



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA

---

DANIEL MARTINS ALVES PEREIRA

**FRAGMENTOS DE UM DISCURSO ABSURDO:  
O DIÁLOGO ENTRE *ESPERANDO GODOT*, DE SAMUEL BECKETT, E  
“SARAPALHA”, DE JOÃO GUIMARÃES ROSA**

---

LONDRINA  
2005

DANIEL MARTINS ALVES PEREIRA

**FRAGMENTOS DE UM DISCURSO ABSURDO:  
O DIÁLOGO ENTRE *ESPERANDO GODOT*, DE SAMUEL BECKETT, E  
“SARAPALHA”, DE JOÃO GUIMARÃES ROSA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, área de concentração: Estudos Literários.

Orientadora: Profa. Dra. Adelaide Caramuru César.

Londrina  
2005

DANIEL MARTINS ALVES PEREIRA

**FRAGMENTOS DE UM DISCURSO ABSURDO:  
O DIÁLOGO ENTRE *ESPERANDO GODOT*, DE SAMUEL BECKETT, E  
“SARAPALHA”, DE JOÃO GUIMARÃES ROSA**

**COMISSÃO EXAMINADORA**

---

Profa. Dra. Adelaide Caramuru César  
Universidade Estadual de Londrina

---

Prof. Dr. Luiz Carlos Santos Simon  
Universidade Estadual de Londrina

---

Prof. Dr. Luiz Fernando Ramos  
Universidade de São Paulo

Londrina, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2005.

*Para*  
Aguinaldo Moreira de Souza,  
*professor e amigo*

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus (sim, Ele mesmo), sempre soprando a meu favor.

À minha família (pai, mãe, Felipe, Jônatas e Isa): “tudo o que eu faço é pensando em vocês”.

À professora Adelaide Caramuru César, tão acolhedora e responsável, conjugando humanidade e competência.

Aos professores Volnei Edson dos Santos, Miguel Contani, Almir Aquino Corrêa, Leyla Perrone-Moysés, Luiz Fernando Ramos, Sônia van Dijck, Luiz Carlos Santos Simon e Frederico Augusto Garcia Fernandes, pela contribuição em momentos importantes dessa pesquisa.

A Anderson, Alexandre, Débora, Camila, Íris, Flaviana, Adilson, Stela e Alessandra, que participaram comigo desse trajeto e me fortaleceram em momentos difíceis.

A CAPES, pelo suporte material.

A Maurício Arruda Mendonça e Jacqueline Sasano Arruda Mendonça, pela presença esclarecedora.

E aos amigos Luís, Priscila, Anna, Fernando, Juliana, João, Carolina, Byron, Suzana, Úrsula, Rafaella, Davi e Gisele. Faço questão de todos vocês.

*You can try the best you can  
If you try the best you can  
The best you can is good enough  
Thom Yorke, "Optimistic"*

PEREIRA, Daniel Martins Alves. *Fragmentos de um discurso absurdo: o diálogo entre Esperando Godot, de Samuel Beckett, e “Sarapalha”, de João Guimarães Rosa*. 2005. 234p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina.

## RESUMO

A presente dissertação tem por objetivo promover um estudo comparado entre dois textos distintos. O ponto de partida deste trabalho é o conto “Sarapalha”, presente no livro *Sagarana* (1946), de João Guimarães Rosa. Trata-se da estória de dois primos maleitosos, Ribeiro e Argemiro, que aguardam diariamente a chegada da febre. Toda a ação se desenvolve em torno de uma situação estática determinada: dois homens, sentados lado a lado, em silêncio (ou trocando palavras vazias), impregnados pela solidão e escravizados por uma rotina angustiante – situação que se desestabiliza no instante em que a dor de uma ausência é revelada. Esse retrato particular desenvolvido por Rosa aponta para uma semelhança notável com *Esperando Godot* (1952), texto dramático do irlandês Samuel Beckett. Obra de peso na dramaturgia do século XX, *Esperando Godot* trata da estória de dois mendigos, Vladimir e Estragon, que se encontram diariamente para esperar pelo sempre ausente Godot. Observa-se que a mesma dor insuperável daquelas personagens de Rosa permeia esse texto beckettiano, razão pela qual proponho a sua inserção no presente estudo. Mais do que uma situação semelhante, o parentesco detectado parece revelar uma consciência comum que justifica e move esses discursos. Resgatando experiências filosóficas distintas – como o trágico e o absurdo – este estudo procura verificar convergências e divergências entre os referidos textos. E, no decorrer da pesquisa, essa leitura cruzada deverá encontrar um mesmo sentimento, que abraça e atende a esses discursos. Enfim, a leitura que aqui se efetiva busca realimentar as considerações teóricas sobre ambos os textos, além de inseri-los dentro de uma mesma perspectiva.

**Palavras-chave:** “Sarapalha”, Guimarães Rosa; *Godot*, Samuel Beckett.

PEREIRA, Daniel Martins Alves. *Fragmentos de um discurso absurdo: o diálogo entre Esperando Godot, de Samuel Beckett, e “Sarapalha”, de João Guimarães Rosa*. 2005. 234p. Thesis (Master of Languages) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina.

## ABSTRACT

The objective of this thesis is to promote a study comparing two distinct texts. The starting point for this work is the short story “Sarapalha”, present in the book *Sagarana* (1946), by João Guimarães Rosa. The short story focuses on two cousins with malaria, Ribeiro and Argemiro, who wait daily for the arrival of the fever associated with their illness. All of the action revolves around a single scene: two men sat next to each other, in silence (or exchanging empty words), impregnated by loneliness and enslaved in a distressing routine – a situation which deteriorates at the moment when the pain of an absent woman they are in love with is revealed. This particular scene developed by Rosa shows a remarkable similarity with the *Waiting for Godot* (1952) a dramatic text by the Irishman Samuel Beckett. An important dramatic work of the twentieth century, *Waiting for Godot* tells a story of two beggars, Vladimir and Estragon, who meet daily to wait for the ever absent Godot. It can be seen that the same dire pain of the characters created by Rosa pervades the text by Beckett, consequently I have proposed its inclusion in this present study. It is not just a similar situation, for the perceived relationship seems to reveal a common awareness that justifies and drives forward the dialogue. Distinct philosophical experiences are highlighted – such as the tragic and the absurd –, and this study tries to show the convergences and divergences between the two texts. As these two matching texts are studied a feeling of similarity is created which embraces and makes contact with the dialogues. In summary, the essay attempts to reinforce the theoretical considerations of both texts, in addition to inserting them within the same perspective.

**Key-words:** “Sarapalha”, Guimarães Rosa; *Waiting for Godot*, Samuel Beckett

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>PARTE I – SOBRE A GRANDE ESTRÉIA</b> .....	19
<b>2 BREVE RESGATE DA HISTÓRIA DE SAGARANA</b> .....	20
2.1 PRECEDENTES .....	20
2.2 TRAJETÓRIA DE UM LIVRO (1937 – 1958) .....	23
2.2.1 Etapas do processo criativo .....	23
2.2.2 O Prêmio Humberto de Campos .....	27
2.2.3 O retrato antigo: Sezão .....	31
2.2.4 Desembarque de Sagarana .....	35
<b>3 JULGAMENTO DA OBRA</b> .....	39
3.1 O JARDIM E A ROSA .....	39
3.2 UM SERTÃO DO TAMANHO DO MUNDO .....	43
<b>4 A ARTE DE CONTAR ESTÓRIAS</b> .....	48
<b>PARTE II – DOIS HOMENS SOB A FEBRE DA MALEITA</b> .....	56
<b>5 O DRAMA DA MALEITA</b> .....	60
<b>6 UM MUNDO DEPOIS DO FIM DO MUNDO</b> .....	69
<b>7 ABRINDO AS FERIDAS</b> .....	75
<b>8 A VOZ DE TODOS OS DIAS</b> .....	77
<b>9.A NATUREZA TOMA CONTA!</b> .....	80

<b>10 O CENÁRIO DA DECADÊNCIA</b> .....	87
<b>11 NO FEMININO, A BUSCA DE UM SENTIDO</b> .....	93
<b>12 LUÍSA, MALEITA, MORTE: A ESPERA</b> .....	100
12.1 AMOR E MORTE, INOMINÁVEIS .....	100
12.2 A MALEITA: AUSÊNCIA E PRESENÇA .....	105
12.3 ESPERAR, ESPERAR... .....	108
<b>13 POR UMA TRISTE ESTÓRIA</b> .....	111
<b>14. A ESCOLHA DE ARGEMIRO</b> .....	117
<b>15. “SARAPALHA”: A DERROTA DA HUMANIDADE</b> .....	124
<b>PARTE III – GODOT E A EXPRESSÃO DO ABSURDO</b> .....	128
<b>16 A CONSTATAÇÃO DO ABSURDO</b> .....	131
<b>17 UM MUNDO DEPOIS DO FIM DO MUNDO</b> .....	141
<b>18 GODOT, O SENTIDO AUSENTE</b> .....	150
<b>19 ESPAÇO: RUBRICAS DE UM MUNDO QUE SE DESFAZ</b> .....	155
<b>20 DOIS VAGABUNDOS EM CENA</b> .....	160
<b>21 A ESPERA INTERMINÁVEL</b> .....	168
<b>22 REPETIÇÃO: MOVIMENTOS CÍCLICOS</b> .....	173

<b>23 CONTADORES: A OBSESSÃO PELA NARRATIVA</b> .....	177
23.1 PARÁBOLA DOS LADRÕES .....	182
<b>24 AMOR, MORTE: PARAGENS DO MESMO ABSURDO</b> .....	188
<b>25 TEMAS E PROBLEMAS DE GODOT</b> .....	193
<b>PARTE IV – TRAVESSIA DO VAU: PELOS RASOS DA VIDA</b> .....	195
<b>26 GODOT E “SARAPALHA”:</b> DIÁLOGO POSSÍVEL .....	198
26.1 PRIMOS E VAGABUNDOS: DESENHO DE UMA CORPORALIDADE .....	199
26.2 CENOGRAFIA DO VAZIO .....	213
26.3 DAS FERIDAS DE UMA AUSÊNCIA .....	219
26.4 POZZO, LUCKY E OS MOVIMENTOS CÍCLICOS DA MALEITA .....	224
26.5 ESTÓRIAS DE AMOR E MORTE .....	235
26.6 DUAS VOZES, UM SENTIMENTO .....	244
<b>27 A TRISTE ESTÓRIA DE UM BARQUINHO</b> .....	250
27.1 A PERSPECTIVA TRÁGICA: PRINCÍPIO E FIM DE “SARAPALHA” .....	258
27.2 PRINCÍPIO: A CIDADE TOMADA PELA PESTE .....	258
27.3 FIM: RUPTURA E DIONISISMO .....	267
<b>CONCLUSÃO</b> .....	276
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	282

## 1 INTRODUÇÃO

Este trabalho não parte de um referencial teórico específico. Os pressupostos teóricos estão, se assim me posso exprimir, no final da dissertação, resultado de minhas leituras ao longo desse trajeto. Se a idéia não fosse um tanto pretenciosa, diria agora que busco uma leitura decisiva para meu objeto de estudo, a saber: o conto “Sarapalha”, de João Guimarães Rosa (1908 – 1967). Sei das dificuldades e das limitações dessa empreitada e, contudo, a ambição da pesquisa é exatamente essa: uma abordagem ideal, que abarque o texto em suas reais potencialidades e possibilidades. E que os deuses me perdoem pela ousadia.

No início de minhas atividades como pós-graduando, tomei um conhecimento mais detalhado da obra de Guimarães Rosa. Desde então, procurei a leitura de todos os seus livros. Mas as minhas idéias e (devo confessar) o meu coração estacionaram já em sua obra de estréia: *Sagarana*. Estudar o ponto de partida da ficção rosiana me pareceu um comprometimento, um caminho que eu deveria seguir decididamente. No entanto, o universo fabular de *Sagarana*, sua riqueza incalculável e os pormenores que se escondem por detrás de cada estória estão muito além de meu alcance e, reconhecendo tamanha limitação, achei prudente me deter em um conto específico. E foi assim que, após meses de leitura, o conto “Sarapalha” me escolheu.

Eu nunca soube ao certo o porquê dessa escolha. Sempre que precisava de uma justificativa para isso, usava o velho jargão de que a história literária estava em débito com esse texto. Afirmava que a pouca atenção dada até agora a “Sarapalha” era um descaso inconcebível para com a enormidade dessa

estória. E, de fato, reconheço que o conto possui uma fortuna crítica bastante tímida. Mas não se trata apenas disso. Se é que é permitido a um estudioso acadêmico segregar suas intimidades com o leitor, devo dizer então que há algo, na simplicidade exuberante desse conto, que me convoca. Até hoje, creio nunca ter me deparado com um *corpus* tão claro e tão complexo ao mesmo tempo. A sinopse é verdadeiramente simples: dois homens, eternamente sentados, esperando a febre chegar. Porém, o que devo presumir dessa situação estática? O que mantém as personagens Primo Ribeiro e Primo Argemiro nessa espera quase ritualística? Quais são os agentes intensificadores dessa (in) ação? Em suma, o que se esconde por trás de algo aparentemente tão simples quanto a imobilidade ou o silêncio? São esses fatores que, em “Sarapalha”, complicam aquilo que paradoxalmente sempre me pareceu tão simples: o ato da espera.

Nos primeiros meses de pesquisa, me acostumei a ler “Sarapalha” todos os dias, quase que religiosamente. E, adentrando a rotina vazia dos primos maleitosos, sentia a necessidade de dizer algo sobre essa realidade assustadora em que absolutamente nada se altera. O que significariam a imobilidade, a repetição, o tédio e a consciência de morte nesse universo estagnado das personagens? Guiado menos por um suporte teórico do que pela minha intuição, insisti: como ler essa clausura do cotidiano? Que vínculos ela constrói? Como captar, no trânsito emocional dos maleitosos, o verdadeiro motivo dessa estória? Essas perguntas me atormentaram durante algum tempo e a única saída que encontrei foi me entregar a essas leituras diárias de “Sarapalha”, na tentativa de compreender o significado de 20 páginas de espera (que resultam num desfecho inusitado). Afinal, eu não poderia impor ao conto uma leitura que ele próprio não sustentasse convictamente.

Assim, numa tarde de julho de 2004, enquanto eu esperava com meus primos Ribeiro e Argemiro por uma resposta esclarecedora, a solução me veio. Não de forma sutil, como se quisesse crescer timidamente dentro de mim, mas numa avalanche repentina de informações que pareciam finalmente resolver esse impasse. E a única coisa que pude ouvir então foi a voz de um velho texto dramático, lido nos meus tempos da graduação: “Nada acontece, ninguém vem, ninguém vai, é terrível!” (Beckett, 1976, p.75), diz Estragon, um dos dois mendigos que se encontram diariamente para esperar pelo sempre ausente Godot, na obra *Esperando Godot*, de Samuel Beckett (1906 – 1989). Rapidamente procurei reler a peça que consagrou o dramaturgo irlandês, bem como conhecer outros textos de sua lavra. Os pontos de contato com “Sarapalha” me pareciam evidentes e, se eu conseguisse demonstrá-los, poderia não só trabalhar o vínculo entre esses discursos, como também apreendê-los dentro de uma mesma consciência teórica que justificasse essa estrutura comum. Foi a isso que me dediquei exclusivamente nos últimos seis meses de minha vida acadêmica.

Obviamente, “Sarapalha” e *Godot* são textos distintos, e é preciso mostrar os perigos reais dessa comparação. Em primeiro lugar, percebi a inviabilidade de trabalhar qualquer contato produtor do autor Guimarães Rosa com a obra de Beckett, e vice-versa – sobretudo, no que se refere ao meu objeto de estudo. “Sarapalha” foi publicado em 1946 e sabe-se da existência de um esboço dessa estória, chamado “Sezão”, ainda em 38. Nesse caso, não haveria como pensar em “Sarapalha” como uma retomada dos procedimentos de *Godot*, publicado somente em 1952. O caminho inverso é igualmente infrutífero, visto que a obra de estréia de Rosa só viria a ser traduzida para outras línguas anos mais

tarde e, assim, a única alternativa seria imaginar a remota e improvável possibilidade de Samuel Beckett ter lido *Sagarana* em português...

Mediante os fatos, Guimarães Rosa não teve contato com essa obra de Beckett para a execução de sua própria estória. “Sarapalha”, publicado já em 46, foi concebido por volta de 1938, ano da inscrição de Rosa no Prêmio Humberto de Campos. Já *Esperando Godot*, de 1952, foi composto entre 9 de outubro de 1948 e 29 de janeiro de 1949 (Bair, 1993, p.381). Portanto, “Sarapalha” é anterior a *Esperando Godot* e, frente a essa barreira cronológica, tal analogia deve abdicar da possibilidade de contato direto entre seus dois autores. Não cabe inquirir influências. Questão ociosa.

No decorrer desta pesquisa, não procuro pensar numa linha diacrônica precisa que justifique os procedimentos rosianos, em “Sarapalha”, por meio da obra de Beckett. Nem quero me precipitar classificando Rosa como um precedente direto da dramaturgia beckettiana. Tais afirmações, além de perigosas e infundadas, não levariam a lugar algum. Acredito que o presente trabalho está mais preocupado com a forma como esses dois textos podem acontecer juntos. A linearidade cede lugar à justaposição. Tenho dois textos em constante diálogo, e esse é o meu plano de estudo.

O maior perigo dessa analogia reside, contudo, no perfil dos dois escritores referidos. Confrontar o conto “Sarapalha” com a peça *Esperando Godot* implica, conseqüentemente, num confronto indireto de Guimarães Rosa com Samuel Beckett, e aqui pisamos numa região extremamente delicada. Chega a parecer imprudência comparar autores de condutas literárias tão diversas. Guimarães Rosa é o amante da palavra e a cultiva primorosamente em toda a sua riqueza, multiplicando suas formas e possibilidades: “A língua e eu

[Guimarães Rosa] 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.” (Rosa, 1991, p.83). Ora, essa relação não seria exatamente o oposto do ideal de Samuel Beckett? Ao ser questionado sobre a contradição de usar a linguagem para transmitir a própria falência dessa linguagem – contradição existente em toda a sua obra –, o dramaturgo irlandês respondeu: “*Que voulez-vous, Monsieur? C’est les mots; on n’a rien d’autre*” (Beckett apud Esslin, 1968, p.74). Essas respectivas formas de encarar a palavra, na obra de Rosa e na obra de Beckett, parecem divergir drasticamente. Se a síntese desse pensamento rosiano pode ser encontrada em “São Marcos”, conto em que o autor revela que “as palavras têm canto e plumagem” (Rosa, 1958, p.250), a conduta de Beckett, por outro lado, é visível no ensaio *Proust*, em que o autor afirma que “A tendência artística não é de expansão, mas de contração. E arte é a apoteose da solidão. Não há comunicação porque não há veículos de comunicação.” (Beckett, 2003c, p.67 – 68). Ou, como diria Malone, personagem de *Malone morre*, “as palavras são insuficientes para dar a mais fraca idéia”. (Beckett, 1973, p.165)

Curiosamente, tanto Rosa quanto Beckett partem de um pressuposto comum: a palavra, enquanto convenção do ato comunicativo, seria um veículo extremamente comportado e limitado para transmitir a experiência humana. Esse pressuposto, o mesmo adotado por James Joyce e partilhado por tantos outros escritores, sugere uma sintonia entre o mineiro Rosa e o irlandês Beckett. No entanto, a partir dessa constatação primária, ambos os autores tomam posicionamentos distintos. Guimarães Rosa opta pela recriação,

explorando a riqueza potencial da língua e desenvolvendo procedimentos que superem essa limitação. Já Beckett parece fluir por uma via negativa e a expressão lingüística, para ele, é um recurso precário usado para preencher o vazio da existência humana. Contudo, essa diferença formal não pode ser um obstáculo a este trabalho. Se Samuel Beckett e Guimarães Rosa apresentam condutas particulares, fato natural para dois autores desse porte, essas diferenças encontram, porém, uma conexão inusitada e pertinente no conto “Sarapalha” e no texto dramático *Esperando Godot*. As relações de parentesco entre esses discursos não podem se prender ao âmbito da forma. O que os une não é a linguagem em si, mas o sistema que se revela por meio de coincidências temáticas.

A palavra – roupagem que veste esse estranho sentimento detectado e partilhado por esses dois autores – não se submete a convencionalismos, fato que já gerou diversas polêmicas no passado. Interessante lembrar que *Sagarana* (a obra de estréia de Guimarães Rosa, que contém “Sarapalha”) e *Esperando Godot* (o primeiro texto dramático de Samuel Beckett) provocaram controvérsias em suas respectivas estréias. Tais polêmicas se devem, sobretudo, à “estranheza formal” que, no caso de Rosa, abalou as estruturas da literatura regional e que, no caso de Beckett, investiu contra as crenças falidas do teatro realista. “Sarapalha” e *Godot* são dois momentos específicos de ruptura.

Ambos os textos também já foram acusados sumariamente de ineficientes devido a uma “ausência de enredo” tomada como grave pecado pela crítica literária e teatral. E, no entanto, é nessa estrutura inusitada que reside o valor dessas obras. A dupla de vagabundos de *Godot*, subentendida na dupla de

febrentos de “Sarapalha”, se sobressai pela inatividade, comprometendo intencionalmente o tradicional desenvolvimento da ação dramática. É Célia Berrettini quem afirma que “Parece supérfluo insistir na originalidade de *Godot*, com sua ação reduzida ao mínimo [...] em que estão ausentes os momentos tradicionais do desenvolvimento dramático, isto é, a progressão calculada em direção da crise e do desenlace” (Berrettini, 2004, p.162). Sentença semelhante foi dada a Guimarães Rosa. Para Sérgio Milliet – que cinco anos depois do lançamento de *Sagarana* verificou “não ter dito desse livro todo o bem que merece” (Milliet, 1955, p.122) –, o autor de “Sarapalha” notadamente “não se preocupa com seus enredos senão na medida em que lhe permitem jogar com as soluções literárias” (Milliet, 1955, p.123). No entender de Milliet, o episódio parece ser apenas um pretexto para Rosa se valer de sua expressão. Assim, creio, essa estrutura diferenciada que particulariza ambos os textos seria a forma encontrada por esses dois autores para revelar um mesmo sentimento.

E é justamente nesse sentimento que procuro concentrar esse diálogo literário. Penso que “Sarapalha” e *Godot* atendem a uma mesma consciência, uma positividade que os intersecta. Ao confrontar esses dois textos, me proponho a observar convergências e divergências – e, com isso, encontrar um divisor comum que justifique ambos os discursos. Se as minhas impressões de leitura estiverem corretas, creio que esse sentimento comum se manifeste por meio do absurdo, numa expressão estética do vazio existencial que atinge a humanidade.

Os quatro capítulos desta dissertação procuram refazer o trajeto de minha pesquisa. O primeiro capítulo, de natureza histórico-crítica, procura resgatar o surgimento de *Sagarana*. Narro confissões do autor sobre o seu

processo criativo, retomo os eventos do Prêmio Humberto de Campos e me pauto na transformação que levou o esboço *Sezão* a se tornar o consagrado *Sagarana*. Com isso, pretendo contextualizar a obra que contém “Sarapalha”, meu ponto de partida. O segundo capítulo se detém especificamente nessa estória de Guimarães Rosa, num recorte esmiuçado de seus principais temas e formulações. Deste capítulo faço a ligação com o terceiro, onde a inserção de *Esperando Godot* trará as bases da leitura proposta. Lidos e analisados, “Sarapalha” e *Godot* estarão prontos para o quarto e último capítulo, quando o confronto entre os dois textos demonstrará um vínculo temático sugestivo. Procuo também expandir essa comparação para novas idéias – o trágico e o absurdo – que poderão oferecer, talvez, o suporte necessário para a identificação da essência desses discursos. Acredito que esse levantamento será importante para o entendimento da discussão literária resgatada por Guimarães Rosa e por Samuel Beckett em seus respectivos contextos sociais e culturais. Feito o desembarque das intenções, veremos, a seguir, como um texto pode ser possível dentro do outro, criando mecanismos de leitura eficientes para as obras citadas.

## PARTE I - SOBRE A GRANDE ESTRÉIA

*Sagarana*, o primeiro livro de João Guimarães Rosa, publicado em 1946, consagrou o autor e o inseriu no cânone literário brasileiro. A qualidade inegável da obra, aliada às inúmeras polêmicas suscitadas pela crítica daquele ano, resultaram nessa barulhenta estréia – cujo balanço final foi o Prêmio Felipe d’Oliveira, concedido a Guimarães Rosa em 1947, pelo mérito de ter publicado o melhor livro do ano anterior. (Lima, 2000, p.17)

Para compreender a avaliação e os mecanismos que aprovaram o autor, ainda em 46, é fundamental percorrer a história de *Sagarana*, salientando seus principais movimentos e recordando seus aspectos mais marcantes. De 1937, início da escritura de *Sagarana*, até 1958, ano da chamada “forma definitiva”, Guimarães Rosa abre as portas de seu universo para o grande público e se consagra como um dos pilares da nossa literatura. Francolim, Major Saulo, Nhô Augusto, Manuel Fulô, Lalino Salãthiel e os primos Ribeiro e Argemiro são alguns dos personagens que inauguraram a ficção rosiana e qualificaram o livro desde o seu surgimento. Na seqüência, refaço o trajeto desta obra singular, situando, desse modo, o conto “Sarapalha” e preparando o terreno para a sua leitura.

## 2 BREVE RESGATE DA HISTÓRIA DE SAGARANA

### 2.1 PRECEDENTES

Quando seu livro de estreia surge, em abril de 1946, Guimarães Rosa já possuía modestas publicações, além de um prêmio literário em seu “currículo”. Essas atividades que antecederam *Sagarana* são dignas de nota, pois revelam, nos primeiros passos do autor, seu avanço e amadurecimento.

Antes de 46, Rosa já havia publicado três contos na revista *O cruzeiro* e um conto em *O jornal*, ambos do Rio de Janeiro. O conto “Makiné” saiu no suplemento dominical de *O jornal* no dia 9 de fevereiro de 1930. Já a revista *O cruzeiro* publicou “Mistério de Highmore Hall” (7 de dezembro de 1929) – selecionado em concurso promovido pela mesma –, “Chronos Kai Anagke” (Tempo e destino), “a mais extraordinária história de xadrez já explicada aos adeptos e não-adeptos do tabuleiro, num conto de João Guimarães Rosa” (21 de junho de 1930) e “Caçadores de camurça” (12 de julho de 1930) (Lima, 2000, p.10). Nem todos esses contos se pretendiam regionalistas e, de um modo geral, essa pequena produção pouco tinha em comum com o verdadeiro estilo de Rosa, firmado a partir de *Sagarana*.

A essas primeiras experiências do autor, soma-se um volume de poemas, datado de 1936, mas de publicação póstuma. Dez anos antes do surgimento de *Sagarana*, Guimarães Rosa participou do concurso literário da Academia Brasileira de Letras com *Magma* – esse inusitado conjunto de poemas que já anunciava o ambiente sertanejo de sua ficção. A obra foi inscrita na categoria “poesia”, pela qual a comissão julgadora do concurso recebeu 24

originais de diferentes participantes. Segundo o parecer da comissão, *Magma* foi considerado tão superior que seria injustiça eleger, entre os outros 23 candidatos, um segundo colocado:

[...] E tão altamente distanciada paira ela sobre as demais, que não me parece possível a concessão, a qualquer outra, de um aproximador segundo prêmio. É o livro *Magma*, de João Guimarães Rosa, inscrito sob o número 8. Pura, esplêndida poesia. Descobre-se aí um poeta, um verdadeiro poeta: o poeta, talvez, de que o nosso instante precisava. (Almeida, 1997, p.6)

Conforme o parecer, Rosa foi premiado com *Magma* e nenhum outro concorrente foi digno do segundo lugar. O primeiro prêmio foi anunciado em 29 de junho de 1937 e as portas se abriram para que a obra fosse publicada no mesmo ano. Contudo, por vontade do próprio autor, *Magma* continuou arquivado por longo tempo, tornando-se quase uma lenda nos meios literários. Em artigo publicado em 46, após a estréia de *Sagarana*, Paulo Rónai recordaria aquela lenda:

Vocação épica de excepcional fôlego, o autor dar-nos-á decerto algum romance em que seu dote de criar e movimentar personagens e vidas se manifeste ainda mais à vontade. Por enquanto, aguarda-se com natural curiosidade a publicação de seu volume de versos, premiado já em 1936 pela Academia Brasileira de Letras, e que ficou escondido ainda mais tempo que *Sagarana*. Que formas revestirá o lirismo num poeta tão visceralmente narrador? (Rónai, 2001, p.21)

Rosa preferiu silenciar a respeito do assunto e o texto permaneceu inédito durante seis décadas. Sua primeira edição sai apenas em 1997 e é considerada por muitos como o princípio e o fim de Guimarães Rosa. “Princípio” porque, salvo os contos já citados, *Magma* é o primeiro projeto literário do autor, e “fim” porque é com esse projeto que se conclui postumamente o conjunto de sua obra.

Guilherme de Almeida, relator da comissão julgadora do concurso, observa o espaço circunscrito pela obra, anunciando, sem o saber, todo o universo que ganharia corpo e vida nas páginas do futuro *Sagarana*:

[...] Há aí [em *Magma*], vivo de beleza, todo o Brasil: a sua terra, a sua gente, a sua alma, o seu bem e o seu mal. Aí estão a “Iara”, os “Ritmos selvagens”, a “Boiada”, a “Gruta do maquiné”, a “Maleita”, o “Luar na mata”, o “Batuque”, o “Caboclo d’água”, e, principalmente, aquela “Reportagem” (pág. 43), que é, sem dúvida, uma das mais espantosamente verdadeiras e doloridas páginas da nossa literatura; e todos os quatro poemas do “No Araguaia”, uma quase-epopéia bárbara na sua verde simplicidade vegetal... E, ao lado disso, as mais finas emoções líricas, como, por exemplo, “Elegia” e “Ausência” (p. 29 e 59). E ainda a nota novíssima dos “haikáis” (pág. 15) – o sutil concentrado poético japonês de dezessete sílabas – que o autor tão finamente soube compreender e “recriar” em português... E, mais, os esplêndidos conceitos das dezoito pequenas estrofes dos “Poemas” – pouco mais do que breves “haikáis” – brilhantes de ironia uns, exato de poder descritivo outros. (Almeida, 1997, p.6 – 7)

Notadamente, o Brasil de *Magma*, com “a sua terra, a sua gente, a sua alma, o seu bem e o seu mal”, é retomado de forma vigorosa em 1946. Em seu livro *Guimarães Rosa: Magma e gênese da obra* (2000), a professora Maria Célia Leonel investiga as relações que se constroem entre os primeiros versos de Rosa e *Sagarana*, “visto que o segundo, de alguma forma, deriva do primeiro” (Leonel, 2000, p.170). Rastreado motivos presentes nas duas obras, Leonel resgata “procedimentos rosianos que se repetem em diferentes narrativas” (Leonel, 2000, p.168) e observa como o espaço de *Magma* – profundamente marcado por boiadas, maleitas, rezas bravas e ausências – é uma abertura para soluções (nem sempre aparentes) de *Sagarana*.

Portanto, é esse o cenário, tão presente em *Sagarana*, que Rosa constrói já em *Magma*, rendendo-lhe prêmio e reconhecimento. Todavia, se a obra é considerada tão boa pela comissão julgadora a ponto de não se nomear um segundo lugar, é com surpresa que se observa que, um ano depois – em novo

concurso e concorrendo com nova obra –, Guimarães Rosa é o segundo colocado. A coletânea intitulada *Contos*, com a qual Rosa se inscreveu no Prêmio Humberto de Campos, em 1937, perde para outro livro de contos, *Maria perigosa*, de Luís Jardim, vencedor do concurso. Maior surpresa, contudo, é notar que, ainda assim, Guimarães Rosa preferiu investir nessa obra que amargou um segundo lugar, acreditando em seu potencial, a se gabar do antigo prêmio da ABL e publicar o tão aguardado volume de poemas. Se a história de *Sagarana* começou com o pé esquerdo, o mesmo não se pode dizer do seu final que, graças à persistência do autor, foi bem sucedido.

## **2.2 TRAJETÓRIA DE UM LIVRO (1937 – 1958)**

### **2.2.1 Etapas do processo criativo**

*Contos*, um documento hoje perdido, era uma espécie de esboço daquilo que viria a ser *Sagarana* nove anos mais tarde. Em carta ao amigo João Condé, escrita nos “espaços brancos” do seu exemplar de *Sagarana*, Guimarães Rosa recorda o processo criativo dessa obra – iniciado em 1937, para a participação no concurso literário Humberto de Campos: “quando chegou a hora de o “Sagarana” ter de ser escrito, pensei muito. Num barquinho, que viria descendo o rio e passaria ao alcance das minhas mãos, eu ia poder colocar o que quisesse” (Rosa, 1999, p.377). Antes de começar a escritura, Rosa conta, ao amigo, que rezou pedindo para se esquecer de todas as limitações que pudessem atrapalhar a construção do seu estilo:

Rezei, de verdade, para que pudesse esquecer-me, por completo, de que algum dia já tivessem existido septos, limitações, tabiques, preconceitos, a respeito de normas, modas, tendências, escolas literárias, doutrinas, conceitos, atualidades e tradições – no tempo e no espaço. Isso, porque: na panela do pobre, tudo é tempêro. E, conforme aquele sábio salmão grego de André Maurois: um rio sem margens é o ideal do peixe. (Rosa, 1999, p.377)

O autor já tinha consciência do quanto certas normas vigentes poderiam prejudicar o seu projeto literário – é essa inquietação que justifica todo o seu “ritual” de preparo. Em seguida, revela que experimentou o seu estilo e que o resultado lhe agradou. Na sua concepção: “E riqueza, oh! riqueza... Pelo menos, impiedoso horror ao lugar comum; que as chapas são pedaços de carne corrompida, são pecados contra o Espírito Santo, são taperas no território do idioma”<sup>1</sup> (Rosa, 1999, p.378). O protesto contra os vícios expressivos de nossa linguagem faz parte da subversão gramatical promovida pelo escritor mineiro em toda a sua obra e da qual este parece ter consciência desde os seus primeiros projetos literários.

O próximo passo indicado por Rosa, em seu processo de criação, foi a escolha do terreno onde localizaria as suas estórias e, por fim, após refletir a respeito, assume a sua opção pelo sertão mineiro: “E foi o que preferi. Porque tinha muitas saudades de lá. Porque conhecia um pouco melhor a terra, a gente, bichos, árvores.” (Rosa, 1999, p.378)

Essa saudade é reforçada em entrevista a Ascendino Leite – precisamente, a segunda entrevista concedida por Guimarães Rosa em 46, após a publicação de *Sagarana*<sup>2</sup> –, em que o autor afirma que sua motivação para

<sup>1</sup> Note, na carta a João Condé, nos três últimos trechos citados, a ocorrência de imagens presentes em “Sarapalha”, a saber: “barquinho, que viria descendo o rio”, “rio sem margens” e “taperas”.

<sup>2</sup> Antes de Ascendino Leite, apenas José César Borba havia entrevistado Rosa, para o *Correio da manhã* (publicado em 19/05/46). Leite entrevistou Guimarães Rosa para *O jornal* (publicado em 26/05/46), um dia depois do seu companheiro. As reportagens de José César Borba e de

esse empreendimento literário foi “Saudade da terra: cinqüenta por cento. A distância física aproxima de nós as coisas, as pessoas e os lugares ausentes. Depois, cada um deve falar do que conhece melhor naturalmente.” (Rosa, 2000, p.61 – 62)

Se, na carta a Condé, o autor localiza de modo preciso o espaço de *Sagarana* (na terra onde passou a infância), o mesmo não ocorre no que se refere ao tempo. Rosa não fornece indicação do contexto histórico de suas narrativas. Ao longo dos contos, porém, é sugestivo o recorte temporal da obra, situada aproximadamente no período da República Velha – tal como se pode verificar também em *Grande sertão: veredas* e nas novelas de *Corpo de baile*<sup>3</sup>.

Contudo, nas suas revelações a Condé sobre o processo criativo de *Sagarana*, Guimarães Rosa se limita apenas a comentários sobre o espaço mineiro em que articula a obra. Na seqüência, após ter decidido “que o livro se passaria no interior de Minas Gerais” e que “compor-se-ia de 12 novelas” (Rosa, 1999, p.378), Rosa lembra que passou

---

Ascendino Leite foram feitas no curto período entre a primeira e a segunda edição de *Sagarana*, ambas de 46. A entrevista conduzida por Leite, intitulada “Arte e céu, países de primeira necessidade”, só foi possível devido a um amigo comum a ambos: Nelson Romero (filho de Sílvio Romero), que facilitou o contato entre os dois – visto que Rosa era arredio a repórteres. A matéria de Ascendino Leite destaca-se por diversos fatores. Guimarães Rosa forneceu a ele dados fundamentais para a leitura de sua obra. Alguns desses dados serão utilizados nesse estudo.

<sup>3</sup> Partindo do pressuposto de uma organicidade entre esses três primeiros livros, Luiz Dagobert de Aguirra Roncari detecta essa conexão temporal, situando as narrativas iniciais de Rosa na Primeira República. Segundo o autor, “Se o tempo histórico desses três livros [*Sagarana*, *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas*] é o da Primeira República e o tempo do autor é o getulismo [...], eles precisam ser vistos também como pertencentes ao que consideramos como *literatura histórica*. No sentido em que o autor situa num determinado tempo passado, rompido com a Revolução de 30, um momento crucial e de grandes definições para os destinos do país, procurando extrair dele um juízo. A impressão que fica a partir da análise dos textos de Guimarães Rosa é a de que, com o fim da ordem imperial, para ele, a república não encontrou ainda os parâmetros para uma nova ordem, situação que se agrava com o *varguismo*.” (2002, p.246 – 247). Roncari evidencia as fontes não-literárias de Guimarães Rosa, voltadas para “o estudo e a interpretação do Brasil” (2002, p.244) e desenvolve a escrita rosiana enquanto literatura histórica. Para tanto, enquadra as três primeiras obras do autor nessa Primeira República. Ver RONCARI, Luiz Dagobert de Aguirra. Dez teses para o estudo de Guimarães Rosa. In: *Scripta*. Belo Horizonte, v. 5., n. 10. 1º sem. 2002. p. 243 – 248.

horas de dias, fechado no quarto, cantando cantigas sertanejas, dialogando com vaqueiros de velha lembrança, “revido” paisagens da minha terra, e aboiando para um gado imenso. Quando a *máquina* esteve pronta, parti. Lembro-me de que foi num domingo, de manhã. (Rosa, 1999, p.378)

Isolado no quarto, resgatando antigas lembranças movidas pela saudade, o escritor mineiro desenha o cenário onde desenvolveria os temas que mais lhe interessam na ficção: “primeiro que tudo, é o problema do destino, sorte e azar, vida e morte”. (Rosa, 2000, p.64)

Em “Porteira de fim de estrada”, posfácio presente em um dos volumes de *Sezão* (documento que registra parte da história de *Sagarana*), Guimarães Rosa indica que a composição da obra se inicia precisamente no dia “20 de Maio” do ano de 1937 (Rosa apud Lima, 2003, p.16) – embora 20 de maio de 1937 seja uma quinta-feira, e não um “domingo, de manhã”, como ele afirma a Condé. Outro dado fornecido pelo autor é a informação de que *Contos* foi escrito “quase todo na cama, a lápis, em cadernos de 100 fôlhas – em sete meses; sete meses de exaltação, de deslumbramento”<sup>4</sup>. (Rosa, 1999, p.378)

Finalizados os sete meses de escritura, providencia a passagem a limpo e, exatamente no dia 31 de dezembro de 1937, às 17:30h, Guimarães Rosa entrega o original de 500 páginas para a livraria José Olympio, patrocinadora do concurso. Ele afirma que, a princípio, o título escolhido para a obra era “Sezão”, “mas, para melhor resguardar o anonimato, pespeguei no cartapácio, à última

---

<sup>4</sup> Curiosa a expressão usada, afirmando que o movimento inicial da escritura se deu em “sete meses de exaltação, de deslumbramento”, pois Rosa define o movimento seguinte – anos depois do concurso, quando retoma a escritura, por volta de 1945, para conceber *Sagarana* – como “cinco meses de reflexão e de lucidez” (1999, p.379). A primeira etapa é movida pela saudade da terra, quando Guimarães Rosa ainda estava no calor das lembranças e trabalhava na euforia de um criador maravilhado com sua criatura. Já o segundo movimento abandona a exaltação e o deslumbramento anteriores e lapida cuidadosamente a obra, abrindo espaço para a reflexão e a lucidez mencionadas. Ver ROSA, João Guimarães. [sem título]. In: ROSA, Vilma Guimarães. *Relembrações: João Guimarães Rosa, meu pai*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. p. 376 – 383.

hora, êste rótulo simples: “*Contos (título provisório, a ser substituído)* por *Viator*. Porque eu ia começar longas viagens, logo após.” (Rosa, 1999, p.379). Assim, sob o pseudônimo de “Viator”, o autor se inscreve no concurso literário Humberto de Campos com o polêmico *Contos*.

### **2.2.2 O Prêmio Humberto de Campos**

O volume *Contos* se perdeu com o tempo e ainda permanece uma “lenda”. Daquele original entregue na livraria José Olympio, restou apenas o depoimento de Marques Rebelo: “*Era um grosso original encadernado com cuidado, quinhentas páginas de papel relatório, espaço dois, cerrado atochado – assustava muito.*” (Rebelo apud Lima, 2003, p.13). Marques Rebelo foi um dos membros da comissão julgadora do Prêmio Humberto de Campos, da qual também faziam parte Prudente de Moraes Neto, Peregrino Júnior, Dias da Costa e Graciliano Ramos. Este último narra em detalhes os acontecimentos passados nos bastidores do concurso, quando os 63 originais candidatos ao primeiro prêmio passaram pelas mãos desses cinco jurados. No artigo “Conversa de bastidores”, publicado em *A tribuna* (Santos, 06/10/1946), Graciliano Ramos recorda o dia em que abriu aborrecido

um cartapácio de quinhentas páginas grandes: uma dúzia de contos enormes, assinados por um certo Viator, que ninguém presumia quem fôsse. Em tais casos rogamos a Deus que o original não preste e nos poupe o dever de ir ao fim. Não se deu isso: aquêle era trabalho sério em demasia. Certamente de um médico mineiro e lembrava a origem: montanhoso, subia muito, descia – e os pontos elevados eram magníficos, os vales me desapontavam. Admirei um excelente feitiço, a patifaria de Lalino Salatiel e, superior a tudo, uma figura notável, dessas que se conservam na memória do leitor: seu Joãozinho Bembém. Por

outro lado enjoei um doutor impossível, feito cavador de enxada, o namôro de um engenheiro com uma professorinha e passagens que me sugeriam propaganda de sôro anti-ofídico. (Ramos, 1974, p.xiii)

Graciliano Ramos, tal como os demais integrantes da comissão, percebeu que *Contos*, de Viator, se tratava de um trabalho sério – portador de qualidades e de defeitos. Por fim, são selecionados dois finalistas: o “volume desigual” de Viator e *Maria perigosa*, livro de contos de Luís Jardim que, segundo Ramos, “não se elevava nem caía muito” (Ramos, 1974, p.xiii). No dia do julgamento, os cinco membros do júri passaram horas trancados no gabinete de Prudente de Moraes Neto, avaliando os dois trabalhos finalistas. Graciliano Ramos manifesta o seu voto em favor de *Maria perigosa* e, para isso, conta com o apoio de Dias da Costa. Diante da indignação de Marques Rebelo, Ramos justifica ironicamente a sua escolha: “– Ora essa! Discutimos literatura de ficção. Deixemos em paz o Instituto de Butantã.” (Ramos, 1974, p.xiv), provoca o autor, referindo-se às passagens de minuciosa descrição regional na obra de Viator. Contrariando Graciliano Ramos e Dias da Costa, Marques Rebelo opta por *Contos*, ao que teve sustento de Prudente de Moraes Neto. A sorte ficou nas mãos de Peregrino Júnior, quinto integrante da comissão, que pediu mais 48 horas para se manifestar a respeito<sup>5</sup>.

Terminado o prazo, Peregrino Júnior revela o seu voto e anuncia o vencedor: Luís Jardim, com o livro de contos *Maria perigosa*. O livro de Jardim é publicado em 1939 e gera comentários positivos por parte da crítica – dentre os quais destaco a cuidadosa e responsável análise de Mário de Andrade intitulada “Pintor contista”:

---

<sup>5</sup> Essa seria apenas a primeira de muitas polêmicas que o livro de Rosa ainda inspiraria. Retrabalhada e amadurecida, a obra surgiria em 46, sob o título de *Sagarana*, provocando inúmeras discussões nos círculos da crítica literária.

[...] Luís Jardim, no seu inconfundível modo de dizer, faz suas, faz esquecidamente suas, a psicologia verbal e as formas expressivas do povo. E será êste, porventura, o maior valor do seu livro. Uma espontaneidade popularesca, um vigor, um ineditismo de expressão, em que as imagens, as comparações, as metáforas, saltam, vibram, ora novas, ora conhecidas, mas com aquela necessidade mesma, aquela aparente ausência de literatura, própria da boca do povo. E como isso vem ordenado, regulado por uma discreta vontade artística: isso é arte, é forma indiscutivelmente literária e culta. E de excelente qualidade. [...] Creio que Luís Jardim vem completar muito bem essa rica literatura de ficção nordestina, que si nos apresenta tão ótimos e numerosos romancistas, se resente da falta de contistas marcantes.<sup>6</sup> (Andrade, 1972, p.56 – 57)

Para Mário de Andrade, *Maria perigosa* coloca Luís Jardim “no primeiro time dos nossos contadores”. Andrade procura, na escrita do autor, traços de sua arte plástica e conclui que, “desenhisticamente, Luís Jardim é um ótimo contador”<sup>7</sup> (Andrade, 1972, p.55). O súbito reconhecimento eleva o autor de *Maria perigosa* nos meios literários e provoca sua rápida ascensão – tão rápida quanto sua queda, em 46, quando o livro vencedor do Prêmio Humberto de

---

<sup>6</sup> Fica a curiosidade do que teria dito o modernista a respeito de *Sagarana*, uma vez que Mário de Andrade, morto em 45, não chegou a conhecer o polêmico livro de João Guimarães Rosa. A ausência de Mário de Andrade, leitor e crítico atento, é lamentavelmente sentida na conturbada estréia de Rosa, em 46. Mas, como garante Antonio Candido, “Mário de Andrade, se fosse vivo, leria, comovido este resultado esplêndido da libertação lingüística, para que ele contribuiu com a libertinagem heróica da sua.” (1991, p.245), e Sérgio Milliet, convicto, afirma que “Mário de Andrade teria aplaudido” (1955, p.123). Cf. CANDIDO, Antonio. *Sagarana*. In: COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (Fortuna crítica; 6). p. 243 – 247. ; MILLIET, Sérgio. *Diário crítico*. São Paulo: Livraria Martins Ed., 1955. v. 8. p. 123.

<sup>7</sup> Além de escritor, Luís Jardim também era desenhista. Quando venceu o concurso, Jardim já era razoavelmente reconhecido pelo seu trabalho gráfico. É certo que, antes de 38, o autor já havia publicado dois livros infantis (*O boi aruá* e *O tatu e o macaco*, ambos de 1937), tendo conquistado, através deles, o 1º Prêmio do Concurso de Literatura Infantil do Ministério da Educação (1937) e o 2º Prêmio de Livros de Estampas do Ministério da Educação (1937), respectivamente. Contudo, seu lugar de destaque, até então, era no desenho artístico. Fazia ilustrações e capas para a Editora José Olympio e sempre se encarregou da parte gráfica de suas próprias publicações. Os poucos registros de Luís Jardim na historiografia literária o eternizam como um ilustrador de grandes obras e, apesar de sua considerável produção literária, o escritor só foi digno de nota na crítica por seu *Maria perigosa* – nota injustamente esquecida depois de 1946. Para maiores informações sobre as obras literárias de Luís Jardim, ver Dados biobibliográficos do autor. In: JARDIM, Luís. *Outras façanhas do cavalo voador*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1978. p. vi – vii. Texto sem assinatura, de responsabilidade do editor.

Campos se transforma, como bem lembra a professora Sônia Maria van Dijk Lima, no “Livro que saiu do cânone”<sup>8</sup>.

Já Guimarães Rosa – o segundo colocado no concurso – inicia, ainda em 38, uma série de viagens ao exterior, conforme sugere em seu pseudônimo, *Viator*. No entanto, por algum descuido, esse pseudônimo foi, por longo tempo, a única informação que se teve sobre o autor de *Contos*. O envelope lacrado deixado por Rosa aos organizadores do concurso e que continha a identidade de *Viator* se perdeu, e o anonimato do autor se estendeu durante os próximos anos: “Viator desapareceu sem deixar vestígio.” (Ramos, 1974, p.xiv)

Assim, por indicação de Graciliano Ramos – “Se se cortassem alguns contos, publicar-se-ia um bom livro” (Ramos, 1974, p.xiv) –, o editor José Olympio organizou uma espécie de busca ao misterioso contista, sugerindo artigos e anúncios que o convocassem. Textos como o de Marques Rebelo (“Depoimento”, 1939) e o de F. Magalhães Martins (“Sobre o conto e os nossos contistas”, 1941) recordam toda a história do Prêmio Humberto de Campos e informam que *Viator* permanece anônimo. Mas, como o próprio Graciliano Ramos observa, “Tôdas as pesquisas foram inúteis” (Ramos, 1974, p.xiv). E Guimarães Rosa, no exterior, ignorava toda essa busca.

---

<sup>8</sup> LIMA, Sônia Maria van Dijk. *O livro que saiu do cânone*. Disponível em [http://www.soniavandijk.com/rosa\\_perigosa.htm](http://www.soniavandijk.com/rosa_perigosa.htm) Acesso em 09 set. 2004.

### 2.2.3 O retrato antigo: Sezão

Ao entrevistador José César Borba, Rosa menciona que, em 1942, na Alemanha, mantinha um exemplar dos contos consigo: “*Com a ruptura das relações entre o Brasil e a Alemanha, fui internado em Baden-Baden, onde fiz ótima camaradagem com o pintor Cícero Dias, que leu, gostou e me animou a publicar Sagarana*” (Rosa apud Lima, 2000, p.13 – 14). Não se sabe até que ponto Cícero Dias foi decisivo nesse aspecto, mas o certo é que Guimarães Rosa, ali, considerava a possibilidade de publicar seus textos. No Brasil, retoma a escritura por volta de 45, em “cinco meses de reflexão e de lucidez” (Rosa, 1999, p.379). Nessa nova fase de composição, Rosa assume, novamente, o desejo de fuga das normas e dos vícios de nossa linguagem – “*O que me preocupa e tortura, ao rever as páginas escritas, é a angústia de evitar a chapa, o chavão, a frase-feita.*”<sup>9</sup> (Rosa apud Lima, 2000, p.14) –, e essa angústia denota um critério fundamental na poética do autor, desde a sua obra de estréia.

Se levado em consideração que o original *Contos* é um documento perdido, e somando a informação de que o título *Sagarana* não é anunciado em momento algum do processo criativo (vindo à tona somente em 46), é possível que o volume lido por Cícero Dias, em 42, tenha sido *Sezão* – hipótese que poderia ser reforçada se houvesse qualquer registro do título da coletânea de Rosa após a volta de Baden-Baden. *Sezão* sugere ser uma espécie de variação de *Contos*, com possíveis modificações. Ao que parece, é um documento intermediário entre *Contos* e *Sagarana*, embora tenha o ano de “1937” gravado na

---

<sup>9</sup> As notas da citação não foram copiadas.

lombada<sup>10</sup>. Apenas para elucidar parte das transformações ocorridas na obra, de 37 até a edição definitiva, cito os contos do volume *Sezão* encadernado em couro vermelho (o documento mais antigo que se conhece da história de *Sagarana*) na ordem em que aparecem:

[*Sezão* em capa de couro vermelho] Compõe-se das seguintes narrativas: SEZÃO, CONVERSA DE BOIS, A VOLTA DO MARIDO PRÓDIGO, DUELLO, MINHA GENTE, BICHO MÁU, CORPO FECHADO, ENVULTAMENTO, QUESTÕES DE FAMÍLIA, UMA HISTÓRIA DE AMOR, O BURRINHO PEDRÊS e A OPORTUNIDADE DE AUGUSTO MATRAGA. Às narrativas, Guimarães Rosa acrescentou um posfácio: PORTEIRA DE FIM DE ESTRADA.<sup>11</sup> (Lima, 2003, p.15 – 16)

Essa antiga formação comprova distinções fundamentais entre *Sezão* e o atual *Sagarana* – além de oferecer uma breve noção do que seria o desconhecido volume *Contos*, com o qual Rosa participou do Prêmio Humberto de Campos. A evolução da obra é patente nesse momento, e um confronto sumário entre *Sezão* e *Sagarana* seria oportuno para demonstrá-lo:

- O conto “Sezão”, que abre o volume antigo, passa a se chamar “Sarapalha”, a terceira estória de *Sagarana*;
- “Conversa de bois” é mantido e passa para a oitava colocação;
- O mesmo ocorre com “A volta do marido pródigo”, agora na segunda posição;

---

<sup>10</sup> Os únicos documentos que restaram da gênese de *Sagarana* são dois volumes com o título *Sezão* (o mais antigo é encadernado em couro vermelho e o mais recente é encadernado em couro preto), ambos datados de 1937, e uma pasta com originais em folhas soltas, sem data. O título dos dois volumes, *Sezão*, faz referência ao conto homônimo, que abre a coletânea. Já nos originais em folhas soltas, o conto “Sezão” passa a se chamar “Sarapalha”, o que permite afirmar que se trata de um documento mais recente. Esses documentos pertencem ao arquivo João Guimarães Rosa, do IEB – Instituto de Estudos Brasileiros da USP, e são de circulação restrita.

<sup>11</sup> Nas citações de textos originais, a autora Sônia Maria van Dijck Lima não alterou a ortografia. As notas da citação não foram copiadas.

- O texto “Duello” também é mantido (passa a ser “Duelo”, após a reforma ortográfica) e continua como o quarto conto da série;
- Da mesma forma, “Minha gente” ainda aparece como a quinta narrativa de *Sagarana*;
- “Bicho máu” foi suprimido, mas pode ser visto em *Estas estórias*, obra póstuma de Guimarães Rosa (passa a ser “Bicho mau”);
- “Corpo Fechado” também se sustenta como o sétimo conto de *Sagarana*;
- A estória “Envultamento” tem o título alterado para “São Marcos” e, da oitava colocação em *Sezão*, muda para a sexta na ordem atual;
- Na seqüência, “Questões de família” e “Uma história de amor” também são excluídas da coletânea;
- “O burrinho pedrês” permanece integrado e surge, em *Sagarana*, como o primeiro conto da obra;
- E “A oportunidade de Augusto Matraga” continua como o último texto do livro, mas agora com o nome “A hora e vez de Augusto Matraga”.
- Por fim, o posfácio “Porteira de fim de estrada” é suprimido.

Obviamente, não apenas a ordem de aparição das estórias foi alterada, pois, ao longo de todo o trajeto de *Sagarana*, Guimarães Rosa sempre trabalhou a estrutura interna de seus contos, na busca pela palavra certa<sup>12</sup>. Sônia

---

<sup>12</sup> Para maiores informações sobre as modificações intrínsecas realizadas nos contos, ao longo da história de *Sagarana*, ver LIMA, Sônia Maria van Dijck. Movimentos da escritura. In: \_\_\_\_\_. *Guimarães Rosa: escritura de Sagarana*. São Paulo: Navegar, 2003. p.29 – 38.

Maria van Dijck Lima, comentando e citando o posfácio de *Sezão*, “Porteira de fim de estrada”, afirma que

[...] Naquele momento, para Guimarães Rosa, o livro estava pronto, pois, apesar de haver *muita moita má* ainda para ser *foçada*, melhor rende deixar quieto o matto velho, e ir plantar roça noutra grotá. E anunciava o próximo livro: *chamar-se-á “TUTAMÉIA”*, e virá logo depois deste. *Benza-os Deus!* (Rosa apud Lima, 2003, p.16)

Ora, *Tutaméia* não foi o seu segundo livro e nem Rosa deixou de trabalhar em *Sezão* naquele momento. Contrariando as expectativas do próprio posfácio, o autor continua foçando a “*moita má*” e trabalhando minuciosamente as partes de seu livro. O conjunto, iniciado em 1937, só foi concluído em 1958, “quando o autor não mais modificou nenhum dos textos do livro”<sup>13</sup>. De igual modo, é importante ressaltar que, entre o documento mais antigo (*Sezão* encadernado em couro vermelho) e a “forma definitiva” (5ª edição de *Sagarana*), muitas outras formações textuais ocorreram – cuja demonstração ficaria a cargo da crítica genética<sup>14</sup>. Cumpre assinalar, contudo, a diferença substancial entre *Sezão* e a forma atual – o que sugere que o antigo *Contos* pouco guarda do definitivo *Sagarana*.

Diante do fato de que o conto “*Sezão*”, primeira narrativa da coletânea homônima, corresponde ao atual “*Sarapalha*”, é pertinente observar que ““*Sezão*” e as outras histórias companheiras foram começadas e acabadas no formoso anno de 1937, precisamente entre 20 de Maio e 4 de Dezembro, e mais ou menos na ordem em que estão seriadas aqui”, conforme lembra Rosa no posfácio “Porteira de fim de estrada” (Rosa apud Lima, 2003, p.16). Assim, se as

<sup>13</sup> LIMA, Sônia Maria van Dijck. *Guimarães Rosa em demanda do texto: “Sarapalha”*. [www.soniavandijck.com/rosa\\_sarapalha.htm](http://www.soniavandijck.com/rosa_sarapalha.htm). Acesso em 10 set. 2004.

<sup>14</sup> Parte desse trajeto está documentado em *Sezão* (encadernado em couro preto) e nos originais em folhas soltas, do arquivo João Guimarães Rosa (IEB – USP).

estórias foram concebidas “*mais ou menos na ordem*” em que aparecem em *Sezão* (e sabendo que o primeiro conto do volume é justamente “Sezão”), é possível que Guimarães Rosa tenha começado a escrever o seu livro de estréia pelo esboço daquilo que futuramente seria “Sarapalha”.

É igualmente significativo o dado de que o conto já deu nome ao livro (“Sezão” / *Sezão*). Isso indica que, em algum momento, Rosa quis destacar a estória do conjunto e, para tanto, é razoável considerar a hipótese de que “Sarapalha” seja o ponto de partida da ficção rosiana. “Sezão”, texto embrionário de “Sarapalha”, batizou o livro em seus primeiros anos e, em algum momento não registrado, Rosa alterou o título para *Sagarana*, ao que Lima verifica que

A hipótese é que a modificação do título do conto [de “Sezão” para “Sarapalha”], que até o segundo documento [*Sezão* encadernado em couro preto] abria o volume, levou à transformação da titulação do conjunto [de *Sezão* para *Sagarana*], e Guimarães Rosa preferiu apresentar-se em livro com um exercício lingüístico. (Lima, 2003, p.20)

Quando surge com seu título atual, o conto “Sarapalha” deixa de abrir a coletânea e pouco se comenta sobre o mesmo no lançamento da obra, em 46. A estréia de Guimarães Rosa se dá, por fim, com nove contos regidos sob o inusitado título *Sagarana*.

#### **2.2.4 Desembarque de Sagarana**

Alheio à busca do editor José Olympio, o escritor mineiro preparou a 1ª edição de *Sagarana*. Graciliano Ramos narra como, no fim de 1944, Ildefonso Falcão o apresentou a um certo sr. J. Guimarães Rosa, secretário da embaixada

que acabara de chegar da Europa. Reproduzo o diálogo conforme o artigo de Ramos:

- O senhor figurou num júri que julgou um livro meu em 1938.
- Como era o seu pseudônimo?
- Viator.
- Ah! O senhor é o médico mineiro que andei procurando.
- [...]
- Sabe que votei contra o seu livro?
- Sei, respondeu-me sem nenhum ressentimento. (Ramos, 1974, p.xv)

E foi dessa forma que Graciliano Ramos descobriu a identidade do misterioso Viator. Percebendo em Rosa “uma inteligência livre de mesquinhez” (Ramos, 1974, p.xv) e, ao mesmo tempo, justificando o valor de seu voto, Ramos comenta os defeitos de *Contos* que guardara na memória. Guimarães Rosa parece concordar com o autor de *Vidas secas* e informa que, tendo suprimido os contos mais fracos, estava emendando os mais fortes. Em seguida, Graciliano Ramos revela as intenções de José Olympio de publicar o seu livro, mas Rosa já tinha compromisso marcado com outra editora. (Ramos, 1974, p.xv – xvi)

O compromisso de Rosa, naquele momento, era com a também estreante Editora Universal. Tratava-se de novo empreendimento (inaugurado a partir de *Sagarana*) de Caio Pinheiro, redator da *Tribuna da imprensa*. Desse modo, 1946 marcou, simultaneamente, a estréia de Guimarães Rosa, do livro *Sagarana*, do editor Caio Pinheiro e de sua Editora Universal. Conta-se que, cientes da abertura da editora com *Sagarana*, os amigos de Pinheiro protestaram: “Um livro de contos? Mas você está louco. Vai acabar com a editora no primeiro livro.”<sup>15</sup> (Lima, 2000, p.15). É bem verdade que a Universal teve vida curta, mas o encerramento de suas atividades não possui relação alguma com o lançamento de *Sagarana*, já que o livro de Rosa foi um sucesso imediato desde a sua 1ª

<sup>15</sup> As notas da citação não foram copiadas.

edição (abril de 46), esgotada em poucos dias. A 2ª edição, ainda pela Universal, sai no mesmo ano, meses depois (julho de 46), e foi a última a ser publicada pela editora de Caio Pinheiro.

A partir da 3ª edição (setembro de 1951), *Sagarana* passa a ser editado pela José Olympio, “casa” que abrigou Guimarães Rosa durante toda a sua vida literária<sup>16</sup>. Vale lembrar que Rosa continuou trabalhando nos textos da coletânea até 1958, ano das últimas alterações. A 4ª edição, anunciada como “versão definitiva” da obra, surge em 1956, juntamente com *Corpo de baile* (meses depois, foi publicado seu único romance: *Grande sertão: veredas*). É nessa edição de *Sagarana* que o autor passa a assinar como “João Guimarães Rosa” (as três primeiras edições trazem o nome “J. Guimarães Rosa”). Essa é também a edição em que aparecem, pela primeira vez, as ilustrações de Poty, artista que acompanharia todo o percurso de Rosa pela José Olympio<sup>17</sup>.

Por fim, sai a 5ª edição (abril de 1958), conhecida como a “forma definitiva” de *Sagarana* (Lima, 2003, p.27), pois esta seria a última alterada pelo autor<sup>18</sup>. A “forma definitiva” marca uma alteração fundamental: a inclusão do

<sup>16</sup> *Sagarana* é a única obra de Guimarães Rosa que, no Brasil, foi publicada por três editoras diferentes: Universal, José Olympio e Nova Fronteira.

<sup>17</sup> As duas primeiras edições de *Sagarana* trazem capa de Geraldo de Castro. A capa da 3ª edição é de Tomás Santa Rosa. A partir da 4ª edição, capas e ilustrações de Poty. Quando a Ed. Nova Fronteira adquire os direitos de publicação do conjunto da obra de Guimarães Rosa, as ilustrações de Poty deixam de aparecer com a mesma frequência.

<sup>18</sup> A 10ª edição traz uma nota do editor, intitulada “A história bibliográfica de *Sagarana*”, onde se lê: “Guimarães Rosa fez nova revisão no texto da 5ª edição – que traz no frontispício a declaração de “retocada” – e para a edição seguinte faz ligeiras emendas. Só ficou então estabelecido o texto definitivo de *Sagarana* a partir da 6ª edição: o livro foi estereotipado, e o grande Rosa não buliu mais o texto.” (1968, p.2). A 17ª edição, em nota semelhante, afirma: “Na 6ª edição fez êle correções de pouca monta, e desde então – o livro já estereotipado – Guimarães Rosa não mexeu mais nos contos da extraordinária saga brasileira.” (1974, p.xi). De acordo com as notas, a última edição oficialmente alterada foi a 6ª. Contudo, mesmo ciente dessa ressalva, as citações do presente estudo se referem a 5ª edição que, de acordo com Sônia van Dijck Lima, “é o último testemunho da escritura do livro” (2003, p.25). Apesar daquelas notas editoriais, Lima não faz inferências à 6ª edição, uma vez que não existem documentos que comprovem alterações textuais. Respeitando ambas as colocações, tomo a liberdade de citar a 5ª edição, de 1958. Ver ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. 10. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968. (Coleção *Sagarana*). p. 2.; ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. 17. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

vocábulo “estória”. Até a 4ª edição, Rosa usava a palavra “história” para se referir aos seus contos. Nesse momento específico (5ª edição), o autor substituiu todas as “histórias” por “estórias”, abrindo espaço para a leitura-base de *Sagarana*, que é a manifestação da *arte de contar*, presente em todo o livro (e que será de contribuição fundamental para a leitura que aqui se efetiva). Em 1964, ano da 6ª edição, *Sagarana* passa a ser publicado como o “volume 1” da “Coleção Sagarana”. A 9ª edição, de dezembro de 1967, é a primeira publicação póstuma.

### 3 JULGAMENTO DA OBRA

De fato, *Sagarana* é um fenômeno desde a sua estréia, em 1946. A obra não passou em branco, gerando elogios e críticas veementes que marcaram a sua história. É importante comentar que o livro foi motivo de polêmicas e de acirradas discussões em sua recepção. Ninguém ficou indiferente aos contos do sr. J. Guimarães Rosa, e a fortuna crítica de *Sagarana*, em 46, se pautou em dois aspectos distintos: a discussão em torno do regionalismo e a memória do Prêmio Humberto de Campos.

#### 3.1 O JARDIM E A ROSA

Com relação ao resgate do Prêmio Humberto de Campos, sua importância parece menor no processo de canonização, embora tenha contribuído, de alguma forma, para a popularidade do autor de *Sagarana*. A memória do antigo concurso foi retomada constantemente nos círculos da crítica em 46, e o resultado do Prêmio Humberto de Campos foi transformado em um grosseiro equívoco da história literária. O lançamento de *Sagarana* fez a crítica rever a avaliação do, até então, consagrado *Maria perigosa* e, sem maiores explicações, os críticos incluem Luís Jardim nas resenhas e nos artigos sobre Guimarães Rosa, criando toda a espécie de boatos e de intrigas envolvendo os dois escritores. Nos jornais da época, fica a sugestão de que o autor de *Maria perigosa* não seria merecedor do antigo prêmio. Contudo, ninguém se dá ao trabalho de fazer comentários analíticos sobre a obra de Luís Jardim (como fez

Mário de Andrade, após o lançamento de *Maria perigosa*) e nem, tampouco, de informar que o livro que ficou em segundo lugar no concurso não foi *Sagarana*, mas *Contos* – texto ainda em processo e que, conforme já demonstrado, pouco guardava da face atual da obra. *Sagarana* e *Contos* não eram iguais, mas a crítica faz questão de ignorar esse fato. Ela apenas nomeia Jardim como “usurpador” do prêmio, sem qualquer juízo estético de sua obra.

O próprio Graciliano Ramos, que na época do concurso brigara por *Maria perigosa*, ao relembrar os acontecimentos de 1938, afirma: “os julgamentos são precários – e naquele momento tínhamos vacilado. Eu, pelo menos, vacilara” (Ramos, 1974, p.xiv). Considerando o cargo político de Guimarães Rosa e esquentando a discussão, Henrique Pongetti provoca:

Murmuram-se perfídias. Que *Sagarana* perdera num concurso de contos de certa livraria para o livro do Sr. Luís Jardim, sem despertar em nenhum dos garimpeiros da comissão a desconfiança de se haver posto à margem uma legítima obra-prima. Que *Sagarana* foi promovido a obra-prima e o Sr. Luís Jardim a usurpador depois da nomeação do Sr. Guimarães Rosa para um cargo de muita influência no Itamarati.<sup>19</sup>

E Araújo Nabuco dá o veredicto:

Hoje, quando o sr. Guimarães Rosa está sendo incensado, quer pelos que lhe reconhecem valor, quer pelos que desejam agradar o Secretário do Ministro, poucos como o sr. Marques Rebelo poderão erguer a cabeça e muitos, como o sr. Peregrino Júnior, hão de murmurar intimamente; Ah! Se eu soubesse...<sup>20</sup>

Os críticos provocam os envolvidos no caso e transformam em erro o julgamento do Prêmio Humberto de Campos. E, de fato, essa polêmica infundada determinou a queda de Luís Jardim nos conceitos literários. O

<sup>19</sup> Pongetti apud Lima. In: LIMA, Sônia Maria van Dijck. *O livro que saiu do cânone*. Disponível em [http://www.soniavandijck.com/rosa\\_perigosa.htm](http://www.soniavandijck.com/rosa_perigosa.htm) Acesso em 09 set. 2004.

<sup>20</sup> Nabuco apud Lima. Idem.

injustificável resgate da memória daquele concurso desprestigiou a obra de Jardim, em 46.

Se, por um lado, a 1ª edição de *Maria perigosa* saiu ainda em 1939, pouco tempo depois de sua premiação, a 2ª, por outro, só foi publicada em 1959 (quando já havia cinco edições de *Sagarana*), e com uma série de ressalvas do autor. Em nota à 2ª edição, intitulada “De novo”, Luís Jardim abre breve discurso com uma epígrafe de Padre Antônio Vieira: “Que cousa há hoje tão antiga, que não fosse nova em algum tempo?”. Vinte anos depois da consagrada 1ª edição, o autor apresenta a 2ª da seguinte forma: “O *livro* Maria Perigosa já estava arquivado. Quis o editor, reavivando passada aventura, dar-lhe nova aparência.” (Jardim, 1976, p.xii). Jardim também comenta o conto inédito, “Coisas da Noite”, que “teve pelo menos o beneplácito de um grande espírito – José Lins do Rego – que não o julgou de todo ruim”, e conclui dizendo que “As credenciais deste livro são pois a boa vontade do editor, publicando-o; a manifestação daquele notável romancista [Lins do Rego] em relação a um conto; o prêmio antigo, que talvez ainda o recomende, e alguns desenhos meus destinados a enfeite” (Jardim, 1976, p.xii). Quase se desculpando, o apedrejado Luís Jardim relança o livro que saiu do cânone.

Com relação a essa insustentável comparação entre Rosa e Jardim, no ano de *Sagarana*, há uma exceção curiosa que se refere justamente àquele “notável romancista”. Em 1946, somente José Lins do Rego fez menção positiva a *Maria perigosa*, conforme relata Sônia van Dijck Lima:

Apenas de José Lins do Rego (1946), o autor de *Maria Perigosa* recebeu menção positiva. Com a autoridade de autor de uma obra regionalista coroada com *Fogo morto*, e depois de salientar em Guimarães Rosa uma “erudição botânica e os seus conhecimentos de zoologia”, assegurou: “Passa-se assim da boa e telúrica literatura, para uma quase pedante exibição de detalhes

*que nos enfada*". E concluiu, comparativamente: "o livro do Sr. Guimarães, se não chega a ser a obra-prima da exaltação do poeta Augusto Frederico Schmidt, é um magnífico livro de contos, como já nos deram o Sr. Monteiro Lobato ou o Sr. Luiz Jardim". Lins do Rego não modificou a situação de *Maria Perigosa* diante de *Sagarana*. Mas, mas trouxe uma nota positiva.<sup>21</sup>

José Lins do Rego se mostra favorável ao livro de contos *Maria perigosa*, ao passo que sua avaliação de *Sagarana* não é das mais animadoras. A "erudição botânica e os seus conhecimentos de zoologia" não passam indiferentes aos olhos de Lins do Rego, que vê na riqueza da paisagem rosiana "uma quase pedante exibição de detalhes que nos enfada". Impossível não lembrar, aqui, de "Sarapalha" e de "São Marcos", contos de *Sagarana*, cujo cenário rigoroso e intensamente descritivo provavelmente assustou leitores despreparados, em 46<sup>22</sup>.

É sintomático o comentário do autor de *Fogo morto* a respeito do livro de Guimarães Rosa e do livro de Luís Jardim. Primeiramente, é relevante o fato de Mário de Andrade, no artigo "Pintor contista", colocar Luís Jardim como um dos nossos grandes autores, comparando-o justamente com José Lins do Rego: "Seguindo naquela trilha em que Lins do Rêgo se tornou mestre, Luís Jardim se aproveita daquele contacto mais íntimo que existe, lá nas suas bandas, entre casa grande e senzala, pra um estilo de dizer que é de extraordinário sabor." (Andrade, 1972, p.56). Soma-se a essa analogia de Andrade a informação de que José Lins do Rego aprovou o autor de *Maria perigosa*, em 46, e elogiou um dos contos acrescentados na 2ª edição (Jardim, 1976, p.xii). Essa sintonia entre os nordestinos Jardim e Lins do Rego explica a menção positiva que este faz a

<sup>21</sup> Rego apud Lima. Idem. As notas da citação não foram copiadas.

<sup>22</sup> À expressão "erudição botânica", de Lins do Rego, seria interessante acrescentar a ironia de Graciliano Ramos, ainda em 38 – "Deixemos em paz o Instituto de Butantã" –, para que se tenha uma vaga idéia do rigor da descrição paisagística de *Sagarana* e das inesperadas reações do público leitor provocadas pela mesma.

*Maria perigosa* (obra que, não obstante os atributos, percorria os caminhos seguros do regionalismo seguidos por Lins do Rego). Nesse sentido, as críticas severas feitas a *Sagarana* podem, talvez, indicar essa incompatibilidade com a narrativa de Guimarães Rosa, cujo “estranho” regionalismo afrontava as já firmadas crenças de José Lins do Rego sobre a literatura regional<sup>23</sup>.

### 3.2 UM SERTÃO DO TAMANHO DO MUNDO

E esse estranhamento vem a ser o principal tópico levantado pela fortuna crítica de *Sagarana*: a discussão em torno do regionalismo. A crítica se viu na urgente necessidade de identificar o gênero em que o “livro do ano” se inseria e, preocupados diante do ineditismo da obra, avaliaram os contos de Guimarães Rosa segundo os critérios da tradicional literatura regionalista. O regionalismo foi tomado como parâmetro para a análise de *Sagarana*.

Álvaro Lins foi o primeiro a se manifestar sobre a obra, publicando sua crítica ainda em abril de 46. O artigo intitulado “Uma grande estréia” revela que as nove estórias de *Sagarana* são independentes, mas, uma vez reunidas em livro, formam a fisionomia coletiva da “região de Minas Gerais, mas também representativa, em grande parte, de todo o Brasil do interior, tão diferente do litoral e tão desconhecido como se fosse um país estrangeiro” (Lins, 1991, p.238). De acordo com o crítico, Guimarães Rosa soube resgatar em *Sagarana*

---

<sup>23</sup> Ironicamente, boa parte da obra de Lins do Rego foi publicada na famosa “Coleção Sagarana” (cujo primeiro número é o livro homônimo, tão friamente recebido por ele). *Menino de engenho* (v.22), *Fogo morto* (v.24), *Doidinho* (v.26), *Bangüê* (v.29), *Usina* (v.39), *Pureza* (v.44), *Água-mãe* (v.47), *Pedra bonita* (v.53), *Eurídice* (v.56), *Riacho doce* (v.57) e *Cangaceiros* (v.58) são obras de José Lins do Rego publicadas pela “Coleção Sagarana”. Na mesma coleção, foram editados *Maria perigosa* (v.89) e *As confissões do meu tio Gonzaga* (v.27), obras de Luís Jardim.

o mundo de gentes, de bichos, de natureza física, ao qual se ligou profundamente na juventude. Mas o valor dessa obra provém principalmente da circunstância de não ter o seu autor ficado prisioneiro do regionalismo, o que o teria conduzido ao convencional regionalismo literário, à estreita literatura das reproduções fotográficas, ao elementar caipirismo do pitoresco exterior e do simplesmente descritivo. (Lins, 1991, p.239)

Segundo Álvaro Lins, o mérito da obra consiste, portanto, em não ser prisioneira desse regionalismo – limitado, em muitos casos, pelo pitoresco e pelo descritivo. Para ele, *Sagarana* corresponde ao ideal da literatura brasileira, ou seja, “a temática regional numa expressão universal” (Lins, 1991, p.239). Observa-se que o primeiro crítico da primeira obra de Guimarães Rosa já chama a atenção para esse rótulo inconfundível que, por vezes, resumiu o legado do escritor mineiro: o regional universal. *Sagarana*, de alguma forma, já suscitava essa leitura.

No que se refere aos contos, Álvaro Lins elege quatro histórias de destaque na obra: “O burrinho pedrês”, “Duelo”, “Conversa de bois” e “A hora e vez de Augusto Matraga”. Contudo, aponta outras quatro como inferiores:

Há outras novelas [em *Sagarana*], porém, que não são da mesma significação, nem estão na mesma altura. Embora menos afirmativas como ficção por uma certa fragilidade na ação novelística – “Sarapalha”, “Minha gente”, “São Marcos” e “Corpo fechado” – ficam valorizadas, no entanto, através de algumas páginas descritivas, ou caracterizadoras como fixação de costumes e episódios isolados, ou, em cada uma delas, através de algum aspecto marcante da vida regional. Em “Sarapalha”, por exemplo, é a doença da *maleita*, com a espantosa miséria física e psicológica em que ela transforma os seres humanos [...] (Lins, 1991, p.241)

Álvaro Lins entende em “Sarapalha”, bem como nos demais contos citados, apenas um valor histórico, descritivo e documental. A história que outrora batizara o livro se resume agora a um mero registro de costumes da região. Essa crítica pioneira de Lins serviu de modelo para muito do que se escreveu sobre

*Sagarana* – tanto no que diz respeito à caracterização do “universal”, quanto na eleição dos contos de destaque na obra. Observe, por exemplo, a crítica de Maria Célia Leonel que, em 2000, afirmou que Álvaro Lins

tem razão: o que valoriza “Sarapalha” é o tema da malária como calamidade regional. Concordamos ainda com a ressalva sobre certa fragilidade na ação novelística – especialmente pela comparação desse texto com outros de *Sagarana* como “A hora e vez de Augusto Matraga”, “Duelo”, “O burrinho pedrês” –, e perguntamo-nos se a adaptação não tão eficaz do poema [“Maleita”, presente em *Magma*] à narrativa [“Sarapalha”] seria responsável por tal deficiência. (Leonel, 2000, p.188)

Do pouco que se falou sobre esse conto, sempre se notou certa deficiência ou fragilidade na ação. No percurso exegético de *Sagarana*, “Sarapalha” parece cair para um plano secundário da literatura rosiana. O artigo de Álvaro Lins classifica “Sarapalha” como um conto de menor peso em *Sagarana* e, no entanto, nas palavras daquele notável crítico, já residia uma das chaves para a compreensão do valor dessa estória: “a espantosa miséria física e psicológica” dos seres humanos. Voltarei a essa questão em segmento próximo.

Na mesma trilha de Lins, Antonio Candido se detém nos aspectos relevantes do sertão rosiano. Em crítica publicada no mesmo ano, Candido afirma que o espaço de Guimarães Rosa é menos mineiro e mais ficcional, pois, os contos de *Sagarana* demonstram que

[...] Minas [Gerais] é menos uma região do Brasil do que uma região da arte, com detalhes e locuções e vocabulário e geografia cosidos de maneira por vezes irreal, tamanha é a concentração com que trabalha o autor. Assim, veremos, numa conversa, os interlocutores gastarem meia dúzia de provérbios e outras tantas parábolas como se alguém falasse no mundo deste jeito. Ou, de outra vez, paisagens tão cheias de plantas, flores e passarinhos cujo nome o autor colecionou, que somos mesmo capazes de pensar que, na região do Sr. Guimarães Rosa, o sistema fitozoológico obedece ao critério da Arca de Noé. Por isso, sustento, e sustentarei mesmo que provem o meu erro, que *Sagarana* não é um livro regional como os outros, porque não existe região alguma igual à sua, criada livremente pelo autor com elementos caçados analiticamente e, depois, sintetizados na ecologia belíssima das histórias. (Candido, 1991, p.244)

Candido defende o caráter estritamente ficcional do sertão de *Sagarana* e, ao fazê-lo, justifica toda a suposta “*erudição botânica*” de Rosa, que ocorreria apenas no nível da elaboração estética, de um autor que “coleccionou” nomes específicos da paisagem regional para a composição artesanal de seu espaço. O sertão se revela de natureza ficcional e, portanto, não almeja somente o perímetro mineiro, mas o espaço ilimitado do universo: “*Sagarana* nasceu universal pelo alcance e pela coesão da fatura” (Candido, 1991, p.245). Porém, seguindo o raciocínio de uma criação ficcional e defendendo que *Sagarana* não é um simples livro regional, Candido afirma que a obra-prima do livro é “A hora e vez de Augusto Matraga”, “onde o autor, dexando [sic] de certo modo a objetividade da arte-pela-arte, entra em região quase épica de humanidade e cria um dos grandes tipos da nossa literatura” (Candido, 1991, p.247). Enxergando o incontestável mérito de “Matraga”, o crítico afirma o seu valor sobre todos os contos do livro – “muito sobre todos”. (Candido, 1991, p.247)

Essas duas críticas comentadas, a de Álvaro Lins e a de Antonio Candido<sup>24</sup>, demonstram como os primeiros passos da recepção da obra de Guimarães Rosa terminam por incluí-lo em uma “expressão universal”, além de patentear “Matraga” como um dos pontos altos de *Sagarana*. Há, no entanto, uma exceção curiosa: Sérgio Milliet, um dos primeiros críticos a não se animar com os resultados do livro, é o único em 46 – e, talvez, um dos únicos na história de *Sagarana* – a destacar “Sarapalha” do conjunto. De acordo com o crítico: “Dois ou três contos de *Sagarana* alcançam entretanto, a meu ver, uma realização de obra-de-arte perfeita a que nem Valdomiro Silveira nem [Monteiro] Lobato se alçam jamais: “Sarapalha” e “A hora e vez de Augusto Matraga”” (Milliet, 1981, p.74).

---

<sup>24</sup> Para maiores informações e detalhes sobre a fortuna crítica de *Sagarana*, a polêmica envolvendo Luís Jardim e a avaliação do regionalismo nos contos de João Guimarães Rosa, ver <http://www.soniavandijck.com>

Para Milliet, falta ao autor uma participação mais íntima na vida do homem sertanejo. Afirma que Rosa “Fica sempre de fora, a observar as coisas e os homens, a anotar expressões e pormenores pitorescos, sem nunca viver intensamente as desgraças e alegrias dêles” (Milliet, 1981, p.74). Milliet admira a literariedade notável do escritor, mas confessa que

desejaria vê-lo [João Guimarães Rosa] menos seguro de si, menos fotográfico, menos “estranho sociológico”, dentro do meio que resolveu pintar. Desejaria que o sertão chegasse a nós com mais crueza, na sua desolação, menos “artista”, menos literário, menos anedótico também. Que o autor tivesse arrancado dêle a tragédia humana e não o espetáculo. E por aproximar-se mais da solução desejada é que aponto “Sarapalha”, o drama da maleita, o melhor conto do livro. (Milliet, 1981, p.74)

O conto “Sarapalha”, retrato da “miséria física e psicológica” do homem, atende melhor as expectativas de Milliet. Para ele, as demais narrativas do livro se entregariam a uma ótica exterior, a um distanciamento do elemento autenticamente regional, reduzindo a verdadeira crueza desse cenário e prejudicando o acontecimento de certas barreiras necessárias à condição humana. Creio que esse problema detectado pelo crítico acontece, de fato, nas engrenagens de *Sagarana*: o teor anedótico que Milliet enxerga em Rosa estaria presente em todos os contos dessa obra, distanciando-a da realidade amarga do sertão. Observado de fora, esse sertão parece imune aos malefícios humanos, pois se encontra constantemente revestido por essa atmosfera lendária, mais próxima de um conto de fadas sertanejo do que de um registro documental da região. Contudo, esse mesmo aspecto, salientado de forma negativa por Milliet, é freqüentemente citado como uma das verdadeiras qualidades da obra. Grande parte dos estudos dedicados ao livro de estreia de Guimarães Rosa atenta para o anedótico, para o fantasioso e para o lendário, elementos de primeira importância, presentes nos contos. *Sagarana* se distingue das demais obras do autor, pois ali se encontra a verdadeira tradição da arte de contar. E “Sarapalha”, com uma disposição singular, ao “viver intensamente as desgraças e alegrias” do sertão, conjuga o retrato da miséria humana com esse tom anedótico que permeia toda a obra.

#### 4 A ARTE DE CONTAR ESTÓRIAS

“*Sagarana* se caracteriza pela paixão de contar”, afirma Antonio Candido, referindo-se à natureza comum dos contos (Candido, 1991, p.246). Com relação a essa característica, Candido observa que

[...] O autor chega a condescendência excessiva para com ela, a ponto de quebrar a espinha das suas histórias a fim de dar relevo a narrativas secundárias, terciárias, cujo conjunto resulta mais importante do que a narrativa central. Deixa-se ir ao sabor dos casos, não perdendo vasa para contá-los, acumulando detalhes, minuciando com pachorra, como quem dá a entender que, em arte, o fim não tem a mínima importância, porque o que importa são os meios. (Candido, 1991, p.246)

Essas narrativas predominam em todo o *Sagarana*, ora na figura do narrador, ora nas personagens de seu enunciado – a arte de contar histórias é evocada a todo o momento da obra. O livro de estreia de Guimarães Rosa, de certa forma, parece dar continuidade a essa arte milenar, já existente na Antiguidade, na tradição épica de Homero, nas práticas dos oradores públicos, passando pelos jograis da Idade Média e percorrendo longo caminho até atingir a oralidade da história popular folclórica brasileira, na presença dos repentistas e dos contadores de “causos”. Em seu estudo “A arte de contar em *Sagarana*”, Paulo Rónai se detém nesse aspecto: “A arte de contar, no antigo sentido da palavra, que evoca as poderosas narrativas do século passado e, mais longe ainda, as caudalosas torrentes da épica antiga está se tornando rara” e, contudo, “As nove peças que formam o volume *Sagarana* continuam a grande tradição da arte de narrar”. (Rónai, 2000, p.16; 16)

É nesse narrador popular, outrora enunciado por Walter Benjamin, que está o fio condutor do primeiro livro de Guimarães Rosa – sendo que a influência desse exercício é sentida em obras posteriores do autor como, por

exemplo, *Grande sertão: veredas*, que dez anos depois reafirma o sentido dessa arte de contar. Isso comprova o quão pertinente foi a alteração do vocábulo “história” para “estória”, a partir da 5ª edição de *Sagarana*. A “estória” rosiana é a manifestação plena do ato de contar, verificado no homem sertanejo. E embora o termo tenha sido aproveitado ao longo de todas as obras de Rosa – intitulando três delas<sup>25</sup> –, é notável como *Sagarana* materializa o sentido e a natureza desse costume. Essa peculiaridade é sentida por Luiz Costa Lima, que informa que “Em *Sagarana*, o anedótico sobre o qual assenta a narrativa é seguido com uma fidelidade constante. O seu conjunto é assim um conjunto realmente de contos”, e “O que há de novo nas *Primeiras estórias* em relação a *Sagarana*, é a libertação completa do anedótico que antes encompridava a narrativa” (Lima, 1991, p.502; 503). É no livro de estréia de Rosa que se percebe com clareza essa “tradição do contar”, nas transformações de uma arte que é transmitida oralmente e que, a cada nova transmissão, é modificada, aumentada e enfeitada de acordo com a necessidade humana<sup>26</sup>.

Nelly Novaes Coelho também se pauta na “inovação gerada pela peculiar *natureza* do *ato de contar* rosiano, aquele que é próprio do *homo ludens*”, reforçando a análise dessa percepção (Coelho, 1991, p.256). Segundo a autora,

<sup>25</sup> Refiro-me às seguintes obras: *Primeiras estórias* (1962), *Tutaméia* (terceiras estórias) (1967) e *Estas estórias* (1969) (obra póstuma).

<sup>26</sup> Em obras como *Grande sertão: veredas*, *Primeiras estórias* e *Tutaméia* (terceiras estórias), o narrador em primeira pessoa se apresenta, por vezes, como o indivíduo sertanejo que conta suas vivências a um interlocutor urbano. Nesse processo rememorativo, há uma organização da experiência, do vivido. Portanto, trata-se de uma memória transformadora. É o que observa Adelaide Caramuru César, que aponta o ato de narrar em “A terceira margem do rio” (*Primeiras estórias*) como “uma prática auto-reflexiva a ser compartilhada no presente da enunciação” (2003, p.151). Em contraponto, vemos que o narrador de *Sagarana* não relata uma vivência específica, pois a estória contada sugere um domínio público. A experiência desse narrador não é individual, mas coletiva, razão pela qual a maior parte dos contos desse livro é narrada em terceira pessoa (curiosamente, a relação de alteridade também está invertida em *Sagarana*, onde os poucos contos narrados em primeira pessoa são enunciados pelo homem da cidade). Sobre o narrador em “A terceira margem do rio”, ver CÉZAR, Adelaide Caramuru. Quando o familiar se torna estranho: uma leitura de “A terceira margem do rio”, de João Guimarães Rosa. In: *Boletim: revista da área de humanas*. Londrina, v. 44. 2003. p. 151 – 158.

a narrativa rosiana procede do *homo ludens*, daquele que está presente nos rapsodos, aedos, jograis do mundo antigo, e que permanece encarnado nos cantadores populares, que ainda hoje perpetuam a herança folclórica de cada nação [...] Em *Sagarana* renasce, portanto, o anônimo “contador de estórias”, o homem-coletivo que vem da alta ancestralidade que arraiga em Homero. (Coelho, 1991, p.257)

Nas estórias de Rosa está a narrativa anônima, coletiva, ingênua, espontânea e lúdica da tradição oral. Nesse sentido, é fundamental a compreensão do título que reúne os referidos contos. Na palavra “Sagarana” se encontra a “nota introdutória” desse universo anedótico. Em entrevista a Ascendino Leite, o autor anuncia, pela primeira vez, o significado desse neologismo: “Saga-rana: coisa que parece saga... Filei um sufixo do nheengatu...”, afirma<sup>27</sup> (Rosa, 2000, p.74). Nascia assim uma das mais importantes palavras criadas no terreno da literatura brasileira. Ao batizar o conjunto de estórias, Guimarães Rosa, ciente de sua composição, expressou essa arte de narrar através de um exercício neológico<sup>28</sup>. Esse ato de contar estórias, ou *coisas que parecem sagas*, era tão concreto no projeto dos contos, que Rosa definiu *Sagarana* como “uma série de Histórias adultas da Carochinha” (Rosa, 1999, p.377). Tal definição comprova a consciência que ele tinha desse fenômeno em sua escrita.

---

<sup>27</sup> Em “O impossível retorno”, ensaio de Walnice Nogueira Galvão sobre o conto “Meu tio o lauretê”, do livro *Estas estórias*, de Guimarães Rosa, lemos: “*Iauara*, ou jaguar, é onça em tupi, todas as variedades de onça. O cachorro, introduzido pela colonização, vai ter esse nome estendido também a ele. Mas existem várias onças, a parda, a preta, a pintada, e é preciso descobrir qual delas é o “tio”. Decomposto, o vocábulo dá *iauara* + *etê*, ou seja, a onça verdadeira, a onça legítima. O sufixo oposto a *-etê* é *-rana*, ou seja, à maneira de, que parece verdadeiro mas não é. Usados com maior intensidade a partir da colonização, os dois sufixos serviram também para indicar o que a ela era ou não anterior. O próprio Guimarães Rosa se serviu dessa distinção ao dar a um livro o título de *Sagarana*, ou seja, à maneira de saga, o que parece saga. A chegada dos portugueses trouxe muitas coisas de que o léxico indígena não dá conta, caso em que se adotaram as palavras portuguesas ou se empregaram os dois sufixos distintivos.” Cf. GALVÃO, Walnice Nogueira. “O impossível retorno”. In: \_\_\_\_\_. *Mitológica rosiana*. São Paulo: Ática, 1978. (Ensaio; 37). p. 19.

<sup>28</sup> Sempre se chamou a atenção para a habilidade rosiana de criar palavras. Dentre elas, segundo Walnice Nogueira Galvão, “Sagarana” é a palavra mais popular, pois “se encontra disseminada pelo Brasil afora, como rua, praça, centro cultural, colégio”. Cf. GALVÃO, Walnice Nogueira. *Guimarães Rosa*. São Paulo: Publifolha, 2000. (Folha explica; 10). p. 72.

Desse modo, comprovam-se as impressões de Sérgio Milliet, mas, ao contrário deste, a constatação do anedótico aqui revela o principal atributo do livro. A própria crítica que Milliet faz aos personagens de *Sagarana* – com objetivos excessivamente lineares e de uma psicologia “um pouco convencional, lógica demais, esperada, esquemática” (Milliet, 1981, p.74) – evoca a estrutura de uma parábola, que é, por vezes, linear e, no entanto, de notável elaboração artística. Essa suposta linearidade das personagens também é assumida por Rosa:

[...] O homem a “N” dimensões, ou, então representado a uma só dimensão: uma linha, evoluindo num gráfico. Para o primeiro caso, nem o romance não chega; para o segundo, o conto basta. Questão de economia. Tudo isso é muito pessoal: gosto da parábola, do apólogo... (Rosa, 2000, p.64)

Nessa confissão a Ascendino Leite, o autor entrega as chaves de *Sagarana*. Os personagens são, de fato, construídos a uma só dimensão, “concentrados em torno de um único sentimento, que se transforma em sua razão de ser no objetivo de toda a sua existência” (Rónai, 2001, p.18) e, contudo, é dessa forma que Rosa confessa a sua opção pela parábola, pelos “causos” populares, pela estória. Diante dessas considerações, Guimarães Rosa justifica o sertão na sua obra, pois “o povo do interior – sem convenções,” *pôses*” – dá melhores personagens de parábolas”. (Rosa, 1999, p.378)

O primeiro indício dessa tradição popular está nas epígrafes de *Sagarana*. Rosa abre os contos com pequenos trechos de cantigas folclóricas que, além de resgatar a oralidade sertaneja, sintetizam a temática específica de cada narrativa. Exemplo dessa assertiva é a cantiga que introduz “São Marcos”:

Eu vi um homem lá na grimpa do coqueiro, ai-ai,  
 não era homem, era um côco bem maduro, ôi-ôi,  
 Não era côco, era a creca de um macaco, ai-ai,  
 não era a creca, era o macaco todo inteiro, ôi-ôi.

(CANTIGA DE ESPANTAR MALES.)

(Rosa, 1958, p.235)

A epígrafe, sempre de autoria anônima, recupera idéias gerais do conto, ironizando-as. No caso citado, é o jogo de percepção sensitiva do protagonista, que perde a visão, ilustrado em uma emblemática canção de espantar males. Menos austera é a epígrafe de “Corpo fechado”:

“A barata diz que tem  
 sete saias de filó...  
 É mentira da barata:  
 ela tem é uma só.”

(CANTIGA DE RODA.)

(Rosa, 1958, p.267)

Tal como a barata, que mente a respeito das sete saias de filó, também o caipira Manuel Fulô se autopromove como o valentão em potencial do vilarejo – e o faz até que Targino, o autêntico, resolve enfrentá-lo, desmentindo sua valentia. Observa-se, assim, como as cantigas traduzem, em forma de epígrafe, o universo da obra.

A expressão do narrador em *Sagarana* – a maioria em terceira pessoa – é outra maneira de constatar a arte do contador de estórias. “O burrinho pedrês”, conto que abre a coletânea, começa da seguinte forma:

Era um burrinho pedrês, miúdo e resignado, vindo de Passa-Tempo, Conceição do Sêro, ou não sei onde no sertão. Chamava-se Sete-de-Ouros, e já fôra tão bom, como outro não existiu e nem pode haver igual. (Rosa, 1958, p.3)

Notadamente, o narrador inicia o conto sem qualquer registro temporal ou espacial mais exato. O leitor é informado apenas que “Era” um burrinho pedrês, vindo de “não sei onde no sertão”. Verifica-se que a voz do narrador “não aprisiona o falar nos limites rígidos do individualismo, mas identifica-se com a palavra anônima e coletiva” (Coelho, 1991, p.257). E, partindo do pressuposto de Antonio Candido, que afirma que o sertão rosiano é menos mineiro do que ficcional, é notória a proposição desse narrador coletivo que, livre de qualquer compromisso rigoroso no espaço-tempo, conta a sua estória dentro dos limites do verossímil.

O mesmo ocorre em “A hora e vez de Augusto Matraga”, quando o narrador descreve a passagem do tempo: “E assim se passaram pelo menos seis ou seis anos e meio, direitinho dêste jeito, sem tirar e nem pôr, sem mentira nenhuma, porque esta aqui é uma estória inventada, e não é um caso acontecido, não senhor.” (Rosa, 1958, p.358). Aqui, percebe-se o modo como esse narrador popular é descomprometido com a veracidade dos fatos. Se a “estória” é um termo que Guimarães Rosa divulgou – opondo-o, como em inglês, a “história” – o foco de sua atenção está na verossimilhança em que se constrói e, para tanto, a concepção de narrativa rosiana, em *Sagarana*, encontra raízes profundas no conceito aristotélico de poesia<sup>29</sup>. Desde Aristóteles, entendemos que “não é ofício

---

<sup>29</sup> Sabendo que o real compromisso desse narrador popular é com a verossimilhança, e não com a veracidade, poderia se pensar em um ponto de contato significativo – e não tão óbvio – entre a estória rosiana e a concepção aristotélica de poesia. Aristóteles diferencia a poesia (universal) da história (particular). A *mimese*, faculdade congênita do homem, parece ser o suporte da poesia, pois imitar, segundo Aristóteles, não é copiar, mas criar. O comprometimento da imitação e, portanto, da poesia, é com a verossimilhança da ação e não com uma projeção do verídico. Eduardo Portella afirma que “Guimarães Rosa restaura para nós a originalidade da *mimese* aristotélica. A sua literatura não quer ser nem cópia, nem reprodução de natureza. Nem *espelho da natureza*, nem *segunda natureza*. Se nos fosse lícito, afirmaríamos ser ela a terceira natureza. Através da *mimese*, a arte faz emergir até a plenitude, até o esgotamento, até a purificação, tudo o que a natureza, a realidade ou seu dinamismo, se mostram incapazes de objetivar numa obra.” (1991, p.200). Portella dá suporte ao argumento de que *Sagarana* resgata a arte de *inventar* e de *criar* estórias – distanciando os contos do registro fotográfico e histórico do sertão, de sua realidade crua e amarga, cuja ausência, em *Sagarana*, foi severamente constatada por alguns

do poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a *verossimilhança* e a *necessidade*<sup>30</sup> (Aristóteles, 1986, p.115). E, se a poesia realmente evoca os domínios do universal, distanciando-se da particularidade da história, penso que há um extrato significativo da *Poética* na estória rosiana: “A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota.” (Rosa, 2001e, p.29)

Em “Conversa de bois” a anedota é assumida, talvez, como em nenhum outro conto – ainda que ocorra um certo protesto no que se refere à verossimilhança, visto que os animais dialogam à maneira dos seres humanos<sup>31</sup>. Para afirmar a antiga capacidade de falar dos bois, o narrador argumenta: “Que já houve um tempo em que êles conversavam, entre si e com os homens, é certo e indiscutível, pois que bem comprovado nos livros das fadas carôchas.” (Rosa, 1958, p.299). E sustentando o compromisso único com a capacidade poética criadora, temos:

- Ora, ora!... Êsses é que são os mais!... Boi fala o tempo todo. Eu até posso contar um caso acontecido que se deu.
- Só se eu tiver licença de recontar diferente, enfeitado e acrescentado ponto e pouco...
- Feito! Eu acho que assim até fica mais merecido, que não seja.  
(Rosa, 1958, p.299 – 300)

Esse é o cerne de *Sagarana*, narrativas semeadas no seio da cultura popular e que emergem num jogo de verossimilhança e de necessidade,

---

críticos. Ver PORTELLA, Eduardo. A estória cont(r)a a história. In: COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (Fortuna crítica; 6). p. 198 – 201.

<sup>30</sup> Grifos meus.

<sup>31</sup> Paulo Rónai toma a frente na crítica: “Se as grandes novelas do volume não nos tivessem exalçado as exigências, entregar-nos-íamos sem reservas ao encanto desta forte narrativa [“Conversa de bois”]. Elas, porém, nos habituaram a uma mistura tão feliz de visão realista e de expressão algo estudada, que nos custa admitir uma modificação da dosagem a favor do elemento artificial.”. Cf. RÓNAI, Paulo. A arte de contar em *Sagarana*. In: ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 20 – 21.

correspondendo, assim, a arte de contar à experiência do vivido. E foi contando casos, estórias, anedotas que confluem a originalidade do poeta com o acervo popular, que Guimarães Rosa se apresentou ao público letrado, consagrando-se e inserindo sua obra no cânone literário brasileiro. *Sagarana* é a sua grande estréia, momento em que o escritor “afinou seus instrumentos, sua maneira, sua linguagem, e circunscreveu seu espaço – este último tão decisivo e marcante em toda a sua obra”. (Galvão, 2000, p.52)

## PARTE II - DOIS HOMENS SOB A FEBRE DA MALEITA

*O fim está no começo e no entanto continua-se.*  
Samuel Beckett, *Fim de partida*

Que *Sagarana* repercutiu, tanto na literatura como no cinema e no teatro, já se sabe. O livro que moveu todos os holofotes do ano para João Guimarães Rosa se mantém ainda como uma das nossas mais representativas manifestações literárias. Contudo, e dessa assertiva nunca se abriu mão, para além dos domínios do sertão mineiro, as obras de Guimarães Rosa dialogam com um pensamento maior – fazendo jus ao que muitos preferem chamar de “expressão universal”. *Sagarana*, que já confirmava esse axioma desde a sua primeira crítica, assinada por Álvaro Lins, busca de alguma forma transcender o espaço geográfico limitado em que se insere. A esse valor dialógico da literatura rosiana, devemos boa parte de sua vasta fortuna crítica. É certo que sempre haverá divergências de leituras da obra de Rosa: para uma fração da crítica, “os grandes problemas nacionais ou regionais são parte fundamental da obra rosiana” e, para outros, esses problemas “apenas constituem pano de fundo para as grandes interrogações metafísicas” (Leonel, 2000, p.188; 188). Saber até que ponto podemos estabelecer relações concretas fora do nosso cercado brasileiro, bem como a forma como esses diálogos efetivados contribuem para a movimentação crítica de Guimarães Rosa no cânone literário são problemas que não podem ser ignorados.

Neste trabalho dissertativo, o conto que move essa investigação é “Sarapalha”, e as razões para tal escolha são muitas. Se devo alguma explicação de natureza histórica, creio que esta já foi enunciada no capítulo anterior, onde afirmei que o terceiro conto de *Sagarana* – outrora chamado “Sezão” – serviu de

inspiração ao nome inicial da obra. Sabe-se que “Sezão” era o primeiro dos 12 contos do antigo volume homônimo e, além disso, a hipótese de que Rosa tenha começado a escritura do livro por essa estória, embora não comprovada, é atrativo suficiente para que se voltem os olhos a esse suspeito “ponto de partida” de sua ficção.

Outro motivo pertinente é o fato de que “Sarapalha”, o menor conto de *Sagarana*, com cerca de 20 páginas, não costuma ser – no parecer de sua fortuna crítica – uma das estórias de destaque da obra. Apesar de alguns trabalhos relevantes a respeito<sup>32</sup>, o conto estaria supostamente fadado a uma “fragilidade na ação novelística”, mostrando que o julgamento de Álvaro Lins prevalece ainda hoje. Diante dessas considerações, “Sarapalha” teria apenas um valor documental, restringindo-se ao aspecto histórico ali retratado. Contudo, a escolha que faço percorre outro caminho, mostrando que o conto vai muito além de um documento histórico. Reconheço que a especificidade apontada por Lins não pode ser descartada, e que o texto, de fato, pode ser lido como registro “marcante da vida regional” (Lins, 1991, p.241). No entanto, sem anular essas considerações, opto por utilizá-las como ferramentas para o estudo das “grandes interrogações metafísicas”, aspecto que considero de maior urgência em “Sarapalha”.

De um modo geral, “Sarapalha” nunca foi merecedor da “expressão universal”, tão habilmente detectada e convictamente afirmada por tantos, desde *Sagarana*. Essa injusta exclusão desqualifica sumariamente o texto,

---

<sup>32</sup> Dentre eles, cito as seguintes leituras: CARVALHO, Raimundo. Visões da maleita. In: DUARTE, Lélia Parreira (Org.). *Veredas do Rosa II*. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2003. p. 654 – 659.; MEYER, Mônica; GOULART, Flávio. “Sarapalha”, roteiro de doença, natureza e amor. In: DUARTE, Lélia Parreira (Org.). *Veredas do Rosa II*. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2003. p. 575 – 579.; MORATO, Margareth Rosignoli. A saga do silêncio. In: DUARTE, Lélia Parreira (org.). *Veredas do Rosa*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2000. p. 399 – 403.; PASSOS, Cleusa Rios. Luísa: cor de Jenipapo. In: \_\_\_\_\_. *Guimarães Rosa: do feminino e suas estórias*. São Paulo: Hucitec; FAPESP, 2000. p. 191 – 199.

rebaixando-o de registro histórico a mero exercício da linguagem de Guimarães Rosa. No manejo dessas relações, “Sarapalha” se tornaria apenas um aquecimento, um experimento do estilo ainda não maduro do autor. Ora, o conto é muito mais do que um experimento lingüístico e, para esse pequeno protesto, tenho o suporte de Margareth Rosignoli Morato:

O conto “Sarapalha”, do livro **Sagarana**, tem sido considerado menor, ou mesmo um conto em que Guimarães Rosa expõe apenas sua “arte pela arte”. Mas precisamos rever esse conceito. Este conto precisa ser reavaliado em suas devidas proporções, para ter o destaque que merece.

Penso, ao afirmar tais palavras, no julgamento do próprio Guimarães Rosa que fez deste conto, inicialmente o título de sua obra. Não temos como duvidar de sua escolha. [...] Repito, é preciso reavaliar este conto.<sup>33</sup> (Morato, 2000, p.399)

Tomar as dores do conto talvez seja exagero. Se ele faz parte do conjunto é porque tem o seu lugar entre as nove estórias. Porém, é fato que o drama dos dois primos maleitosos nunca teve recepção calorosa da crítica e, ciente do valor (por vezes, incompreendido) dessa narrativa, opto pela leitura de “Sarapalha”. Sem ignorar o registro documental e histórico do conto, procuro através de sua estrutura motivos inerentes à condição humana.

Esse é o principal motivo da escolha de “Sarapalha”. Se o conto já foi exaustivamente aprovado pela vertente regionalista, é tempo de fazer o mesmo pelo viés da chamada “expressão universal”. As 20 páginas de “Sarapalha” oferecem subsídios para uma leitura singular, ainda não efetivada, e que pode auxiliar na avaliação do conto, da obra e do seu autor. A razão pela qual Rosa modificou o título do livro é preocupação secundária. O mesmo é válido para o comentário feito por ele a respeito de “Sarapalha”: “Desta, da história desta história, pouco me lembro. No livro, será ela, talvez, a de que menos gosto.”

---

<sup>33</sup> As notas da citação não foram copiadas.

(Rosa, 1999, p.379) – breve confissão do autor que nada acrescenta ao verdadeiro sentido da estória e nem sequer deixa transparecer suas particularidades.

Com efeito, a verdadeira expressão dessa estória já tomava corpo nas palavras de Lins, embora o crítico não tenha se reservado a detalhes: o valor de “Sarapalha” está na “doença da *maleita*, com a espantosa miséria física e psicológica em que ela transforma os seres humanos” (Lins, 1991, p.241). Nessa premissa reside o seu componente principal. A *maleita* é o elemento fundador da estória e abre passagem para a inserção de novas leituras, enriquecendo a análise.

## 5 O DRAMA DA MALEITA

*...me humilhar, fazendo-me valer da minha idade avançada e das minhas maleitas.*

Samuel Beckett, *Molloy*

Em “Sarapalha” encontramos o rio, o sol, os bois, os juncos e o diabo, todos símbolos de primeira importância em Guimarães Rosa e explorados “em seus significados por vários estudiosos da obra rosiana” (Morato, 2000, p.399). O “rio Pará” (Rosa, 1958, p.125)<sup>34</sup>, o sol que “cresce, amadurece” (p.129), os “bois sarapintados” (p.126) e o “o capeta” (p.141) são presentes ao longo da estória. No entanto, é na figura da maleita que reside o principal motivo do conto. É ela que, em sintonia com a pessoa ausente, condiciona a vida das personagens, limitando-as.

A escolha da maleita como oponente do homem não vem ao acaso, e Guimarães Rosa sabe o que ela representa para o interior do país. A malária traz a lembrança de desgraças e de mortes em todo o sertão brasileiro, razão pela qual ela foi escolhida para protagonizar o agente da destruição em “Sarapalha”. O histórico dessa doença, a *febris maledicta* (Carvalho, 2003, p.654), é imenso e, para além das terras brasileiras, percorre regiões diversificadas:

A malária está entre as doenças mais antigas do mundo: admite-se que o homem pré-histórico no Velho Mundo tenha sido acometido de malária. As síndromes febris mortais, provavelmente, malária, têm registros desde o início da palavra escrita, 6000-5500 a.C., como pode ser encontrado nas escrituras de Vedic, na Índia, em 1600 a.C. (Alecrim; Alecrim 2003, p.105)

Acredita-se que Hipócrates, na Antiguidade, tenha sido “o primeiro a relacionar o aparecimento da doença com as estações do ano e os locais,

---

<sup>34</sup> Todas as citações de “Sarapalha” pertencem à 5ª edição: ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. 5. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Ed., 1958. p. 125 – 147.

mencionando que as pessoas vivendo nas proximidades das águas estagnadas sofriam do aumento do baço” (Alecrim; Alecrim, 2003, p.105). Sabe-se que “As escrituras antigas de Platus (184 a.C). e Terence (159 a.C). já faziam referência à marcada periodicidade da febre” e que

Como aconteceu com outras doenças, foi inevitável que o homem atribuísse à malária causas como: magia negra, espíritos, meditação malignificante dos deuses do céu e da terra. Os médicos gregos, cerca de 400 a.C., separavam as febres em dois tipos: contínua e intermitente [...] (Alecrim; Alecrim, 2003, p.105 – 106)

Portanto, os sintomas que caracterizam a doença das personagens de “Sarapalha”, bem como a tradição de atribuí-los a forças sobrenaturais, são antigos e precedem as primeiras marcas da civilização. Os relatos sobre as mudanças das estações, os locais próximos às águas estagnadas, a peculiar periodicidade em que a febre se manifesta e a anomalia do aumento do baço são todos fatos históricos que aparecem com absoluta fidelidade no conto de Guimarães Rosa. E se a maleita é anterior aos primeiros registros da civilização, em “Sarapalha” ela também é posterior, pois persiste após a decadência do povoado.

Ainda hoje, a malária carrega uma série de nomes populares: maleita, sezão, sezonismo, paludismo, impaludismo, tremedeira, carneirada, febre palustre ou febre intermitente. Este último é o nome que Primo Argemiro dá à doença quando, no conto, se recorda da presença de um antigo doutor que “dormiu sem cortinado, com a janela aberta... Apanhou a intermitente” (p.133). O nome se refere justamente a essa marca de periodicidade: a febre da maleita não é contínua, caracterizando-se por constantes interrupções. Essas suspensões marcam a intermitência da febre, que funciona, a rigor, em acessos periódicos. As personagens do conto estão sujeitas aos constantes ciclos da doença, pois, todos

os dias, atravessam três etapas diferentes – a lucidez da espera, o acesso febril e o delírio – sendo que, terminada a terceira etapa, voltam automaticamente para a primeira. A doença traz a febre em prazos e sugere a idéia de uma constante repetição na vida dos maleitosos<sup>35</sup>. Dentre os vários nomes populares que acompanham a doença, “sezão” é tomado como um dos mais correntes. A professora Nilce Sant’Anna Martins sugere a essa palavra o seguinte significado:

/ Febre intermitente ou periódica: malária. // Talvez do lat. **accessione-**, ‘acesso de febre intermitente’, e de um cruzamento com **sazão** ‘estação’. [No conto “Sarapalha” são numerosos os termos para designar a moléstia. O primeiro nome dado aos contos de **Sagarana** foi **Sezão**, conforme originais do AGR, do IEB]. (Martins, 2001, p.454)

A idéia do acesso febril, somada aos ciclos sazonais – cujas mudanças determinam o período de cheias e de vazantes do rio –, teria inspirado uma das nomenclaturas mais comuns da doença no meio sertanejo. E como bem observa Martins, os termos utilizados para designar a doença, em “Sarapalha”, “são numerosos”, indicando alguma espécie de predomínio do conhecimento popular sobre o científico. A sezão era uma doença que “flagelava populações ribeirinhas do Brasil” (Carvalho, 2003, p.654), e sua ocorrência constante em pequenos vilarejos da República Velha marcou essa sabedoria popular que atribuiu tantos nomes à moléstia. Observe como, em “Sarapalha”, a palavra “malária” (que denotaria um conhecimento mais científico) aparece uma única vez, ao passo que “sezão” e “maleita” aparecem seis vezes cada uma e a palavra “danada”, referindo-se à doença, aparece por três vezes. No início do conto, o narrador fala em uma “tremedeira que não desamontava” (p.125), expressão que

---

<sup>35</sup> Em *Grande sertão: veredas*, o jagunço Riobaldo também demonstra essa idéia de periodicidade: “Agora, a maior parte dos companheiros tremiam em prazos, com a intermitente. Remédio que valesse, de todo faltava. Aquilo afracava, no diário; os homens perdiam a natureza”. Cf. ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001d. p. 418.

ele usa entre aspas, indicando uma das denominações que o povoado dava à malária, antes da presença culta do doutor – personagem que traz certo conhecimento científico ao arraial. Porém, o próprio doutor, após contrair a doença, disse em seus momentos de delírio que “a maleita era uma mulher de muita lindeza, que morava de-noite nesses brejos, e na hora da gente tremer era quem vinha... e ninguém não via que era ela quem estava mesmo beijando a gente...” (p.141). Tomado pela maleita, o homem civilizado se rende a esse conhecimento popular, tal como a cidade que se rende aos domínios da natureza. Essa variedade de nomes, assim como a mitologia sertaneja de uma mulher-maleita são resultados de uma ocupação marcante da malária no sertão.

Essa representatividade da doença no meio sertanejo seria, talvez, a explicação razoável para a ocorrência significativa desse tema na literatura brasileira. A história de prejuízos da malária deixou ecos na nossa literatura, e muitas dessas manifestações antecedem a narrativa de Guimarães Rosa. O tema da maleita é verificado já em Mário de Andrade:

Calma  
 Calma de rio de água barrosa  
 Onde nos vem a maleita sublime  
 (Andrade apud Carvalho, 2003, p.654)

A visão que o poeta transporta ao tema é a sublimação da doença, aspecto também explorado por Rosa no final de “Sarapalha”. Em outro momento, Mário de Andrade afirma:

Quero, desejo ardentemente é ser maleitoso não aqui, com trabalhos a fazer, com a última revista, o próximo jogo, o próximo livro a terminar. Desejo a doença com todo o seu ambiente e expressão, num igarapé do Madeira com seus jacarés, ou na praia de Tambaú, com seus coqueiros, no silêncio, rodeado de deuses, de perguntas, de paciências. Com trabalhos episódicos e desdatados, ou duma vez sem trabalho nenhum. Quanto ao sofrimento dos acessos periódicos, não é isso que desejo, mas a

prostração posterior, o aniquilamento assombrado, cheio de medos sem covardia, a indiferença, a semi-morte igualitária. (Andrade apud Carvalho, 2003, p.658)

Há o tratamento do mesmo tema no romance *Calunga* (1935), de Jorge de Lima. Dignos de nota também são dois de seus poemas, intitulados “Maleita” (1928) e “Felicidade” (1925/30) que também se inspiram na doença. No primeiro, citado na íntegra, Jorge de Lima coloca:

Lá vem maroim, lá vem carapanã,  
lá vem murissoca sambando como pium.  
A terra está suando poças d'água,  
a lagôa está dormindo,  
o caboclo está tremendo, está sambando com pium.  
Minha madrasta Maleita foi você que me enterrou.  
Quem sabe se por um figo que o destino beliscou?  
Manda um rabinho de sêca de 77, meu São Sol,  
pra secar estas lagôas,  
pra esquentar esta maleita.  
Mas vem correndo um vento frio  
E até a água se arrepiã

O caboclo está tremendo  
Está sambando com pium!  
(Lima, s.d., p.153)

O poema revela uma atmosfera muito semelhante àquela presente no conto de Guimarães Rosa. Aí estão “carapanã” e “murissoca”, espécies de mosquito obrigatoriamente presentes em “Sarapalha”, além do arrepiamento da água, que também é verificado no poema “Maleita” de Rosa – “até a água empoçada está arrepiada” (Rosa, 1997, p.41) –, prenunciando a dança final do conto rosiano, onde o homem e a natureza tremem juntos, em comunhão. Já o poema “Felicidade”, aqui citado parcialmente, revela que

[...]  
Gôsto de terra não é gôsto de comida, de sal, de açúcar, de  
[carne. E' gôsto diferente. De terra! E' um gôsto doente  
[como gôsto de maleita.  
Também quem não tem maleita não sabe tirar sururu com gôsto.  
O frio da maleita não se importa com o sol nem com a chuva  
nem

[com o frio que está por fora da gente, no ar.  
E' um frio que vem de dentro.

[...]

Mãe-maleita dorme com eles no girau de páu-cundú. Mãe-ma-  
[leita dá-lhes sonhos de febre.

[...]

As mãos descem na lama. As canôas afundam de sururu. O sol  
[está tinindo, mas ninguém sente calor.

Tudo é bom. A miséria é boa. A lama é amorosa. Parece que  
[a vida é uma feitiçaria de sonho de maleita.

(Lima, s.d., p.204 – 205)

A temperatura corporal, que independe do sol, e a paisagem, que se corrói com a mesma força sublime que derruba o homem, são exploradas na sensação de feitiçaria, de experiência onírica, deixando margem para nova analogia com “Sarapalha”, conto que sucede esses poemas.

A esses exemplos, é importante somar o romance de estréia de Lúcio Cardoso, *Maleita* (1934), que novamente instaura o tema da decadência a partir dessa doença. O romance de Cardoso se passa no Médio São Francisco e os dois poemas de Jorge de Lima são localizados na região do rio Mundaú, que é perto da foz do mesmo São Francisco. Já o conto “Sarapalha”, em proximidade com esses autores, decorre nas margens do rio Pará, um afluente do São Francisco – o que revela um espaço geográfico bem definido no desenvolvimento desse tema. Guimarães Rosa se junta, portanto, a esse time de autores que “flertaram” com a sezão, explorando os seus sintomas no processo de construção do discurso literário.

Antes de “Sarapalha”, Rosa já havia escrito o poema “Maleita”, no seu já comentado volume de versos *Magma*, obra de publicação póstuma. Esse poema organiza um diálogo inegável com o terceiro conto de *Sagarana*, abrindo espaço para o estudo de Maria Célia Leonel, citado no capítulo anterior. Se há um contato significativo entre *Magma* e o livro de estréia de Rosa, o exemplo-síntese dessa premissa é o poema “Maleita”, “que consideramos um hipotexto de

“Sarapalha”, conto de *Sagarana*” (Leonel, 2000, p.173). O conto parece ser uma espécie de reescritura do poema, “do qual são aproveitados sintagmas inteiros e muitos dos seus elementos semânticos, num processo de prosificação” (Carvalho, 2003, p.655). Dessa forma, Leonel acha conveniente entender ambos os textos dentro de uma relação de auto-intertextualidade.

A primeira semelhança detectada por Maria Célia Leonel é o título “Maleita”, aparentado com o antigo título do conto, “Sezão”. Esse é um dado que filia a estória ao poema, pois, “Embora esse nome do conto tenha sido abandonado, sofrendo processo de apagamento, ele faz parte da memória de “Sarapalha”” (Leonel, 2000, p.173). Outra forte conexão entre ambos é a estrutura de diálogo: tal como no conto, “Maleita” também versa um diálogo entre dois compadres tremendo de febre. Em “Maleita”, além dos dois febrentos, existe a figura de um negrinho, “pegando piabas com a peneira” (Rosa, 1997, p.40). Na narrativa, por outro lado, as duas personagens – que são primos – interagem com o cachorro Jiló e com a quase ausente Ceição. Uma diferença substancial entre o conto e os versos é o elemento determinante da miséria. No poema “Maleita”, a doença física é o eixo da ação e, em “Sarapalha”, não apenas a sezão tem papel decisivo, mas também o amor. A novidade em “Sarapalha” é justamente essa relação de interdependência que a doença constrói com a imagem da mulher, traduzindo os sofrimentos do amor por meio dos sintomas da malária. As misérias física e psicológica do homem são fundadas pela maleita e pela ausência da amada, respectivamente. A narrativa cria um jogo inexistente no poema, conjugando o amor e a maleita, “Dois fogos ardentes, consuntivos, sem cura conhecida”. (Meyer; Goulart, 2003, p.575)

De um modo geral, trechos e expressões inteiras de “Maleita” são aproveitados em “Sarapalha”, denunciando esse diálogo: o rio Pará (poema e conto têm o mesmo registro espacial) diminuindo lentamente, os novilhos e bois sarapintados no meloso, peixes “pastando barro na invernada” (Rosa, 1997, p.38; Rosa, 1958, p.126), além da presença de mandis, curimatãs, mosquito borrachudo e uma série de ocorrências análogas. Sobretudo, poema e conto se encontram no final, na incisiva expressão “tremendo também com a sezão”. (Rosa, 1997, p.41; Rosa, 1958, p.147)

Esses dois momentos específicos, “Maleita” e “Sarapalha”, demonstram o tratamento desse tema dentro da obra rosiana. E embora não haja exemplos mais detalhados, é possível encontrar pequenas e sutis referências à doença ao longo dos livros de Guimarães Rosa – principalmente nas suas primeiras obras. Em “A hora e vez de Augusto Matraga”, último conto de *Sagarana*, a personagem Joãozinho Bem-Bem revela como chegou, juntamente com os seus jagunços, no vilarejo de Nhô Augusto:

– A gente não ia passar, porque eu nem sabia que aqui tinha êste comércinho... Nosso caminho era outro. Mas de uma banda do rio tinha a maleita, e da outra está reinando bexiga da brava... E falaram também numa soldadesca, que vem lá da Diamantina... Por isso a gente deu tanta volta. (Rosa, 1958, p.368)

E Riobaldo, em *Grande sertão: veredas*, informa ao seu interlocutor:

Daí, despropositou o frio, vezmente. E quase que todos os companheiros já estavam adoecidos. Refiro ao senhor que, da bexiga-brava, não. Mas de outras enfermidades. Febres. Em algum trêcho, por falta de sinal, a gente devia de ter arranchado no sezonático. (Rosa, 2001, p.418)

O “sezonático” a que Riobaldo se refere é o nome dado à “Região em que costuma haver malária” (Martins, 2001, p.454), comum no sertão

brasileiro da virada do século. Enfim, essas constatações situam brevemente o tema da seção – na obra de Rosa e de alguns de seus predecessores – apontando, no drama da maleita, as minúcias da miséria humana. Na seqüência, pormenorizo o conto “Sarapalha”, de Guimarães Rosa, narrativa em que a maleita não apenas se instaura enquanto aspecto inerente de uma realidade histórica, mas adquire o estatuto de uma força opressora, que compromete toda a ação do homem diante do mundo.

## 6 UM MUNDO DEPOIS DO FIM DO MUNDO

*...retemperar-se neste mundo compacto e vagaroso, onde tudo se move com a melancólica lentidão dos bois, pacientemente por caminhos imemoriais.*  
 Samuel Beckett, *Molloy*

“Sarapalha” traz a estória de “dois primos a tiritar de malária e a ajustar velhas contas” (Galvão, 2000, p.54). Retrato de uma situação estática, essa narrativa pontua as sutilezas de uma enfermidade. A estória se passa nas proximidades de um vilarejo abandonado, às margens do rio Pará. Tempos atrás, a malária se instaurou no local, espantando os antigos habitantes. Aqueles que não morreram tiveram que partir, deixando terras e pertences: “casas, sobradinho, capela; três vendinhas, o chalé e o cemitério” (p.125), tudo foi abandonado. Contudo, numa fazenda próxima, alguns moradores ainda convivem com os restos daquela civilização. Diariamente, Primo Ribeiro, dono da fazenda, e Primo Argemiro obedecem a um estranho ritual: ambos se sentam juntos, em frente à casa, num casco de cocho emborcado, esperando a febre chegar. São dois maleitosos fracos e inativos que passam praticamente toda a narrativa sentados, inertes aos impulsos da natureza. Há também um cachorro chamado Jiló, cheio de bernes “que ninguém tem ânimo para catar” (p.135), e Ceição, “uma negra, já velha” (p.127) que trabalha na casa e é citada em alguns momentos. Da fazenda e do vilarejo que perto dali se estende, restaram apenas ruínas. É nesse cenário destruído e despovoado que os dois febrentos aguardam silenciosamente uma salvação. Partilhando as próprias misérias, eles vivem à sombra de uma lembrança proibida: Luísa, a esposa de Ribeiro que fugiu com um outro homem, abandonando os primos na terra infestada pela sezão.

A rotina da espera é quebrada no instante em que Ribeiro anuncia a sua morte. Primo Argemiro não aceita essa franqueza e, um tanto desconcertado, tenta reverter esse quadro mórbido que se instaura subitamente. Imerso em sua amargura, Ribeiro menciona imprudentemente o nome de Luísa, causando um desequilíbrio em sua relação com Argemiro. Desde que partiu daquelas terras, acompanhada de um boiadeiro, Luísa jamais foi vista. E nunca mais se falou em seu nome na fazenda, até que Ribeiro, sentindo a chegada da morte, resolve evocar a sua lembrança. A inesperada rememoração reforça a saudade e aumenta a dor dessa ausência – dor secretamente partilhada por Primo Argemiro, que sempre calou o amor que sentia por Luísa. Se para Primo Ribeiro há uma dificuldade em assumir a espera da amada (que jamais vai voltar), Argemiro vive um desespero ainda maior, pois o seu sentimento é proibido e impronunciável – a não ser quando revestido pelo tom lúdico de uma estória popular contada periodicamente. Ao fim, Argemiro confessa o amor proibido que também sentia por Luísa e, censurado pelo primo, é expulso da fazenda. Perto da morte e em meio à febre da maleita, os dois se separam.

Há uma série de elementos interessantes no conto que, desde a primeira leitura, me parecem um tanto convidativos para a promoção de uma análise. Verificando as partes isoladas dessa estória, bem como as relações de interdependência que estas possuem no conjunto, creio contribuir efetivamente para o estudo desse conto rosiano. As primeiras impressões denotam uma estória caracterizada pela constante repetição e pela estagnação das personagens. O silêncio e a monotonia pontuam os principais movimentos da narrativa, até o rompimento da rotina asfixiante no final da trama. Dentro dessa situação, o homem é cercado pela natureza, inversamente enérgica e vivaz. Essa natureza

contrastante se impõe aos dois maleitosos por meio de uma manifestação sinestésica de pulsões eróticas e sensuais, refletindo a imagem da amada ausente. O plano de leitura é vasto e deve, portanto, seguir exatamente essa direção, buscando compreender a forma como interagem esses estranhos elementos fornecidos em “Sarapalha”, a saber: a estática corporal, o signo do silêncio, a falta de sentido no cotidiano, a partitura da repetição, o contraponto homem-natureza, a caracterização de uma feminilidade na composição do cenário e da doença, a solidão e, principalmente, a espera interminável de Ribeiro e de Argemiro.

Neste trabalho dissertativo, priorizo alguns desses aspectos citados, enfatizando a pertinência que cada um exerce nas engrenagens de “Sarapalha”. Com o auxílio do narrador, cuja voz se manifesta na terceira pessoa, é possível promover uma espécie de “reconstrução cênica” do conto, detectando índices espaciais e corporais que preenchem o vazio da espera. Primeiramente, há um contato fundamental com a natureza que, juntamente com os vestígios da civilização, compõe o cenário degradado de “Sarapalha”: “Os passarinhos espalhavam sementes novas. A gameleira, fazedora de ruínas, brotou com o raizame nas paredes desbarrancadas. Morcegos das lapas se domesticaram na noite sem fim dos quartos, como artistas de trapézio, pendentes dos caibros” (p.126). Esse cenário ilustra as pulsões de vida e de morte, em permanente sintonia com a rotina dos primos. E quando o espaço da fazenda é finalmente delimitado na estória, o leitor pode então conceber as proporções dessa sinfonia da natureza, num proeminente amálgama desta com a fragilidade humana. O cenário e as demais personagens do conto circundam os dois doentes, traduzindo as suas emoções mais intensas. O cachorro Jiló é um exemplo oportuno dessa

premissa, pois sugere a figuração do próprio amargo da vida, implícito em seu nome e em suas ações: “O perdigueiro morrinhento [Jiló] pula em volta do côcho.” (p.137). Percebe-se que essa amargura rodeia constantemente os dois primos, que tentam, em vão, afastar esse sentimento ruim que vem lambe as suas caras: “– Sai, Jiló!... Bota abaixo, diabo!... [...]” (p.137). Contudo, nesse cenário decadente, a maior sugestão ainda está na presença do elemento feminino. Como se verá adiante, natureza e maleita unem suas forças numa incisiva composição de sensualidade e de erotismo no imaginário dos primos – denunciando, assim, a espera inconfessa por Luísa.

Luísa é o cerne da espera. Ela foi casada com Ribeiro durante três anos: “– Só três anos de casados!... Lembra, Primo Argemiro?... Você veio morar comigo dois meses depois, p’ra plantar à meia o arroz...” (p.135). Dois meses após o casamento, portanto, Argemiro chega à fazenda, atraído pelo amor (proibido) que sentia pela prima: “Queria só viver perto dela... Poder vê-la a todo instante...” (p.137 – 138). A descrição de Luísa é fundamental para a visualização desse amor:

Como era mesmo que ela era?!... Morena, os olhos muito pretos... Tão bonita!... Os cabelos muito pretos... [...] Esquisita, sim que ela era... De riso alegrinho mas de olhar duro... Que bonita!... (p.137)

Essa mulher misteriosa também foi descrita com os “braços côr de jenipapo... As mãos deviam de ser macias...” (p.138), e o narrador reconstrói toda a imagem de Luísa através da contemplação de Argemiro, que olhava “para os olhos... olhos grandes, escuros e meio de-quina, como os de uma suassuapara... para a boquinha vermelha, como flor de suinã...” (p.138). Foi essa mulher que abandonou os primos, desestabilizando-os na mesma medida em que o povoado

se fechava “em seus restos” (p.126). A partida de Luísa ocorreu cerca de seis meses após a chegada da malária no arraial. Tempos depois, o vilarejo foi completamente abandonado, restando apenas dois homens e uma eterna espera.

Uma série de índices corporais sugere esse vazio da espera. A carência por Luísa aparece constantemente no perfil das personagens, e os sintomas da maleita colaboram fatalmente para o desenvolvimento desse desenho corporal. É certo que a narrativa se desenvolve por meio de diálogos – tal como na estrutura dos textos dramáticos –, e que a expressão corporal dos primos está, por vezes, assentada na mais completa estagnação. Entretanto, os longos silêncios que entrecortam esses diálogos debilitados são as portas de entrada para a leitura de uma falência espiritual, devidamente retratada no corpo enfermo dos primos Ribeiro e Argemiro.

Nesse mundo calado, a interação das personagens esbarra numa deficiência dos sentidos. Observa-se, primeiramente, que os primos não enxergam bem. Argemiro, por exemplo, não pode olhar muito o vôo de uma garça, pois “ficam-lhe muitas garças pulando, diante dos olhos, que dóem e choram, por si sós, longo tempo” (p.129). E os passopretos, ao subirem para a copa da árvore, o fazem “como um borribo de tinteiro” (p.130), ou seja, tal como sugere a visão limitada dos dois doentes. De igual modo, a audição das personagens está prejudicada pelo remédio, o quinino, que provoca zumbidos constantes:

– Olha o mosquito-borrachudo nos meus ouvidos, Primo!...  
– É a zoeira do quinino... Você está tomando demais...  
(p.127)

O quinino “zumbe na cabeça do febreiro” (p.128) e atrapalha a sua escuta<sup>36</sup>. Assim, a interação dos primos, regida pelo silêncio da amargura, encontra ainda o obstáculo dessas deficiências visual e auditiva. Por conseguinte, esse problema auditivo implica em um tom elevado da voz, característica quase despercebida na primeira leitura: os primos Ribeiro e Argemiro *falam alto*. Na hora da derradeira confissão de Argemiro, Primo Ribeiro pede: “– Chega aqui mais p’ra perto e fala mais alto, Primo, que essa zoeira nos ouvidos quase que não deixa a gente escutar...” (p.143) e, segundo Morato, esse pedido “soa estranho ao leitor que até este ponto do conto percebeu que os dois quando se falavam o faziam normalmente” (Morato, 2000, p.401). Eis um dado cênico interessante para a leitura do conto: diante do zumbido do quinino, os dois maleitosos mal percebem a altura da própria voz.

Enfim, essa seria a *mise-en-scène* de Guimarães Rosa em “Sarapalha”. Jogos imagéticos e sonoros que saltam do cenário e das criaturas, afetando diretamente a percepção limitada, porém sugestiva, das personagens. Creio que essas primeiras impressões preparam terreno para uma leitura mais avançada, cuidadosa com elementos específicos que se desenvolvem ao longo do texto. A análise desses elementos determinará o rumo da pesquisa, direcionando o conto para uma abordagem mais adequada. Nosso ponto de partida é o caos, o fim que inaugura a narrativa. “Sarapalha” é o que restou de um mundo destruído, derrotado e estagnado. É aqui que começamos.

---

<sup>36</sup> As deficiências visual e auditiva estão interligadas, de fato, ao tratamento da doença com sais de quinina: “Alguns pacientes que são tratados com quinina podem apresentar um síndrome [sic] conhecida como chinchonismo, caracterizada por zumbido, visão borrosa, vertigem, perda transitória da audição.” Cf. ALECRIM, Maria das Graças Costa.; ALECRIM, Wilson Duarte. Malária. In: CIMERMAN, Sérgio.; CIMERMAN, Benjamin. *Medicina tropical*. São Paulo: Ed. Atheneu, 2003. p. 115.

## 7 ABRINDO AS FERIDAS

*Sim, toda a minha vida vivi no temor pelas feridas infectadas...*  
Samuel Beckett, *Molloy*

O “vau da Sarapalha” (p.127), ponto de referência da fazenda, é citado sem maiores explicações. Não se sabe ao certo se é o nome da região, do pequeno povoado, ou apenas a estranha denominação do vau. A palavra “Sarapalha” aparece uma única vez no conto e sua origem é oficialmente desconhecida. Guimarães Rosa nos presenteou com o vocábulo, mas não revelou a sua fonte, como fez, por exemplo, com o neologismo “Sagarana”. O termo não consta nos dicionários aqui consultados (nem mesmo no dicionário de Nilce Sant’Anna Martins, *O léxico de Guimarães Rosa*) e a única pista que guardamos de seu significado vem do comentário de Nelson de Faria que, respondendo a pergunta de Mello Cançado – “*E onde teria Guimarães Rosa surpreendido esta beleza de vocábulo que é “Sarapalha”?*” (Mello Cançado apud Lima, 2003, p.31) –, revelou:

*... “Sarapalha” tem gênese assim imaginosa (...) – ninguém como João Guimarães Rosa para escrever bem, com palavras poéticas, “parecendo” autênticas na boca do sertão. Sim, “parecendo...”, porque inúmeras delas constituem invenção rica de escritor milionário. (Faria apud Lima, 2003, p.31)*

A explicação de Nelson de Faria é aceitável, porém insatisfatória. É certo que Guimarães Rosa é um reacionário da palavra, e que sabe manipulá-la com sua capacidade inventiva<sup>37</sup>. No entanto, em se tratando de um autor extremamente cuidadoso e meticuloso, a premissa de uma criação meramente

---

<sup>37</sup> “Se tem de haver uma frase feita, eu preferia que me chamassem de reacionário da língua, pois quero voltar cada dia à origem da língua, lá onde a palavra ainda está nas entranhas da alma, para poder lhe dar luz segundo a minha imagem.”. Cf. ROSA, João Guimarães. *Diálogo com Guimarães Rosa*. In: COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (Fortuna crítica; 6). Entrevista concedida a Günter Lorenz. p. 84.

“imaginosa” chega a ser insuficiente. Diante do toque artesanal de Rosa, seria mais sensato afirmar que o título “Sarapalha” guarda um significado desconhecido que provavelmente morreu junto com o autor.

Ainda que não sacie a natural curiosidade, há um verbete no *Dicionário da língua portuguesa* (1949), de Cândido de Figueiredo que, talvez, ilumine o sentido da palavra. Refiro-me a “**Sarapalhento**, adj. Ant. O mesmo que *sarabulhento*”<sup>38</sup> (Figueiredo, 1949, p.985). E, no mesmo dicionário, o sinônimo de “Sarapalhento” tem a seguinte significação:

**Sarabulhento**, *adj* Que tem sarabulhos. *Pop.* Que tem bostelas; ulceroso.  
**Sarabulho**, *m.* Asperezas na superfície da loiça. *Pop.* Bostela.  
**Sarabulhoso**, *adj.* O mesmo que *sarabulhento*.  
 (Figueiredo, 1949, p.984)

Portanto, o indivíduo sarapalhento é aquele que possui bostelas, ou seja, feridas com crosta. E se há um jogo semântico entre “sarabulhento” e “sarabulho”, é possível que Guimarães Rosa tenha indicado jogo semelhante entre “sarapalhento” e “Sarapalha”. Seguindo a trilha desse pensamento, “Sarapalha” seria uma espécie de ferida.

A primeira pergunta que me faço, nesse raciocínio, é a existência ou não de feridas dentre os sintomas da malária. As características da doença que os textos literários estudados permitem concluir são febre, calafrios, aumento no volume do baço e delírios. Não há registro de chagas e, diante disso, me reservo apenas a comentários sobre a “ferida emocional” dos dois primos. Essa hipótese me parece o caminho razoável para a investigação do conto: as personagens possuem uma ferida emocional que, embora envolta em uma crosta, ainda não foi totalmente cicatrizada. O processo lento de cura leva à impaciência de Primo Ribeiro, que resolve tocar novamente a chaga – o que compromete o processo de cicatrização e inflama ainda mais o sofrimento dos dois maleitosos.

---

<sup>38</sup> O mesmo verbete foi encontrado nos seguintes dicionários: SILVA, António de Moraes. *Grande dicionário da língua portuguesa*. 10. ed. Lisboa: Editorial Confluência, 1956. v. IX. p. 918.; AULETE, Caldas. *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ed. Delta, 1964. v. 5. p. 3657.; GRANDE DICIONÁRIO BRASILEIRO MELHORAMENTOS. 8. ed. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1973. p. 140. e DICIONÁRIO BRASILEIRO DA LÍNGUA PORTUGUESA. São Paulo: Mirador Internacional, 1975. v. 2. p. 1562. Em nenhum dicionário consultado foi encontrado o verbete “Sarapalha”.

## 8 A VOZ DE TODOS OS DIAS

... *resultante da impossível voz, o impraticável ser.*  
Samuel Beckett, *Textos para nada*

Com relação à arte de contar presente em *Sagarana* – seu aspecto central, comentado no capítulo anterior –, é importante verificar em que medida se pode afirmar a sua ocorrência em “Sarapalha”. Primeiramente, observa-se que o narrador popular que anuncia essa estória não a localiza no passado, como acontece em boa parte de *Sagarana*. Com exceção das lembranças da “TAPERA de arraial” (p.125) e das recordações envolvendo a figura de Luísa, todo o texto é narrado no presente do indicativo. O narrador de “Sarapalha”, em terceira pessoa, não relata um “caso acontecido que se deu” – como diria Manuel Timborna, personagem de “Conversa de bois” (Rosa, 1958, p.299) –, mas um caso que ainda está acontecendo: a estória dos dois primos maleitosos ainda não chegou a um termo, e é contada como algo que está ocorrendo agora, neste exato momento, em um espaço determinado.

Narrar o conto no presente do indicativo sugere uma espécie de realidade interminável. A vida que demora a se acabar e o tédio de não poder morrer são realçados com a narrativa no presente. Se as ações das personagens fossem representadas com verbos no pretérito, o efeito não seria o mesmo. O tempo presente nos obriga a essa simultaneidade com o objeto narrado e, por conseqüência, adentramos as engrenagens desumanas dessa espera insuportável: “Porque, faz muito tempo, entra ano e sai ano, é tôda manhã assim” (p.128). Aos poucos, os raros verbos no pretérito apontam a nostalgia de um passado ideal, em freqüente contraponto à realidade presente do indivíduo.

As ações no presente também possibilitam, por vezes, a leitura de um narrador “participativo”. Este não apenas se quer onisciente – e o consegue em partes, pois sua onisciência se restringe a Primo Argemiro<sup>39</sup> –, mas também, em diversos momentos, se insere no narrado, como se pudesse conviver com os acontecimentos da diegese. É bem verdade que o narrador de “Sarapalha” é extradiegético, ou seja, não participa do enunciado e, portanto, não é integrante da ação narrativa. Contudo, “alguns dados indicam que o narrador convive com os fatos narrados. Temos, para confirmação disso, verbos no presente – a não ser quando se trata de narrar acontecimentos anteriores à cena entre os primos” (Leonel, 2000, p.182). A voz da enunciação se aproxima da realidade intrínseca do conto e, ao longo de toda a estória, advérbios dão suporte a esse argumento: “É aqui”, referindo-se a fazenda de Ribeiro (p.127), ou o perdigueiro Jiló que corre “até lá” na porteira e depois chega “cá para perto” (p.128) são indícios dessa proximidade entre o narrador e o narrado. Não raro, fica a impressão de que o narrador observa os fatos de perto, a poucos metros de distância, sentindo cada minúcia do trânsito emocional dos dois primos.

Logo, aquela proposição de uma arte de contar coletiva – transmitida oralmente entre os seres-humanos, que privilegia a verossimilhança e modifica assumidamente o enunciado de acordo com a necessidade de quem conta – pouco sentido faz para um narrador que afirma estar testemunhando ações em tempo real. Não há necessidade de alterar fatos transmitidos oralmente

---

<sup>39</sup> É o que afirma Maria Célia Leonel: “Em “Sarapalha”, há um focalizador, em geral externo, mas onisciente em alguns momentos, quando acompanha a interioridade de uma das personagens – Primo Argemiro. Já a intimidade de Primo Ribeiro não é revelada: as suas atitudes e falas são sempre mostradas do exterior.”. Da mesma forma, Cleusa Rios Passos verifica que “A narração privilegia a perspectiva de Argemiro, o menos enfraquecido fisicamente, o mais lúcido e submisso à *pulsão escópica*, o mais respeitoso à lei do “pai” e da igreja”. Cf. LEONEL, Maria Célia. *Guimarães Rosa: Magma e gênese da obra*. São Paulo: Ed. da UNESP, 2000. p. 181; PASSOS, Cleusa Rios. *Guimarães Rosa: do feminino e suas estórias*. São Paulo: Hucitec; FAPESP, 2000. p.195.

por outrem. O narrador em questão está diante dos fatos<sup>40</sup>. Enquanto voz que relata o fato observado, o narrador em “Sarapalha” não se detém apenas àquilo que testemunhou, mas demonstra também aquilo que está testemunhando nesse exato momento e que testemunha todos os dias. É isso que lhe dá autoridade para dizer, por exemplo, que “d’aqui a pouco” vai ser a hora de Argemiro *vari*ar (p.142), que “frio mesmo frio vai ser d’aqui a pouco” (p.128), ou que o momento em que o cachorro sacode as orelhas é a *hora exata* de Primo Ribeiro dizer:

– Vida melhor do que a nossa...  
Para Primo Argemiro, eternamente, responder:  
– É sim... (p.130)

A intimidade é tamanha que o narrador improvisa um glossário:

E a maleita é a “danada”; “coitadinho” é o perdigueiro; “êles”, a gente do povoado, que não mais existe no povoado; e “os outros” são os raros viajantes que passam lá em-baixo, porque não quiseram ou não puderam dar volta para pegar a ponte nova, e atalharam pelo vau. (p.129)

Pelo narrador, acessamos informações precisas como o momento em que o frio se manifesta no corpo, o comentário quase obrigatório de Ribeiro em relação ao cão e, até mesmo, o código expressivo dos dois primos, com vocabulário próprio. São informações de quem sabe os detalhes de uma rotina angustiante, expondo-a com naturalidade. E, na sua inexistência, na sua impraticável presença enquanto indivíduo, essa voz reclama o seu lugar concrecível na estória. Sobretudo, trata-se de um narrador conhecedor, que participa, à sua maneira, dos acontecimentos narrados.

---

<sup>40</sup> Essas observações nos levam a considerar o potencial dramático do conto. Verbos conjugados no presente do indicativo (tal como na ação das rubricas cênicas) e a sugestão de um narrador “participativo”, que testemunha os fatos de perto, sente as minúcias das personagens, mas nada altera da ação principal (tal como a platéia de um espetáculo teatral, que chega a sentir a respiração dos atores, colabora na energia do evento e, contudo, pouco ou nada influi no desenvolvimento do enredo) são elementos de “Sarapalha” relacionados à estrutura dramática e ao evento teatral. Não por acaso, o terceiro conto de *Sagarana* é matéria-prima de adaptação teatral de Renata Pallotini e do espetáculo “Vau da Sarapalha”, de Luiz Carlos Vasconcelos – este último, montagem referencial das artes cênicas no Brasil. Essas conclusões serão de fundamental importância em segmento próximo, quando irei propor um confronto entre “Sarapalha” e a obra de um dramaturgo irlandês, Samuel Beckett.

## 9 A NATUREZA TOMA CONTA!

*Porque as minhas etapas tornaram-se cada vez mais curtas, e as paragens, por conseqüência, cada vez mais longas.*

Samuel Beckett, *Molloy*

O reconhecimento do espaço é um dado imprescindível no desenvolvimento dessa estória. Quem o faz é justamente esse narrador participativo de “Sarapalha”. O maior exemplo de sua participação está numa espécie de “caminhada” que, nas primeiras páginas do conto, o leva ao local da ação. O texto começa com a seguinte declaração: “TAPERA de arraial. *Ali*, na beira do rio Pará, deixaram largado um povoado inteiro [...]”<sup>41</sup> (p.125). A indicação “Ali” sugere um recurso de visualização, como se o narrador estivesse literalmente apontando para o espaço referido. E enquanto adentra esse povoado abandonado, o narrador descreve o cenário que se impõe a sua volta: casas, um sobradinho, capela, as três vendinhas, o chalé, o cemitério e “a rua, sòzinha e comprida, que agora nem mais é uma estrada, de tanto que o mato a entupiu” (p.125). O narrador vislumbra uma cidade decadente e arruinada que, mesmo sem moradores, carrega uma memória dolorosa. “Ao redor, bons pastos” (p.125), afirma, valendo-se novamente de uma visualização em tempo real.

E, tão logo ele situa o povoado nessa história de prejuízos da malária, observa: “Mas, é só andar três quilômetros para cima, brejo a-dentro, beira-rio, para se achar algum morador.” (p.126). Após anunciar o vilarejo abandonado, o narrador faz a sua ressalva, declarando ainda existir morador nas proximidades. Na seqüência, como se estivesse realmente andando esses três

---

<sup>41</sup> Grifo meu.

quilômetros para cima, esse narrador continua descrevendo a paisagem que ele conhece tão bem:

[...] as touceiras cheirosas do capim-gordura espantam para longe a urutú-coatiara; a jararaquinha-da-barriga-vermelha é mansa, não morde; e essas outras cobras claras, que passam de cabeça alçada, em nado de campeonato, agora, mesmo que queiram, não poderão morder. (p.126 – 127)

Ao longo de sua “caminhada”, o narrador observa a natureza majestosa que se impõe ao seu redor. E, inclusive, dá conselhos: “Mas é bom não pisar forte naquelas esponjas verdes, que costuma haver uma cisterna profunda, por baixo das fôlhas dos aguapés.” (p.127). O cenário é contado em detalhes, e esse narrador-conhecedor só termina a sua descrição quando chega ao local desejado: “É *aqui*, perto do vau da Sarapalha: tem uma fazenda, denegrada e desmantelada [...]”<sup>42</sup> (p.127). Fica evidente essa “caminhada” do narrador, desde o momento em que ele aponta o vilarejo (“Ali”), até o fim de seu percurso (“Aqui”).

De igual importância é a forte carga rememorativa que marca esse trajeto. Ao longo do seu caminho, o narrador se entrega à memória da região, recordando as principais etapas da tragédia. Lembra que a estória começou no mês de abril, quando os ciclos sazonais propiciaram a instauração da maleita: “Em abril, quando passaram as chuvas, o rio – que não tem pressa e não tem margens, porque cresce num dia mais leva mais de mês para minguar – desengordou devagarinho [...]”, e essa diminuição lenta deixou “poços redondos num brejo de ciscos” (p.125; 125), favorecendo a transmissão da doença. O cenário ainda é composto por

cardumes de mandís apodrecendo; tabaranas vestidas de ouro, encalhadas; curimatãs pastando barro na internada; jacarés, de mudança, apressados; canoinhas ao sêco, no cerrado; e bois

---

<sup>42</sup> Grifo meu.

sarapintados, nadando como búfalos, comendo o murerê-de-flôr-roxa flutuante, por entre as ilhas do melosal. Então, houve gente tremendo, com os primeiros acessos da sezão. (p.125 –126)

A paisagem inteira é construída em função da miséria humana. Longe de um simples elemento descritivo de considerável teor documental, ou ainda de uma engenhosa e enfadonha “erudição botânica”, o cenário em “Sarapalha” revela os anseios e as desgraças do homem. Nada é gratuito nessa orquestração da natureza: “mandis”, por exemplo, é o nome dado a um “Peixe que costuma emitir, ao sair d’água, um som semelhante a um choro.” (Martins, 2001, p.317) – espécie animal que traduz a dor da existência dos primos Ribeiro e Argemiro. Essa percepção concede à natureza o estatuto de personagem, e Antonio Candido, atento, comenta esse aspecto, ainda em 46:

[...] a região, deixando de ser, para ele [Guimarães Rosa], simples localização da história, com funções de pitoresco e anedótico, passa a verdadeira personagem (se assim me posso exprimir), tanta é a persistência e a profundidade com que vêm invocados a sua flora, a sua fauna, o seu relevo. (Candido, 1991, p.246)

A observação do crítico, voltada para todo o *Sagarana*, é confirmada pelo próprio Guimarães Rosa, que revela o quanto a região retratada significa para a obra: “E há a natureza, que não é cenário, mas sim personagem. Na cidade, a natureza exterior também representa, mas de modo quase invisível. Na roça, o diabo ainda existe”. (Rosa, 2000, p.62). Esse pressuposto, firmado em *Sagarana*, é privilegiado na leitura de “Sarapalha”, pois

A natureza não é cenário, palco nem moldura de acontecimentos e processos ecológicos, nosológicos e socioculturais. [Em “Sarapalha”,] A natureza na pluralidade e singularidade de suas manifestações é o grande personagem que aparece em ciclos que marcam o espaço, o tempo e o ritmo das ações. (Meyer; Goulart, 2003, p.578)

Para Mônica Meyer e Flávio Goulart, um dos créditos de “Sarapalha” está no espaço físico, onde a natureza corporifica as relações humanas: “em “Sarapalha” é forte a presença em cena da natureza, que reforçamos aqui como protagonista e não apenas cenário” (Meyer; Goulart, 2003, p.579). É esse cenário-protagonista que o narrador do conto visualiza em sua caminhada, e que lhe serve de suporte para lembrar os fatos passados. Sabe-se, através do narrador, que a maleita “veio de longe, do São Francisco. Um dia, tomou caminho, entrou na boca aberta do Pará, e pegou a subir.” (p.125). Avançando, pouco a pouco, a cada ano a seza chegou “mais perto, mais perto, pertinho” (p.125), conforme relata.

Essa lembrança também utiliza expressões e frases comuns aos antigos moradores, intercalando-as no discurso. É o que acontece quando o narrador, após se referir à doença como a “tremedeira que não desamontava” (p.125) – expressão usada entre aspas, indicando uma das maneiras que os habitantes do arraial se referiam à moléstia –, joga com frases prontas, que vem à tona em momentos específicos da recordação:

– Talvez que até aqui ela não chegue... Deus há-de...  
Mas chegou; nem dilatou para vir. E foi um ano de tristezas.  
(p.125)

O mesmo se dá quando a malária já se instaurou no arraial. A voz da enunciação novamente trabalha em acordo com uma fala corrente dos moradores, na época:

– Talvez que para o ano ela não volte, vá s'embora...  
Ficou. Quem foi s'embora foram os moradores: os primeiros para o cemitério, os outros por aí a fora, por êste mundo de Deus.  
(p.126)

Há uma dicotomia entre a expressão do povoado e o fato ocorrido, este último sempre lembrado comopositor das expectativas e das esperanças do arraial. A expressão humana, de que a doença talvez “não chegue” e que talvez “vá s’embora”, é contraposta às colocações “chegou” e “Ficou”, proferidas pela voz da enunciação. No resgate das antigas frases ditas, o narrador joga com a incompatibilidade entre aquilo que o homem deseja e aquilo que o mundo pode lhe oferecer, invocando os primeiros resquícios de um discurso absurdo.

Em seguida, observando o cenário destruído ao seu redor, esse narrador recorda o abandono imediato dos moradores: “Era pegar a trouxa e ir deixando, depressa, os ranchos, os sítios, as fazendas por fim. Quem quisesse, que tomasse conta.” (p.126). A tapera é evidenciada na própria indicação dos espaços deixados para trás: ranchos, sítios, fazendas. A gradação construída pelo narrador revela que a maleita não escolheu classe social. Presságio da morte, essa enfermidade atingiu desde os pequenos proprietários de ranchos até os grandes senhores de fazendas, como Primo Ribeiro. A chegada da maleita, seguida da partida do povo, é um movimento de troca que indica a vitória da natureza sobre o gênero humano. Nesse primeiro movimento apontado, a maleita determina o exílio dos moradores do arraial. Na seqüência, notamos que o esvaziamento do vilarejo é o ponto de partida para uma invasão da natureza, sugerindo nova troca:

Aí a beldroega, em carreirinha indiscreta – *ora-pro-nobis! ora-pro-nobis!* – apontou caules ruivos no baixo das cêrcas das hortas, e, talo a talo, avançou. Mas o cabeça-de-boi e o capim-mulambo, já donos da rua, tangeram-na de volta; e nem pôde recuar, a coitadinha rasteira, porque no quintal os joás estavam brigando com o espinho-agulha e com o gervão em flor. E, atrás da maria-preta e da vassourinha, vinham urgentes, do campo – *ôi-ái!* – o amor-de-negro, com os tridentes das fôlhas, e fileiras completas, colunas espertas, do rijo assa-peixe. (p.126)

Já na primeira linha do parágrafo, o leitor se depara com “*ora-pro-nobis*”, uma espécie de “arbusto trepador, intensamente armado de acúleos, da família das cactáceas” (Megale; Matsuoka, 1978, p.32), que aparece, juntamente com outras plantas, para descrever o caráter expansivo da natureza. Contudo, “*ora-pro-nobis*” também é uma expressão em latim, significando “orai por nós, rogai por nós”. A expressão é emblemática e carregada de sentido, pois evoca simultaneamente sua fonte biológica, para descrever a invasão da natureza, e sustenta a sua raiz latina, para denominar a suposta oração ou pedido de auxílio do povoado nesse momento de destruição e de derrota. Paulo Rónai alerta para o fato de que “Sarapalha” representa, em *Sagarana*, “a única vitória do regional sobre o humano” (Rónai, 2001, p.20), e, se o homem foi realmente aniquilado nessa estória, a única expressão válida, antes do silêncio de sua derrota, seria esse “rogai por nós” sugerido pelo narrador. Esse é apenas um exemplo possível da correspondência entre a paisagem e a situação humana, ambas constantemente exploradas nesse conto<sup>43</sup>.

Desse modo, ao invadir os limites impostos pelo homem, a natureza se transforma em personagem principal: “A natureza ganha terreno, passa a ser protagonista em “Sarapalha”.” (Meyer; Goulart, 2003, p.576). Insisto na palavra “invasão”, pois creio ser a mais adequada para imprimir a postura agressiva desse cenário-protagonista. No trecho citado acima, a constância de um vocabulário de guerra – com verbos e expressões sugestivos – é digna de nota: “carreirinha”, “apontou”, “avançou”, “recuar”, “brigando”, “vinham urgentes do

<sup>43</sup> Note, por exemplo, que o “amor-de-negro” (planta *rasteira* que, talvez, indique a figura do boiadeiro por quem Luísa se apaixonou e com quem fugiu *sorratamente*), vem atrás da “maria-preta”, erva com frutos pretos que traz o mesmo nome da mensageira desse obscuro amor de Luísa: “Na hora, quando a Maria Preta me deu o recado dela se despedindo, mandando dizer que ia acompanhar o outro porque gostava era dêle e não gostava mais de mim, eu fiquei meio doido...” (p.136). Esse amor maldito, bem como a mulher que o anuncia, são intercalados por uma espécie de lamento: “*ô-ái!*” (p.126). A paisagem natural traduz, a todo o momento, o sofrimento humano.

campo”, “fileiras completas” e “colunas espertas” (p.126). A natureza literalmente invade o espaço da organização humana, e as expressões e os vocábulos utilizados indicam essa ocupação territorial. E, porventura, aqueles humanos que optaram em permanecer no local (desrespeitando esses movimentos cíclicos de trocas) são, de alguma forma, tragados por esse mesmo cenário.

Portanto, “Sarapalha” promove esse retorno impossível à natureza. O leitor se depara a todo o momento com essa temática, desde a entrada da beldroega na cidade até o final reconciliador da estória, quando o homem e a natureza parecem fazer as pazes. Se a idéia de uma invasão humana seria o raciocínio comum (o processo de civilização tomando terras e destruindo a paisagem vegetal), no conto, por outro lado, a lógica se estabelece de forma contrária, e é a cidade que perde o seu referencial no instante em que é invadida pela natureza. Depois da tapera, o espaço, aos poucos, deixa de se manifestar enquanto registro de ocupação humana e se consome em ritmo de decadência<sup>44</sup>.

---

<sup>44</sup> A derrota do homem é enfatizada desde o início, quando o leitor é informado que “o lugar já esteve nos mapas, muito antes da malária chegar” (p.125). Tomando um mapa como uma representação simbólica que constata a existência de um lugar, observa-se que o esvaziamento do arraial foi tão completo que comprometeu esse próprio significado de *polis*. “O lugar já esteve nos mapas”, ou seja, já foi digno de ser representado enquanto cidade, e agora não é mais.

## 10 O CENÁRIO DA DECADÊNCIA

*Me pergunto o que ficou de tudo isso? Qual o sentido... (hesita) O que resta são todas as coisas que ainda valem a pena apesar deste barro que vai voltar a ser pó. Fecho os olhos e tento imaginar coisas boas.*

Samuel Beckett, *A última gravação*

Após duas páginas de caminhada e de descrição, o narrador atinge o espaço que lhe interessa: a fazenda de Primo Ribeiro. O palco dessa estória nos é apresentado em minúcias e, de forma inevitável, somos abrigados pelo estranho silêncio que aprisiona o local. Quando o narrador diz “É aqui” (p.127), teria início a chamada unidade de lugar, termo que define e circunscreve o espaço da tragédia<sup>45</sup>. Tal unidade seria comprometida apenas no final do conto, quando o narrador decide acompanhar o exílio de Primo Argemiro, abandonando as terras de Ribeiro. E, a partir dessa unidade de lugar, qual seria o espaço definido em “Sarapalha”? Trata-se de uma fazenda “denegrada e desmantelada”, com “uma cêrca de pedra-sêca, do tempo de escravos” (p.127; 127). Nesse ambiente arruinado há “um rêgo murcho, um moinho parado; um cedro alto, na frente da casa” (p.127). A casa é descrita como uma “enorme morada” – o que indica um passado de riquezas – e, no seu interior, uma negra velha “capina e cozinha o feijão”. (p.127; 127)

Essa mulher é Ceição, citada em certas passagens. Ela faz algumas tarefas básicas para a sobrevivência rural. Em um único parágrafo, há três ocorrências de suas atividades, recorrendo a um incomum recurso rosiano de

---

<sup>45</sup> Pelo mesmo viés, a unidade de tempo em “Sarapalha” se revela pouco depois. Talvez quando o narrador informa uma “Manhãzinha fria.” (p.128), instante em que se inicia a ação do conto. Observe que a estória toda se desenvolve em poucas horas, pois começa em uma manhã fria e termina quando as árvores estão “sem sombra, e o sol, se caísse, se espetaria no estipe verde do coqueiro” (p.145), ou seja, por volta do meio-dia.

repetição dos períodos: “A preta vem com os gravetos e a lenha [...] A preta acende o foguinho [...] A preta traz café e cachaça com limão”<sup>46</sup> (p.128). A semelhança entre períodos tão próximos denota o cotidiano mecânico dos moradores da fazenda. Em outro momento, vendo que Ceição não está respondendo aos chamados de Primo Argemiro, o narrador nos informa que “A negra não escuta. Deve de estar lá na porta da cozinha, batendo roupa ou tirando decoada da barrela, para fazer sabão”. (p.136)

Apesar do trabalho de Ceição, a fazenda se arrasta numa existência morta e sem sentido, pois “Tudo é mato, crescendo sem regra” (p.127) e “em volta da enorme morada, pés de milho levantam espigas, no chiqueiro, no curral e no eirado [...]” (p.127). Notadamente, ao anunciar a expansão do milharal, o narrador indica, em secções da fazenda, as espécies de animais que já existiram no local. O chiqueiro e o curral, por onde adentram os pés de milho, demonstram que já houve porcos e gado na propriedade de Ribeiro. Esses animais provavelmente não permanecem mais ali, visto que o suporte onde os primos estão sentados é um sugestivo “casco de côcho emborcado” (p.127). Esse recipiente de madeira, comumente usado para alimentar animais, está virado de cabeça para baixo e tem aqui a função única de assento. Dessa forma, bois, vacas e porcos fazem parte apenas da memória dessa terra<sup>47</sup>.

Logo após a descrição do cenário, o narrador aponta: “E tem também dois homens sentados, juntinhos, num casco de côcho emborcado, cabisbaixos, quentando-se ao sol.” (p.127). Na coloquial expressão “E tem

---

<sup>46</sup> Recordando o poema “Maleita”, de *Magma*, entendemos o motivo da bebida: “– “Volta pra casa, Compadre, deixa de bater queixo, / vai cortar a febre / com cachaça com limão...””. Cf. ROSA, João Guimarães. Maleita. In: \_\_\_\_\_. *Magma*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. p. 40.

<sup>47</sup> Referências a animais que ainda existem na fazenda: o cachorro perdigueiro, chamado Jiló, e “três galinhas, que ciscam e catam por ali” (p.130). Além disso, espécies selvagens como os passopretos (ou melros) também circulam nas proximidades.

também”, fica a sugestão de que os dois primos fazem parte do cenário. Ao optarem por ficar na terra maleitosa, eles foram engolidos pela paisagem e agora participam dessa natureza-protagonista. Colocar os homens como mero adereço da paisagem é a insinuação do narrador para anunciar essa vitória sobre o gênero humano. Essa absorção do homem pelo cenário parece evidente, já que, em “Sarapalha”, as personagens “valem mais como componentes da paisagem que como verdadeiros atores”. (Rónai, 2001, p.20)

Contudo, somados à paisagem, eixo da narrativa, Ribeiro e Argemiro também ganham o estatuto de protagonistas e, por serem apresentados em parágrafo próprio (de apenas duas linhas), surgem como o foco da cena. Interessante observar como, uma vez que os primos são componentes da paisagem, o ponto de vista decorre sempre em função desse referencial. O crescimento do milharal, por exemplo, avançando sobre o espaço, sugere a eles situação inversa. Pela ótica dos dois primos (e do narrador que a traduz), é a fazenda que diminui em relação ao milharal, “como se a roça se tivesse encolhido, para ficar mais ao alcance da mão” (p.127). A cada minuto, a impressão dada é que esse espaço circunscrito fica menor – e, de certa forma, o mundo de Ribeiro e de Argemiro ficou menor após a partida de Luísa. Os dois homens têm essa sensação porque fazem parte dessa natureza e aderem ao seu ponto de vista: eles não crescem, é o mundo que diminui.

Na apresentação desse espaço, o tema da decadência é patente no texto. Cumpre assinalar que a decadência do indivíduo, tal como surge na literatura regional, parece estar sempre acompanhada da queda de outros dois fatores essenciais: a terra e a família, alicerces do homem no mundo. No que diz respeito à terra, “Sarapalha” consegue retratar essa relação de identidade e de

corrosão entre a casa e o seu morador. É muito comum, em sociedades de estrutura rural, encontrarmos o nome da fazenda mesclado ao nome de seu dono. A terra era batizada com o sobrenome de seu proprietário, mostrando que o indivíduo se somava significativamente a sua casa. Se o homem e a terra formavam um corpo indivisível, a queda do ser correspondia imediatamente à queda do seu espaço, e vice-versa. É na casa que residem a memória e a identidade do indivíduo, razão para essa interdependência entre ambos. Essa relação com o espaço é presente em “Sarapalha” e acompanha, a todo o instante, as desventuras humanas. Na descrição de Ribeiro, proprietário da fazenda, há o testemunho desse processo de decadência:

[...] Primo Ribeiro parece um defunto – sarro de amarelo na cara chupada, olhos sujos, desbrilhados, e as mãos pendulando, compondo o equilíbrio, sempre a escorar a bambeza do corpo. Mãos moles, sem firmeza, que deixam cair tudo quanto êle queira pegar. (p.129)

Observe como o narrador não encontra palavra melhor para defini-lo: um defunto. Primo Ribeiro é apenas um corpo que insiste em permanecer sentado no cocho, mas que já perdeu toda a sua força e o seu vigor: “– P’ra ver!... Esta carcaça bem que está aguentando...” (p.133), diz, referindo-se a si próprio. O corpo-carcaça de Ribeiro já entregou suas esperanças e, de antemão, aparenta-se a um cadáver, enquanto espera pela morte. Seu estado remete ao “coscorão cinzento de uma tribo de marimbondos estéreis” (p.126). Tal como os marimbondos, o que resta da personagem é, portanto, essa casca grossa e vazia, análoga à própria esterilidade da vida. Ora, essa situação de Primo Ribeiro corresponde justamente ao cenário de sua fazenda, “denegrída e desmantelada” (p.127), que insiste em se agüentar nas suas estruturas, embora já tenha perdido qualquer função ou razão de existência. Temos aqui um rego que agora é

“murcho” (p.127), um moinho que permanece “parado” (p.127) e essa debilidade dos seus componentes aponta para uma semelhança com Primo Ribeiro, que adquire um “ar de fantasma” (p.130). Nesse amálgama entre o homem e o seu espaço, o processo de decadência atinge a ambos. Terra e indivíduo, aqui, são defuntos em estado de pré-morte.

Tanto Ribeiro quanto a sua fazenda perdem em memória, em identidade e em perspectiva futura. Observe que, no conto, a fazenda não tem nome e Primo Ribeiro não tem sobrenome, omissão que compromete o registro do indivíduo no mundo, de modo a apagar sua existência<sup>48</sup>. Esse registro de uma existência é a marca do segundo alicerce humano: a família. Uma característica freqüente no tema da decadência é o fato de que não há continuidade na família, pois, não deixando filhos, o homem interrompe a sua linhagem. Há uma concepção humana que entende que o indivíduo prossegue a sua existência através de sua prole, ou seja, a descendência do homem perpetua o seu lugar no mundo mesmo após a sua morte. Para os primos, esse aspecto da decadência é sintomático quando Argemiro faz planos para o futuro (idealizando o plantio de uma roça após a cura da maleita) e Ribeiro responde: “– P’ra que, Primo Argemiro?... A gente nem tem p’ra quem deixar...” (p.132). O sangue não será perpetuado e, conseqüentemente, o registro do nome da família será apagado, interrompendo a existência. Nesse sentido, ao omitir o nome completo de Ribeiro, e situando-o como um cadáver em meio a uma terra ferida, o narrador prenuncia o seu desaparecimento completo. Ribeiro abandonará esse mundo sem deixar vestígios.

---

<sup>48</sup> Apenas Primo Argemiro, no final do conto, tem um sobrenome, “dos Anjos” (p.146), indicando, talvez, perto de sua morte, o princípio de um novo amálgama com a sua próxima “casa”, na transcendência.

Em síntese, casa e família são os referenciais do indivíduo no mundo. Uma vez falidos esses aspectos, identificamos o tema da decadência. E nesse tema, o passado é uma sombra que paira sobre o homem, congelando sua existência no presente e inviabilizando o futuro. Os primos são personagens inoperantes, sem perspectiva futura e assombrados pelo passado. A corrosão desses alicerces é resultado da partida de Luísa, engrenagem central que mantinha em funcionamento a realidade dos dois homens. Essa é a estória da derrota da humanidade. Nenhuma leitura de “Sarapalha” – regionalista ou pretensamente universal – pode prescindir dessa assertiva. O ser-humano resumido a um elemento cenográfico, silenciosamente estagnado na degradação local, inerte aos impulsos da natureza, prisioneiro do ato da espera e entregue a um contínuo, mas lento, processo de decadência.

## 11 NO FEMININO, A BUSCA DE UM SENTIDO

*... ele ia dizer ente querido.*

Samuel Beckett, *Solo*

Com o desenrolar da estória, esse cenário abalado ganha forma e interage com a rotina dos primos. Percebe-se que a doença não trabalha sozinha e que, por detrás da febre e dos calafrios, existe um amor indizível condenado ao silêncio. E, na figura de Argemiro, que engoliu a seco os seus desejos, a vigília contra esse sentimento é constante. Ainda no que se refere à maleita, seu papel nessa memória dolorosa é fundamental. Primo Ribeiro afirma que a sezaõ foi oportuna, uma vez que transformou a região em um deserto e o livrou da vergonha do adultério. Todo o povoado já sabia da fuga de Luísa com o boiadeiro e, perante as leis da *polis*, Ribeiro tinha o dever de matar os dois. Sabendo que jamais poderia investir contra o seu amor, ele se recolheu na inação, consentindo a fuga. Por isso a maleita é vista como essencial, pois o isola do resto da humanidade. É o que se observa no seguinte trecho:

– Ai, Primo Ribeiro, por que foi que o senhor não me deixou ir atrás dêles, quando êles fugiram? Eu matava o homem e trazia minha prima de volta p'ra trás...

– P'ra que, Primo Argemiro? Que é que adiantava?... Eu não podia ficar com ela mais... Na hora, quando a Maria Preta me deu o recado dela se despedindo, mandando dizer que ia acompanhar o outro porque gostava era dêle e não gostava mais de mim, eu fiquei meio dôido... Mas não quis ir atrás, não... Tive vergonha dos outros... Todo-o-mundo já sabia... E, ela, eu tinha obrigação de matar também, e sabia que a coragem p'ra isso havia de faltar... Também, nêsse tempo, a gente já estava amaleitados, pois não estava?... Foi bom a sezaõ ter vindo, Primo Argemiro, p'ra isto aqui virar um êrmo e a gente poder ficar mais sòzinhos... (p.135 – 136)

Quando Primo Ribeiro recebe a notícia de Maria Preta, perde Luísa para sempre. O recado transmitido impõe uma parede entre ele e a esposa:

se a alcançasse, deveria matá-la e, portanto, não a perseguiu. A notícia do adultério é a perda total de um sentido e, no desabafo, a personagem expressa a sua ferida: “– Chorei no escondido. Agora não me importo de contar.”, (p.135). Chorar escondido é sinal de dor e de vergonha, padecimentos sem medida, diante dos quais Ribeiro se desestrutura completamente: “fiquei meio doido”. (p.136)

Durante anos, Primo Ribeiro se entrega ao sofrimento calado da doença. “– O senhor sofreu muito! E ainda a maldita da sezão...” (p.134), consola Argemiro, disfarçando seus próprios sentimentos. Em seguida, Ribeiro responde: “– A maleita não é nada. Até ajudou a gente a não pensar...” (p.134). A idéia de que a malária tenha auxiliado no esquecimento de Luísa é uma informação duvidosa. Primeiramente porque eles não a esqueceram, apenas reprimiram a lembrança, “sojigaram” a idéia. E em segundo lugar, porque a maleita representa todo o feminino ausente, do qual ambos têm uma carência inconfessável.

É imperativo sublinhar, aqui, a relação existente entre a partida de Luísa e a chegada da maleita no universo dos primos. Não por acaso, ambos os fatos ocorreram quase na mesma época: lembre-se de que a despedida do doutor, anunciando ao povoado a fragilidade humana diante da doença, “Foi seis meses em-antes-de ela ir s’embora...” (p.134). Tal como a natureza que se acomoda após a saída do homem, um novo ciclo de trocas se insere nas instâncias de “Sarapalha”, pois a saída de Luísa é um movimento inversamente proporcional à entrada da maleita. Notadamente, os males das personagens então centralizados na figura feminina ou, mais precisamente, na ausência e na

presença da imagem da mulher. A ausência da mulher Luísa corresponde à presença da mulher-maleita na percepção dos primos<sup>49</sup>.

Luísa é o sentido que foi arrancado da vida das personagens, e a ocorrência do feminino, na figura da sezão, sugere um equilíbrio provisório que busca amenizar essa carência. Os primos Ribeiro e Argemiro “padecem de dois males entrelaçados – sezão do amor e sezão da maleita” (Meyer; Goulart, 2003, p.575) – simultaneamente nocivos e lascivos, trazendo dor e prazer, numa relação de mútua aplicabilidade. Segundo Cleusa Rios Passos, “A ambivalência discursiva percorrerá todo o conto, impregnado de evocações do feminino a começar pela chegada da malária, pouco antes da partida de Luísa [...]” (Passos, 2000, p.192). Essa evocação da figura feminina acontece já na aparição do anofelino, pois a maleita é transmitida pelo ferrão das *fêmeas* do mosquito, que sugam o sangue do homem e “abrem recitativo, esvoaçantes, uma oitava mais baixo, em meiga voz de descante, na orgia crepuscular” (p.128). Nesse ínterim, há uma projeção interior do mosquito fêmea, e “quando a febre toma conta do corpo todo, êle parece, dentro da gente, uma música santa, de outro mundo” (p.128). De acordo com Passos,

[...] Devoração, sedução e uma espécie de êxtase interagem, o inseto ganha traços de mulher, sua música remete à pulsão invocante e a certo “gozo” nesses precisos instantes, nos quais surgem elementos evocadores de maternidade malsã, porque ausente na trama e, metonimicamente, ancorada naquela que trai/destrói, a mulher e a doença. (Passos, 2000, p.192)

---

<sup>49</sup> Refiro-me à maleita como mulher no sentido de uma “mitologia sertaneja” que a envolve. Aspectos já comentados (como a representatividade dessa doença no ambiente regional, a prevalência do conhecimento popular na sua explicação e a prática de contar histórias que se faz presente em todo o *Sagarana*) favoreceram essa concepção geral da “mulher-maleita”, partilhada especificamente pelas personagens de “Sarapalha”: “a maleita era uma mulher de muita lindeza, que morava de-noite nesses brejos, e na hora da gente tremer era quem vinha... e ninguém não via que era ela quem estava mesmo beijando a gente...” (p.141).

A partir desse instante, o homem maleitoso passa a conviver com toda a feminilidade esculpida pela sezão. Em um curto diálogo, em meio ao silêncio constante, fica a impressão de que os primos estão se referindo a uma mulher, quando na verdade estão comentando a febre:

- Ei, Primo, aí vem ela...
- Danada!...
- Olh'êle aí... o friozinho nas costas... (p.128)

O mal atribuído à presença feminina é dosado com uma atmosfera libidinosa, onde “Sugestões de erotismo afloram nos sintomas, aliados ao quinino ingerido para neutralizar a moléstia.” (Passos, 2000, p.192). A febre, junto ao remédio, procura substituir a sensualidade de Luísa e, nas sensações de “feixes de coxas e pernas, em linhas quebradas, fazendo cócegas, longas, longas...” (p.128), Cleusa Rios Passos vê “a conformação palpável e tátil” do mosquito (Passos, 2000, p.192). Aliada à pílula do quinino, a sezão quer encobrir o buraco deixado pela partida de Luísa e se manifesta em forma de êxtases temporários, intercalando prazeres febris que invocam esse amor guardado.

No entanto, essa estranha sintonia caminha também para um lado contrário, movendo as personagens da paixão da maleita para a patologia da malária. Nessa sobreposição, prazer e dor têm a mesma face e, em um estágio avançado da doença, os dois primos não sabem ao certo se devem atribuí-los à mulher ausente ou à mulher presente. Na confusão do delírio, Primo Ribeiro afirma: “A môça que eu estou vendo agora é uma só, Primo... Olha!... É bonita, muito bonita. É a sezão. Mas não quero...” (p.141). É visível essa confluência entre ambas e, no decorrer da estória, “A Prima Luísa e a maleita vão tornando-se uma coisa só” (Meyer; Goulart, 2003, p.579). Essas “mulheres” estão interligadas no imaginário dos febreiros, apagando as fronteiras entre a dor causada por

Luísa e a dor causada pela doença. O sofrimento das personagens parece único e, para tanto, é natural que a idealização da cura da malária esteja no retorno da mulher ausente: “– Não sei, não... Só sei é que se ela, por um falar, desse de chegar aqui de repente, até a febre sumia...” (p.134). Se a chegada da maleita marcou a partida da amada, o raciocínio contrário também é válido para os primos e, assim, o retorno de Luísa, supostamente, implicaria na cura da doença. É notória, no trecho citado, a concepção de Luísa enquanto objeto de salvação desse mundo estagnado, idéia patente desde as primeiras menções feitas a ela.

Luísa e a sezão formam o positivo e o negativo de um mesmo sentimento, que pendula tanto para o silêncio amargo da dor como para o prazer aflorado nos sintomas corporais – este último, fortemente marcado por traços de feminilidade<sup>50</sup>. O delírio da febre da maleita reorganiza a febre do amor, vivido e sonhado pelas personagens. Para Cleusa Rios Passos, “Conquistando o corpo, a enfermidade parece substituir o prazer perdido com a partida de Luísa” e, contudo, não é apenas no quadro da malária que se compensa esse vazio deixado, pois “A natureza desempenhará papel semelhante” (Passos, 2000, p.192; 192). Ao longo de todo o conto, sugestões de erotismo se instalam no cenário-protagonista e o ritmo da natureza evoca a beleza desse amor privado ao homem. Em determinado momento, a natureza é vislumbrada em toda a sua sensualidade como “cachos floridos, no meio das fôlhas em corações. Muitas flores. Azúis...” (p.146). As flores são azuis, tal como era o vestido de Luísa, quando Argemiro “a viu pela segunda vez, no têrço de São Sebastião... Tantos anos!...” (p.146). A cor azul também marca o vestuário de Luísa embaixo das

---

<sup>50</sup> A sensação térmica também acompanha esse movimento pendular – “Que frio!...” (p.137), seguido de “Ô calorão, Primo!...” (p.140) – determinando, em intervalos curtos, a temperatura corporal análoga aos ciclos de prazer e dor das personagens.

jaboticabeiras, naquele memorável dia em que Argemiro quase perdera o controle sobre a sua paixão:

E Primo Ribeiro nunca tinha pôsto maldade... Também, que é que havia, para êle poder maldar?... Nada... Só, uma vez, debaixo das jaboticabeiras... Nêsse dia, quase que perdera a fôrça de ser correto. Viu-a de vestido azul-do-mar... Os braços côr de jenipapo... As mãos deviam de ser macias... Mas Deus ajudou, tirando-lhe a coragem... Também, se tivesse faltado com o respeito à mulher do Primo Ribeiro, teria sumido no mundo, na mesma da hora, com remorso...<sup>51</sup> (p.138)

A força tradutora da natureza, aspecto já comentado que pontua as emoções humanas por meio da “cenografia”, prepara o curso diário de uma sensualidade que, no vazio das personagens, evoca a imagem de Luísa. Essa característica “vai, progressivamente, se instaurando na natureza” (Passos, 2000, p.193) até o instante final da narrativa, na dança de Argemiro com a paisagem atraente e sedutora:

Estremecem, amarelas, as flôres da aroeira. Há um frêmito nos caules rosados da erva-de-sapo. A erva-de-anúm crispa as fôlhas, longas, como fôlhas de mangueira. Trepidam, sacudindo as suas estrelinhas alaranjadas, os ramos da vassourinha. Tirita a mamona, de fôlhas peludas, como o corselete de um cassununga, brilhando em verde-azul. A pitangueira se abala, do jarrête à grimpa. E o açoita-cavalos derruba frutinhas fendilhadas, entrando em convulsões. (p.146 – 147)

É nesse momento de comunhão com a natureza que Argemiro “revive o prazer de Eros, silenciado, denegado” (Passos, 2000, p.193), dando

---

<sup>51</sup> Cumpre assinalar como, ao resgatar a imagem da prima, o processo rememorativo de Argemiro termina sempre por inserir alguma espécie de elemento religioso. A primeira vez que ele viu Luísa foi “numa manhã de dia-de-festa-de-santo” (p.146) e a segunda vez foi “no têrço de São Sebastião...” (p.146). Na tentação, embaixo das jaboticabeiras, “Deus ajudou, tirando-lhe a coragem...” (p.138) e, mesmo no momento de sua confissão, ele diz: “– Não foi culpa minha... Foi um castigo de Deus, por causa de meus pecados...” (p.143). Cleusa Rios Passos afirma que “Antes do casamento de Primo Ribeiro, [Argemiro] apenas vê a amada em dias de festas santas ou orações, sacralizando a visão e dissimulando o desejo por meio do véu religioso.”. O elemento religioso é a forma de negar, reprimir, esconder de si mesmo esse sentimento, pois, para que o outro não saiba, ele também não pode saber. Deve justificar para si, de alguma forma, a aparição desse amor e o faz por meio da ação de Deus – do castigo e da ajuda divinas. Cf. PASSOS, Cleusa Rios. *Guimarães Rosa: do feminino e suas estórias*. São Paulo: Hucitec; FAPESP, 2000. p. 195.

forma ao feminino intrínseco na própria paisagem que o rodeia. Junto à sezão, a natureza investe no humano, alimentando-o e destruindo-o, em ciclos alternados de lascívia e corrosão. Para Meyer e Goulart, “Sarapalha” “apresenta uma história de saúde e de doença na qual enfermidade, natureza e amor apresentam-se em ciclos que se interpenetram e confluem” (Meyer; Goulart, 2003, p.575). A maleita, no êxtase do acesso, e a natureza, no crescimento irrefreável de sua beleza, intentam a recuperação do prazer perdido com a ausência de Luísa. São elementos compensadores e se ocupam de uma sensualidade inexistente no plano das relações afetivas, visto que Primo Ribeiro e Primo Argemiro, à maneira do povoado, se recolhem “em seus restos”, como uma tribo de marimbondos “estéreis” (p.126; 126). No entanto, os movimentos cíclicos entre Luísa e a maleita, constantemente pontuados pela natureza, encontrarão um fim próximo e certo na chegada da morte – sombra maior que paira sobre os dois doentes.

## 12 LUÍSA, MALEITA, MORTE: A ESPERA

*E com certeza não acredita mais nisso, de tanto ter  
esperado em vão.*  
Samuel Beckett, *Malone morre*

Na seqüência, exponho uma nova idéia – desenvolvimento da anterior – que insere, no jogo entre Luísa e a maleita, a consciência de morte dos primos Ribeiro e Argemiro. Esquemáticamente, é possível esboçar uma correspondência entre duas imagens distintas, Luísa e a morte, tendo a maleita como intermediária entre ambas.

### 12.1 AMOR E MORTE, INOMINÁVEIS

*Vai morrendo até a aurora e não morre nunca.*  
Samuel Beckett, *Solo*

*Mas o amor não se encomenda.*  
Samuel Beckett, *Primeiro amor*

No início do conto “Sarapalha”, Luísa e a morte são inomináveis. Soam como duas espécies de tabus: imagens conscientes, mas que, a princípio, estão aquém de uma expressão. O silêncio predominante representa a impossibilidade de dar voz ao amor e à morte, razão pela qual os primos se fecham no vazio da rotina. A unidade de tempo do conto – ou seja, o recorte temporal que nos foi permitido conhecer – seria mais um dia na vida dos primos, não fosse pela súbita e inesperada quebra desses tabus. Quem o faz é Primo Ribeiro que, num primeiro momento, anuncia a sua morte e, pouco depois, a exige. O anúncio ocorre de forma plácida, como quem entrega os pontos da vida: “quando fôr a minha hora [...]” (p.132), começa Ribeiro, preparando seu funeral.

Próximo ao desfecho, contudo, a relação com o fim é impaciente e angustiante: “eu quero é morrer” (p.136), reclama. Entre a amargura do anúncio e a angústia do final, um curto período decorre para Primo Ribeiro. E, no entanto, é nesse entretempo que ele consegue assumir a outra consciência inominável: Luísa. Quando essa segunda palavra proibida é dita, as barreiras de sua existência são reveladas – a ele, ao outro, a nós – e Ribeiro, posto a nu, sem nada a perder, inicia esse processo asfixiante de busca pela morte, algo que o desespera por completo, uma vez que não consegue concretizá-lo. Primo Ribeiro não consegue morrer.

Após anos de um entendimento mútuo, codificado pelo signo do silêncio, Primo Ribeiro abala as estruturas dessa relação, inserindo *Eros* e *Tânatos* no discurso e instaurando o caos – cujo desequilíbrio maior atinge o companheiro, Primo Argemiro. Desde a primeira ruptura, Argemiro oferece resistência. Não aceita a inserção da morte na estabilidade da rotina e se desespera com o novo assunto do amigo: “– Mas, então, não fala em morte, Primo Ribeiro!...” (p.133). A morte é polarizada no conto em termos de aceitação e de negação, as respectivas posturas de Primo Ribeiro e de Primo Argemiro. Primo Ribeiro, rompendo com a vida maquinal e repetitiva, experimenta a aceitação e a futurição de sua morte. Argemiro, em contraponto, rejeita o discurso de Ribeiro e se sente ameaçado com a estranha pauta do dia. O instante da ruptura é emblemático, e ilustra bem essa antítese:

– Pois então, olha: quando fôr a minha hora, você não deixe me levarem p’ra o arraial... Quero ir mas é p’ra o cemitério do povoado... Está desdeixado, mas ainda é chão de Deus... Você chama o padre, bem em-antes... E aquelas coisinhas que estão numa capanga bordada, enroladas em papel-de-venda e tudo passado com cadarço, no fundo da canastra... se rato não roeu... você enterra junto comigo... Agora eu não quero mexer lá... Depois tem tempo... Você promete?...

- Deus me livre e guarde, Primo Ribeiro... O senhor ainda vai durar mais do que eu.
  - Eu só quero saber é se você promete...
  - Pois então, se tiver de ser dêsse jeito de que Deus não há-de querer, eu prometo.
  - Deus lhe ajude, Primo Argemiro.
- E Primo Ribeiro desvira o corpo e curva ainda mais a cara. (p.132)

Nesse momento preciso, a personagem Primo Ribeiro começa a romper as limitações impostas pela palavra, manifestando o desejo de concluir a sua vida vazia de sentido. Quando pede para ser enterrado com “aquelas coisinhas que estão numa capanga bordada” – provável referência a objetos que remetem à Luísa – Primo Ribeiro une a imagem do amor à da morte, ambas promessas de libertação e de salvação. Já Argemiro, resistente, se opõe ao companheiro e nega as expectativas de morte. Para isso, começa a fazer perguntas variadas, na intenção de alterar o curso do diálogo e evitar o suspeito silêncio que o incomoda: “É preciso perguntar-lhe alguma coisa.” (p.130). Entretanto, a cada nova tentativa de desvio, Ribeiro retoma o assunto:

- Primo Ribeiro, o senhor gosta d'aqui?...
- Que pergunta! Tanto faz... É bom, p'ra se acabar mais ligeiro... o doutor deu prazo de um ano... Você lembra? (p.133)

Primo Argemiro, ansioso por retomar a segurança da velha rotina e desviar a morte do discurso do amigo, continua sugerindo novas idéias que possam restaurar o equilíbrio: “E Primo Argemiro tem de puxar qualquer conversa” (p.130). Contudo, a próxima tentativa é fatal e oferece espaço para que Ribeiro, na lembrança, invoque o amor calado:

- Escuta, Primo Ribeiro: se lembra de quando o doutor deu a despedida p'ra o povo do povoado? Foi de manhã cedo, assim como agora... O pessoal estava todo sentado nas portas das casas, batendo queixo. Ele juntou a gente... Estava muito triste... Falou: – “Não adianta tomar remédio, porque o mosquito torna a picar... Todos têm de se mudar daqui... Mas andem

depressa, pelo amor de Deus!” ... – Foi no tempo da eleição de seu Major Vilhena... Tiroteio com três mortes...  
 – Foi seis meses em-antes-de ela ir s’embora...  
 De branco a mais branco, olhando espantado para o outro, Primo Argemiro se perturbou. Agora está vermelho, muito.  
 Desde que ela se foi, não falaram mais no seu nome. Nem uma vez. Era como se não tivesse existido. E, agora... (p.133 – 134)

Observe como Ribeiro assume o seu desejo de morte e, na seqüência, faz o mesmo com Luísa. Os dois tabus que aprisionam a existência das personagens são evocados quase que simultaneamente. Creio que há uma razão para isso: essa relação entre amor e morte, ambos inomináveis, é sustentada pelo ato da espera.

Em um primeiro plano, Primo Ribeiro e Primo Argemiro esperam por Luísa, pois é nela que se deposita o sentido da existência. Essa espera não é assumida no conto, mas pode ser detectada nas entrelinhas, no discurso sugestivo das personagens: “– E foi por isso que você não quis ir-s’embora... depois?... *Esperando* para ver se algum dia ela voltava, foi?!...”<sup>52</sup> (p.143), pressiona Ribeiro, indiretamente confessando o motivo de sua estada na fazenda. A reação natural de Argemiro, diante da fúria do primo, é a negação – ainda que carente de argumentos concretos: “– Não, Primo... isso não!... Não foi nada por causa... Eu também sofri muito... Não queria mais nada no mundo... [...]” (p.143 – 144), replica Argemiro, sem saber ao certo o que responder. Parece haver uma espera não assumida por Luísa no conto, e essa espera seria a justificativa para a permanência dos primos naquele cenário decadente.

Uma vez que o retorno de Luísa parece pouco provável (ou mesmo impossível), a espera se transfere, em algum momento, para a morte. A decisão pela morte implica em uma espera não menos angustiante e que, mesmo não estando assumida abertamente em “Sarapalha”, também pode ser

---

<sup>52</sup> Grifo meu.

identificada, mais uma vez, na deixa de Ribeiro: "... Mas, agora, já estou vendo o meu descanso, que está *chega-não-chega*, na horinha de chegar..."<sup>53</sup> (p.133). Sobretudo, em Primo Ribeiro é nítida essa postura dos doentes que estão "esperando a morte chegar". (Morato, 2000, p.399)

O amor e a morte, consciências inomináveis, seriam os objetos dessa espera, razão pela qual ela é inconfessável ao longo do texto. A princípio, as personagens são incapazes de admitir que estão esperando pelos seus dois tabus, afinal, somente essas imagens têm o poder de solucionar ou de amenizar o sofrimento inútil. A construção do percurso que leva às imagens de Luísa e da morte poderia oferecer um sentido a esse mundo ilógico. Essas duas figuras ausentes fazem parte de um ideal, uma promessa que libertaria as personagens do absurdo da condição humana e, por isso, são objetos de espera.

Interessante como essa idéia de salvação, no imaginário das personagens, pende para dois lados opostos. Pelo lado de Luísa, a opção é pela esperança; já pelo lado da morte impera o sentimento de desespero, de descrença para com a situação. São duas concepções distintas de salvação, ambas inomináveis, ambas esperadas, porém de naturezas contrárias e incompatíveis. Uma linha sutil demarca até que ponto vale a pena continuar a acreditar, e esse é o limite da escolha entre Luísa e a morte. No decorrer do conto, os primos farão as suas escolhas.

Porém, na convivência diária, a espera dos primos se mostra interminável. Amor e morte nunca surgem para eles, pois são expectativas que não se fecham e nem se concluem. Ao que parece, Luísa não virá jamais e a morte, a única certeza do homem, quer se estender ao máximo, adiar sua

---

<sup>53</sup> Grifo meu.

presença e prolongar terrivelmente o sofrimento de Primo Ribeiro e de Primo Argemiro. Em “Sarapalha”, amor e morte são objetos de uma eterna espera por uma salvação que nunca chega.

## 12.2 A MALEITA: AUSÊNCIA E PRESENÇA

*Sentado no parque, tiritando, mergulhado em sonhos e torcendo pra acabar. Nem uma alma viva.*

Samuel Beckett, *A última gravação*

Na travessia imaginária das personagens, amor e morte se manifestam em termos de ausência e de presença. Luísa é presente enquanto essência, memória, recordação de um momento específico. No entanto, é ausente no plano físico, onde supostamente devolveria algum sentido à vida dos maleitosos. Da mesma forma, a morte é presente somente enquanto consciência de uma realidade certa e próxima, mas a ausência de sua concretização fundamenta o eterno estado de moribundo dos primos. A morte é ameaça, é sugestão, prepara o seu terreno e, todavia, não comparece ao encontro. Esse estado de pré-morte, tal como a vigília pelo retorno do amor inconfesso, são movimentos de aceitação e de rejeição do objeto esperado, propositor de prazer e de sofrimento. Há, portanto, um duplo jogo no ato da espera, pois esta funciona em ciclos de ausência e de presença, da morte e de Luísa, no imaginário das personagens.

Nesse jogo mental, a maleita funciona como intermediária. A doença traz essas duas imagens ausentes e promete a presença de ambas. Esse trânsito entre a presença e a ausência, da morte e do amor, pode ser traduzido na maleita, que se caracteriza por acessos periódicos e se manifesta em ciclos

alternados. O prazer da sezaõ funciona em prazos e – diante das expectativas depositadas em Luísa e na morte – determina essa crença que é destruída todos os dias. É Primo Ribeiro, no delírio da febre, quem articula esses objetos de espera:

– É... passa... passa... passa... Passam umas mulheres vestidas de cõr de água, sem olhos na cara, para não terem de olhar a gente... Só ela é que não passa, Primo Argemiro!... E eu já estou cansado de procurar, no meio das outras... Não vem!... Foi, rio abaixo, com o outro... Foram p’r’os infernos!... (p.140)

A sezaõ tem o estranho poder de conciliar fenômenos incompatíveis e, como se pode observar, “De forma paradoxal, a moléstia condensa vida, sexualidade e morte, assim como toma o lugar da mulher desejada.” (Passos, 2000, p.193). Tanto Luísa quanto a morte estão espelhadas na maleita, e é notória a forma como esta, na sua riqueza de significados, consegue unir idéias tão diversas e contrárias. Sabe-se que a malária é uma doença e, como tal, sugere a presença da morte no universo dos primos: “porque era sezaõ da brava – da “tremedeira que não desamontava” – matando muita gente.” (p.125). Por outro lado, a maleita, no imaginário popular, é pensada como uma mulher “de muita lindeza” (p.141), fazendo referência à Luísa. Primo Ribeiro diz que “No rio ninguém não anda... Só a maleita é quem sobe e desce, olhando seus mosquitinhos e pondo nêles a benção...” (p.140), indicação que remete a mulher-maleita diretamente ao rio, o mesmo local onde ele gosta de centralizar a imagem de Luísa, através de uma estória contada. Pelo viés da morte, sabemos que a maleita causa dor, pois Primo Argemiro geme “com as ferroadas no baço” (p.139), mas, por outro lado, ela também significa prazer, no êxtase provocado pelo acesso, sugerindo novamente a presença do amor. Portanto, uma vez que a

maleita consegue conectar Luísa à morte, promovendo a presença e a ausência dessas formas no acesso febril, sua posição mediadora é, de fato, inegável.

No cotidiano da fazenda, não se espera somente por Luísa e pela morte, mas pelos acessos da malária: “Aqui a febre serve de relógio.” (p.142). Logo, a febre intermitente também é um objeto de espera – o único, inclusive, que se materializa nos corpos dos primos. Eis uma distinção fundamental: diferente da relação com a morte ou com o amor, a sezão pode ser experimentada no plano físico e, portanto, é o único objeto de espera que não é inominável. A doença pode ser dita justamente porque se manifesta no corpo e proporciona prazer: “O comêço do acesso é bom, é gostoso: é a única coisa boa que a vida ainda tem.” (p.146). No entanto, essa materialidade da sezão ocorre apenas por um breve período de tempo, devolvendo continuamente as personagens ao ato da espera. A espera não satisfaz o indivíduo, que nunca alcança plenamente os seus objetos de desejo. Ao fim do acesso prazeroso, o febreto percebe que a maleita, na presença e na ausência de seus acessos, serve somente para intensificar a falta de Luísa e o desejo de morte. Ribeiro relata essa sintonia mórbida na descrição cíclica da humanidade, tradução da partida temporária da febre, da partida definitiva de Luísa, e do seu próprio desejo de partida através da morte: “Tudo tem de chegar e de ir s’embora outra vez... Agora é a minha cova que está me chamando... Aí é que eu quero ver! Nenhumas ruindades dêste mundo não têm poder de segurar a gente p’ra sempre, Primo Argemiro...” (p.133). Ribeiro deseja que a maleita, relógio pontual da espera, toque a hora de sua morte.

### 12.3 ESPERAR, ESPERAR...

*Espero, assim, avançando sempre com precaução, que o relógio me diga, Molloy, não te poupes mais, é o fim.*

Samuel Beckett, *Molloy*

Primo Ribeiro quebra suas reservas com a morte e, pouco depois, assume também a falta de Luísa. Ele pronuncia as duas palavras “inomináveis”, manifestando a sua dependência. Já Primo Argemiro não pode fazer o mesmo. Contrapondo-se ao outro, Argemiro rejeita a idéia de morte, evitando-a da mesma forma que resiste à imagem da prima. Se assumir a espera pela morte, como fez Ribeiro, fatalmente fará o mesmo com Luísa – o que acarretaria na impensável confissão de seu amor. Ele não pode agir como Ribeiro: confirmar a espera é aceitar o amor e a morte, objetos aguardados. Enquanto reside na fazenda, Primo Argemiro nega a morte e nega Luísa.

Assim, ele também não pode se entregar plenamente aos ciclos da maleita. Se “variar”, Argemiro corre o risco de assumir amor e morte – posto que esses elementos são mediados pela sezão: “Tem de ter tento na cabeça e de subjugar a doideira, e sofre o demônio, por via disso.” (p.140). A impossibilidade de dizer seus tabus, mesmo no delírio da sezão, arranca-lhe todo o sentido de sua existência. Não há escapatória: ainda que o amor e a morte, objetos de sua espera, apareçam fisicamente, não trarão consigo solução ao seu impasse. Se Luísa voltasse (hipótese improvável), seria para os braços de Primo Ribeiro e não para os seus – afinal ela sequer sabia dos sentimentos de Argemiro<sup>54</sup>. E quando a

---

<sup>54</sup> A possibilidade de que Luísa retorne para os braços de Argemiro é mais do que escassa. Além do respeito ao primo e da obrigação religiosa que o repreenderiam por qualquer tentativa de adultério, Argemiro amarga o fato de nunca ter confessado à Luísa o amor que sentia por ela. Observe o trecho selecionado: “[...] teve uma vez em que ela desconfiou. Foi logo que êle chegara à fazenda, uns dias depois. Estava olhando, assim esquecido, para os olhos... olhos grandes, escuros e meio de-quina, como os de uma suassuapara... para a boquinha vermelha, como flor de

morte surgir, também não lhe trará paz, pois, no entender de Primo Argemiro, seu amor por Luísa não é possível nem no transcender de sua existência:

[...] Quando a verá ainda?!... No Céu, talvez... Mas, mesmo no Céu, ela terá que gostar do boiadeiro da Iporanga. E êle, Argemiro, terá de respeitar Primo Ribeiro, que é o marido em nome de Deus... (p.146)

Primo Argemiro não goza nem da mínima esperança que Ribeiro poderia desfrutar, tanto em relação à espera por Luísa como em relação à espera pela morte: “Nunca mais? Nunca mais... Ai, meu Deus! por mim era muito melhor não ter céu nenhum...” (p.146). Os objetos da espera não resolvem seu conflito e, mesmo assim, Argemiro continua esperando. A angústia de Primo Argemiro começou muito antes, já no momento em que ele se mudou para a fazenda de Ribeiro, na intenção de contemplar, em silêncio absoluto, o seu amor. Quando Luísa foge com o boiadeiro, o conflito de Argemiro se intensifica, pois não há qualquer possibilidade de reconhecer esse sentimento.

Contudo, no momento da ruptura dessa vida estagnada, os dois primos são obrigados a escolher entre a esperança (em Luísa) e o desespero (na morte). O primeiro a fazê-lo é Primo Ribeiro: ele não pode ter a presença física de Luísa, mas apenas a consciência da amada – logo, ele deseja a morte, a única que pode possuir nesse plano físico. Ribeiro procura a própria morte através de uma espécie de eutanásia negativa: “– Não quero [o remédio], já falei! Quero mas é ajudar êste corpo a se acabar...” (p.143). Não há solução para o seu estado

---

suinã...” (p.138). Ao que Luísa interrompe sua contemplação: “– Você parece que nunca viu gente, Primo!... Você precisa mas é de campear nôiva e caçar jeito de se casar...” – dissera ela, rindo” (p.138). Argemiro percebe que “tinha ficado meio palerma, sem ter nada para responder... Teria ela adivinhado o seu querer-bem?... Não, falara aquilo por brincadeira, decerto. Mas, quem sabe...? Mulher é mulher... E que bom que seria, se ela tivesse ficado sabendo! Ao menos, agora, de vez em quando, se lembraria dêle, dizendo: “Primo Argemiro também gostou de mim...” ” (p.138 – 139). Note como Argemiro se agarra na mínima possibilidade, procurando se satisfazer com a hipótese de que ela tenha adivinhado aquilo que ele sempre foi incapaz de admitir até para si mesmo. Luísa obviamente desconhece a natureza desse amor calado, o que anula a sua realização.

patológico (a doença da maleita e a doença do amor), e ele entende a eutanásia como a única alternativa sensata para acabar com o sofrimento: “– Não vou tomar mais [o remédio]... Não adianta. Está custando muito a chegar a morte... E eu quero é morrer.” (p.136). Primo Ribeiro fez a sua escolha.

Já Argemiro não tem as mesmas chances de salvação: ele não pode ter Luísa nem no plano físico e nem no plano da consciência. A simples conservação da pessoa amada em seu imaginário poderia levá-lo, no delírio da maleita, à impensável confissão de seus sentimentos – logo, há uma igual repulsa pela morte, que também não resolve a sua inexplicável existência. Escolher, para Argemiro, não é tão simples, pois nenhum caminho visualizado poderá livrá-lo de suas amarras. Sua opção definitiva ocorre somente no final do conto, quando surpreendentemente ele encontra uma saída.

### 13 POR UMA TRISTE ESTÓRIA

*Daqui até lá vou me contar estórias, se puder.*  
Samuel Beckett, *Malone morre*

Antes de comentar a escolha de Argemiro, no inusitado final, talvez seja necessário um breve comentário sobre a estória popular presente em “Sarapalha”, pois “o ato de lembrar da mulher e do seu encanto é uma forma de reforçar o viver” (Passos, 2000, p.193). Conforme foi avaliado no capítulo anterior, a arte de contar estórias é o elemento vital de *Sagarana*, verificado tanto no narrador quanto nas personagens de seu enunciado. E quando as personagens de *Sagarana* praticam o ato de contar, esse relato traz um significado específico para o universo de quem conta e de quem ouve o contado. No caso de “Sarapalha”, essa proposição parece um pouco óbvia diante do caráter ilustrativo da estória contada. Porém, o caso da moça que fugiu com o moço-bonito não apenas resgata essa situação vivida no passado, como também se refere diretamente à atitude dos primos diante dessa lembrança. Primeiramente, é relevante o fato de Primo Argemiro contar essa estória para Primo Ribeiro em intervalos demarcados:

- [...] Mas, na estória... Como é mesmo a estória, Primo? Como é?...
- O senhor bem que sabe, Primo... Tem paciência, que não é bom variar...
- Mas, a estória, Primo!... Como é?... Conta outra vez...
- O senhor já sabe as palavras tôdas de cabeça... [...] (p.140)

Isso aponta para o caráter repetitivo do universo dos febreiros, além de evocar o próprio ritmo da doença que, em sintonia com a estória, também ocorre em períodos espaçados. Além disso, é interessante observar, na estória contada, a forma como os dois primos cultivam a memória de Luísa: “E são os primos apaixonados que passam a recordar sua fuga, embaralhando-a numa

historieta, segundo a qual um moço bonito com viola enfeitada de fitas – o capeta – foge com a moça numa canoinha pelo rio afora.” (Passos, 2000, p.196). Sabe-se que Luísa é um tabu, uma palavra proibida no itinerário dos primos. Assim, a única maneira encontrada de alimentar a sua lembrança foi embaralhá-la em uma estória de domínio popular que, pertencendo à voz coletiva do homem sertanejo, livraria as personagens de qualquer suspeita referência a esse amor inominável. Segue a estória:

“Foi o môço-bonito que apareceu, vestido com roupa de dia-de-domingo e com a viola enfeitada de fitas... E chamou a môça p’ra ir se fugir com êle”...

[...]

... “Então, a môça, que não sabia que o môço-bonito era o capeta, juntou suas roupinhas melhores numa trouxa, e foi com êle na canoa, descendo o rio...”

[...]

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

– “*Eu vou rodando  
rio-abaiço, Sinhá...  
Eu vou rodando  
rio-abaiço, Sinhá...*”

[...]

“Aí a canoinha sumiu na volta do rio... E ninguém não pôde saber p’ra onde foi que êles foram, nem se a môça, quando viu que o môço-bonito era o diabo, se ela pegou a chorar... ou se morreu de medo... ou fêz o sinal-da-cruz... ou se abraçou com êle assim mesmo, porque já tinha criado amor... e, cá de riba, o povo escutou a voz dêle, lá longe, muito lá longe...”

[...]

“*Eu vou rodando  
rio-abaiço, Sinhá...  
Eu vou rodando  
rio-abaiço, Sinhá...*”

(p.140 – 142)

A narrativa é construída *en abyme*<sup>55</sup>, e os principais movimentos dos dois doentes estão registrados nessa estória concisa. Se levados em conta

---

<sup>55</sup> “A narrativa ‘des-constutora’ propõe uma reflexão sobre determinado contexto em que um fato, pessoa ou objeto convergem e apontam para a mesma direção (*en abyme*). Tal processo

os pressupostos do capítulo anterior, sabemos que essas estórias de *Sagarana*, de origem popular, não têm maiores compromissos com a veracidade, pois sua expressão transmite, à maneira aristotélica, somente “o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade” (Aristóteles, 1986, p.115). Dessa forma, em “Sarapalha”, o verossímil e o necessário querem, em detrimento do verídico, se constituir na estória narrada. Sabemos, por exemplo, que Luísa não fugiu pelo rio, como afirma Ribeiro em seu delírio: “– Não vem!... Foi, rio abaixo, com o outro... Foram p’r’os infernos!...” (p.140). É o próprio Argemiro quem o corrige na seqüência: “– Não foi, Primo Ribeiro. Não foram pelo rio... Foi trem-de-ferro que levou...” (p.140). Diferente da moça da estória, Luísa não fugiu pelo rio e, contudo, é dessa forma que Primo Ribeiro gosta de se lembrar da esposa: em uma “canoa, descendo o rio...” (p.141). O verídico é expressão menor nesse jogo de verossimilhança e de necessidade.

Para entender essa necessidade de evocar o rio, penso no próprio depoimento de Guimarães Rosa a Günter Lorenz: “rio é uma palavra mágica para conjugar eternidade.” (Rosa, 1991, p.72). Tendo a morte como barreira próxima e intransponível, é natural o desejo de eternidade representado na figura de Luísa – que é o sentido ausente e a salvação esperada pelos primos. Portanto, o moribundo Primo Ribeiro, tal como as “canoinhas ao sêco, no cerrado” (p.126), deseja o rio, símbolo dessa linearidade constante e eterna ao lado de Luísa. Essa necessidade que Ribeiro tem de atingir Luísa na transcendência ignora a

---

escritural é comparado à representação de um brasão em que tudo converge para o centro (o abismo), onde está o seu símbolo mais importante. [...] a duplicação de uma obra dentro da outra inaugura a nova obra, no centro do escudo, a qual permite a abertura para todas as significações possíveis ao contexto explorado pelo autor.” Cf. GUIMARÃES, Lealis Conceição. *A ironia na recriação paródica em novelas de Moacyr Scliar*. Tese de Doutorado. Assis: Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista, 2005. p. 64 – 65.

veracidade dos fatos e transporta a pessoa amada para o rio, imagem inexistente no plano real da fuga.

Outro importante aspecto explorado nessa estória é a forma como Luísa se eterniza como uma vítima. Ao fugir, a moça bonita da parábola não sabia que compactuava com o capeta e, desse modo, teria sido corrompida pelo mal. A ação do diabo é compreensível no movimento da estória, afinal, se Luísa é realmente esse sentido que lhes foi arrancado – a salvação pela qual se espera –, a única possibilidade de manter qualquer crença em seu retorno é cultivando-a como uma mulher vitimada. Exemplo maior dessa postura é o fato de Primo Ribeiro não guardar ódio de Luísa, inocentemente pervertida por forças diabólicas: “Eu não tenho raiva dela... Não tenho não. Ainda ficava mais triste, se soubesse que ela anda pensando por aí à-toa. Agora, o tal, êsse... Mesmo doente e assim acabado, eu ainda havia de...” (p.135). No entender de Primo Ribeiro, a culpa é somente do boiadeiro (ou do diabo), agente de todo o mal causado aos primos. Note como, no trecho citado, Ribeiro tenta afirmar que daria alguma punição a esse infrator, mas, contudo, é incapaz de pronunciar seu nome, deixando em aberto a identidade do mal. A tentativa de expressar seu ódio pelo boiadeiro/diabo é desastrosa para Ribeiro e, por se exceder fisicamente, a ele é dirigido um castigo vindo da maleita:

- Sossega, Primo Ribeiro. Levanta os braços: o senhor está botando sangue pelo nariz...
- É de ficar com a cabeça abaixada. Já, já, passa.
- É não. É da doença...
- Já, já, passa. (p.135)

A cabeça abaixada de Primo Ribeiro é o sinal dessa submissão que prevalece, mesmo nos momentos de raiva expressa. E nesse quadro específico de sua raiva, quando Ribeiro diz que “Ainda ficava mais triste, se

soubesse que ela anda pensando por aí à-toa.”, verifica-se um elemento de importância fundamental para os primos e que também é sugerido na estória contada: o enigma do destino de Luísa. Na estória popular, o povo nunca ficou sabendo para onde a moça e o moço-bonito fugiram, tampouco a reação dela ao descobrir que o rapaz era o capeta. Não se sabe se ela pegou a chorar, se morreu de medo, se fez sinal-da-cruz ou se abraçou com ele, mostrando que, apesar de tudo, o amor foi mais forte. Da mesma maneira, no plano dos primos, o destino de Luísa é um mistério. Ribeiro e Argemiro não sabem qual é o paradeiro da mulher amada, mas desejariam sabê-lo, uma vez que a vontade natural do moribundo é atingir o sentido ausente antes da morte<sup>56</sup>.

Na estória narrada por Argemiro, o povoado também desconhece o paradeiro da moça, mas, mesmo assim, de longe, continuaram escutando a canção: “*Eu vou rodando / rio-abaixo, Sinhá... / Eu vou rodando / rio-abaixo, Sinhá...*” (p.142). Tal como essa canção que persiste ao tempo, no plano real algo também ficou após a fuga de Luísa: o amor. Esse sentimento que ambos os primos guardam vai ecoar por muito tempo, assim como a canção que ressoa e faz referência à pessoa ausente: “Fica, porém, a cantiga do demo a se repetir nas palavras de Argemiro e a ecoar nos ouvidos do primo, modo sub-reptício e anônimo de lembrar Luísa, substituir o não-dito e sugerir o enigma de seu destino.” (Passos, 2000, p.196). A cantiga, também em estrutura de repetição,

---

<sup>56</sup> A vontade de atingir o ausente antes da morte aparece em três momentos distintos de *Sagarana*. No conto “Duelo”, observa-se que o moribundo Cassiano Gomes envia, através de um sujeito a quem prestou favores, a morte ao seu inimigo Turíbio Todo. Turíbio é o ausente por quem Cassiano procurou ao longo de toda a estória, conseguindo atingi-lo somente no final, após a sua morte. Em um segundo momento, no conto “A hora e vez de Augusto Matraga”, Nhô Augusto, baleado por jagunços e a poucos segundos da morte, pede ao meio parente João Lomba que ponha a benção em sua filha e transmita um recado de paz para sua esposa Dionóra. Semelhante aos dois exemplos citados, Primo Ribeiro também deseja, no seu processo de finitude, atingir a pessoa ausente. Esse desejo, reforço, é impossível, pois os primos desconhecem o paradeiro de Luísa.

convoca o eu-lírico a essa constante reafirmação de seguir “*rio-abaixo*”, na efetiva busca pelo rio da eternidade a lado da amada.

O amor que Primo Ribeiro e Primo Argemiro sentem por Luísa é como o rio, “que não tem pressa e não tem margens, porque cresce num dia mas leva mais de mês para minguar” (p.125). Muito antes do casamento de Ribeiro, quando Argemiro viu Luísa acompanhando o terço de São Sebastião, “já gostava dela, já lhe tinha amor...” (p.146). Esse sentimento se aflorou para Argemiro desde o início, como o rio que cresce em um dia e leva um longo e indeterminado tempo para diminuir. Da mesma forma, para Ribeiro, esse amor não diminuirá nunca: “Não adianta mais sojigar a idéia... [...] resolvi achar melhor deixar a cabeça solta... E a cabeça solta pensa nela, Primo Argemiro...” (p.134). Os primos jamais esquecerão Luísa e essa verdade se reafirma, novamente, na impaciência de Ribeiro: “Ai, Primo, mas eu não sei o que é que eu tenho hoje, que não acerto um jeito de poder tirar a idéia dela... Ô mundo!...” (p.136). O amor, que parece se dissipar com a mesma lentidão do rio, condena principalmente Argemiro, cujo sentimento se mantém na transcendência: “Quando a verá ainda?!... No Céu, talvez...” (p.146). E, assim como o rio, esse sentimento deixa “poços redondos” (p.125) que, na figura do inesgotável sofrimento, persistem após a morte.

## 14 A ESCOLHA DE ARGEMIRO

*Porque parece haver duas maneiras de nos comportarmos em presença das vontades, a activa e a contemplativa...*

Samuel Beckett, *Molloy*

A tendência de Primo Argemiro ao desespero é grande, visto que seu conflito não está apenas na impossibilidade de concretizar o amor, mas, sobretudo, de dizê-lo. Ao desejar a mulher do outro, Argemiro é como “os tico-ticos, que debicam na terra ciscada pelas galinhas” (p.139) e isso é algo que seu silêncio deve encobrir a todo o custo<sup>57</sup>. No momento em que Argemiro se permite furtar em secretos pensamentos, ao “correr ligeiro pelos bons caminhos da lembrança” (p.137), se torna evidente toda a ambigüidade da personagem, repartida entre a paixão e a moral. “Bem que havia de ser razoável ter podido ao menos dizer à prima que ela era o seu amor...” (p.137), cogita Argemiro para, em

---

<sup>57</sup> Interessante notar como a figura das galinhas e os seus ciscados pontuam o espaço de Primo Ribeiro, marcadamente destruído após a partida da esposa. O ciscado de galinhas remeteria à Luísa, figura representativa desse espaço. O primeiro indício dessa analogia ocorre quando o barulho do cachorro Jiló é ignorado por Ribeiro: faz anos que o perdigueiro sacode as orelhas, dando a deixa para Primo Ribeiro dizer “– Vida melhor do que a nossa...”, e Argemiro responder “– É sim...” (p.130). Contudo, nesse dia, o cachorro magro “agita as orelhas” (p.129) e Ribeiro nada diz, pois está “espiondo as três galinhas, que ciscam e catam por ali” (p.130), ou seja, retomando a imagem do amor perdido. Esse inesperado silêncio antecede a sua opção pela morte e, portanto, antes dessa decisão, sabemos que Ribeiro ainda vislumbrou mais uma vez Luísa (na figura da terra ciscada), como se estivesse desistindo de esperar por ela e preparando o seu fim. Se Luísa é representada por meio dos ciscados de galinha, da mesma forma, um correspondente provável para a idéia de morte, nesse cenário-protagonista, seriam os passopretos, melros que “fazem um luto alegre no vassoural rasteiro” (p.130). Assim como a morte, esses pássaros pretos pairam sobre as cabeças dos primos, ameaçando hipotéticos semeadores sem, contudo, atingi-los. Mais adiante, Primo Ribeiro novamente analisa esses dois objetos de espera, Luísa e a morte, vislumbrando-os em seu cenário, pouco antes de sua escolha: “Silêncio. Passopretos. Silêncio. Ciscado das galinhas. Passopretos. Silêncio.” (p.132). E, na seqüência, diz: “– Primo Argemiro!” (p.132). É exatamente nesse momento que Ribeiro anuncia sua morte ao primo. Percebe-se que toda uma mediação precedeu essa escolha e Ribeiro, através da voz do narrador, se coloca entre os ciscados de galinha e os passopretos. O último elemento citado antes de sua fala é “Passopretos. Silêncio”, revelando que sua opção pende para o lado da morte. Diante dessas considerações, Argemiro, embora jamais tenha traído o companheiro, se parece exatamente com esses tico-ticos, debicando a terra que foi ciscada pelas galinhas, ou seja, almejando a mulher que é de seu primo por direito.

seguida, recuar diante da possibilidade: “Isso não! Queria só viver perto dela... Poder vê-la a todo instante...” (p.137 – 138). A irresolução é a marca da existência de Argemiro que, na busca por um sentido, reflete: “...Não adiantou ter sido tão direito... Se êle, Primo Argemiro, tivesse tido coragem... Se tivesse sido mais esperto... Talvez ela gostasse...” (p.139). E, na seqüência: “Não! Fêz bem. Era a mesma coisa que crime!...” (p.139). No desenvolvimento da narrativa, Primo Argemiro se divide entre o amor e a culpa e “Esse movimento pendular repete-se no monólogo interior da personagem”. (Leonel, 2000, p.177)

Entretanto, ao fim do conto, Argemiro consegue romper esses limites, preenche o vazio do silêncio e assume o seu amor pela esposa de Primo Ribeiro. A lembrança de Luísa, até então timidamente cultivada numa estória lúdica, ganha contornos maiores após a confissão de Primo Argemiro. Isso, contudo, traz conseqüências drásticas e afeta a longa amizade dos dois. Subitamente, Argemiro resolve assumir, para si e para o outro, o amor que sentia pela prima. Diante dos elogios de Ribeiro – “Nem um irmão, nem um filho não podia ser tão bom... não podia ser tão caridoso p’ra mim!...” (p.142) –, Argemiro revela imprudentemente o seu segredo, de modo a ignorar o “aviso” da epígrafe:

“Canta, canta, canarinho, ai, ai, ai...  
 Não cantes fora de hora, ai, ai, ai...  
 A barra do dia aí vem, ai, ai, ai...  
 Coitado de quem namora!...”

(O TRECHO MAIS ALEGRE, DA CANTIGA  
 MAIS ALEGRE, DE UM CAPIAU BEIRA-RIO)  
 (p.125)

A epígrafe de “Sarapalha” surge como uma espécie de mandamento violado por Primo Argemiro. Ao cantar “fora de hora”, ele rompe para sempre a relação de afeto e de companheirismo com seu primo. A figura da pessoa amada, embora ausente, define o rumo dessa amizade, separando-os.

Partilhado pelos primos, esse mesmo amor não correspondido é decisivo na estória, provocando uma tristeza ainda maior: “Coitado de quem namora!...”.

Primo Ribeiro, obviamente, não recebe bem essa notícia: censura o companheiro e, descontrolado, o expulsa da fazenda. Um breve embate tem início antes do exílio de Argemiro e, nesse *agon*, percebe-se uma diferença substancial entre os discursos dos primos. A acusação de Ribeiro se atém ao fato de Argemiro desejar a sua esposa, o que explica a permanência deste na fazenda. Foi esse desejo que moveu Argemiro até a casa do primo e que, depois da fuga de Luísa, o manteve em vigília no local:

- Você veio morar aqui com a gente, foi por causa dela, foi?...
- Foi, Primo. Mas nunca...
- E foi por isso que você não quis ir-s’embora... depois?... Esperando para ver se algum dia ela voltava, foi?!...
- Não, Primo... isso não!... Não foi nada por causa... Eu também sofri muito... [...] (p.143)

Maiores informações não interessam a Primo Ribeiro. Saber da tentação secreta do outro já é motivo suficiente para expulsá-lo. Nesse sentido, o argumento de Ribeiro teria um embasamento cristão, pois divulga a velha idéia de que o desejo e o pensamento proibidos são crimes tão graves quanto o pecado da carne. Argemiro teria cometido “pecado em pensamento”, argumento válido no universo cristão. Já a defesa de Argemiro se sustenta em uma base oposta. Seu argumento evoca uma perspectiva trágica poderosa: não houve ação. Observe, em três de suas falas, a maneira como ele se coloca:

- *Não teve nada*, Primo!... Juro!... Por esta luz!... Nem ela nunca ficou sabendo... Por alma de minha mãe!
- [...]
- Mas, sossega, Primo Ribeiro... Já lhe jurei que *não faltei nunca ao respeito a ela*... Nem eu não era capaz de cair num pecado dêsses...
- [...]

– Quero morrer nesta hora, se algum dia eu pensei em *fazer a sua desonra, Primo!*<sup>58</sup> (p.143 – 144)

Argemiro se defende pela falta de ação, argumento infalível no universo trágico. Sem ação, não houve aquilo que Aristóteles considera o cerne da tragédia. Na concepção fundadora do filósofo grego, a tragédia é a imitação de ações, e não de personagens (Aristóteles, 1986, p.110). Toda e qualquer acusação deve, portanto, se basear em atos praticados (qualquer acusação feita ao rei Édipo, por exemplo, deve tomar como base o incesto e o parricídio, pecados graves: Édipo agiu). Diante dessa lógica, Argemiro se declara inocente, pois, embora com certo arrependimento, sustentou sua fidelidade ao primo. Primo Argemiro foi incapaz de agir contra o casamento de Ribeiro.

O confronto se dá, portanto, entre um argumento trágico e um argumento cristão. Esse desnível na comunicação abrevia o diálogo e Argemiro é expulso das terras do furioso Primo Ribeiro. A figura ausente determina todo o percurso dos primos, sendo a única responsável por essa separação. Ora, Luísa traiu o marido, rompeu as leis do matrimônio e abandonou a fazenda em segredo. Portanto, Luísa agiu. Ainda assim, Ribeiro parece estar mais preocupado com a intenção, com o pensamento e com o desejo – pressupostos cristãos para o pecado. Por isso a memória de Luísa é cultivada como uma vítima: mesmo agindo mal, a idéia corrente é que ela não teve a intenção de fazê-lo, pois foi induzida pelo diabo<sup>59</sup>.

O conto caminha para um estado caótico e tudo leva a crer que Argemiro será engolido pelo mais completo absurdo, estado em que o irracional e

---

<sup>58</sup> Grifos meus.

<sup>59</sup> Lembre-se que o universo cristão oferece perdão ao pecado inconsciente e, para tanto, a “vítima” Luísa é absolvida por Ribeiro. No mundo trágico, em contraponto, uma vez concretizada a ação, não há possibilidade de perdão. Veja Édipo, agente da infração, cuja inconsciência no momento do crime não é argumento válido para a sua absolvição.

o ilógico prevalecem sobre o indivíduo. Não há escolha possível – nem mesmo a morte (escolhida por Ribeiro) – e Argemiro cai na total ausência de sentido. No entanto, no gradativo acesso da malária, uma nova porta se abre para Primo Argemiro que, “variando”, faz a sua opção. Assumindo amar Luísa, ele rompe com os seus limites, e essa súbita confissão de amor (que parece também uma confissão de morte) lhe concede o prazer de uma lembrança outrora reprimida. A verbalização desse sentimento coloca Argemiro no plano da rememoração, onde finalmente poderá se reencontrar com a prima. É dessa forma que a personagem vence os tabus do amor e da morte, dando voz aos seus sentimentos. Se Primo Ribeiro não se satisfaz com esse trajeto imaginário, exigindo a presença da esposa no plano da matéria, Argemiro, por outro lado, se entrega a esse percurso, recordando minuciosamente cada instante de Prima Luísa. E, aos primeiros sintomas de um novo acesso febril, ele “Pára, para tremer. E para pensar. Também.”<sup>60</sup> (p.146). Primo Argemiro se recorda de que “Foi num vestido azul que êle a viu pela segunda vez, no têrço de São Sebastião... Tantos anos!” (p.146), e que

quando a viu, acompanhando o têrço, já gostava dela, já lhe tinha amor... Desde de-manhã... na porta da casa, saindo para a missa, ela com a mãe e as irmãs... Já estava de casamento tratado com Primo Ribeiro... Talvez que ela não fôsse a môça mais bonita do arraial... E não era mesmo. Mas o amor é assim... (p.146)

Argemiro vai mais longe e, na liberdade do seu pensamento, recorda: “... Por aquêle tempo, Argemiro dos Anjos era um môço bem-aparecido, de figura, e com oitenta alqueires de terras de cultura, afora algum dinheiro de parte...” (p.146). O passado prepara a imagem da festa. A alegria e as cores da natureza são prenunciadas na lembrança de seu amor:

---

<sup>60</sup> Grifo meu.

... 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 trinque, vestido cada um com a sua roupa melhor... (p.146)

Pela primeira vez o prazer dessa lembrança pode, tal como a febre da sezão, ser incorporado em toda a sua plenitude. Antes, a manutenção dessa memória era perigosa, pois guardar Luísa em seu imaginário trazia os riscos de uma confissão involuntária durante o delírio. Agora, Argemiro é livre para pensar no seu amor – assumi-lo e cultivá-lo – e essa postura, estranhamente vitoriosa, revela a sua escolha: no plano da rememoração, Argemiro escolhe Luísa. A rememoração é, para ele, uma conquista, modo pelo qual recupera a imagem da ausente, libertando-se. A confissão de Argemiro, mesmo no absurdo de sua condição, evoca a presença de Luísa. É dessa forma que Argemiro se reencontra consigo mesmo, retomando a sua identidade e o seu próprio ser. Não por acaso, o nome completo da personagem, “Argemiro dos Anjos” (p.146), surge somente quando ele já ultrapassou as porteiras desse cenário decadente, está fora da propriedade de Ribeiro e a ponto de se livrar de suas amarras<sup>61</sup>.

E, assim, Primo Argemiro deixa, finalmente, a sua amargura para trás: “– Adeus, Jiló!...” (p.145), se despede, depois de atravessar as porteiras. Após a saída de Argemiro, o cachorro permanece com Primo Ribeiro, traduzindo toda essa amargura que continua na fazenda, rodeando-o. O cão “Fica. Ninguém não mandou que êle fôsse embora...” (p.145)

---

<sup>61</sup> Sabe-se que, a essa altura dos acontecimentos, já se passou metade do dia, pois “as árvores estão agora sem sombra, e o sol, se caísse, se espetaria no estipe verde do coqueiro” (p.145). Sobre esta passagem de “Sarapalha”, Margareth Morato explica que “o sol a pino simboliza a hora das decisões misteriosas; o coqueiro é símbolo relacionado ao pássaro fênix (renascer), ou ainda, símbolo da alma, de acordo com Jung”. Isso mostra que o início da separação é doloroso para ambos, mas, “como uma Fênix, é preciso morrer para renascer”. Cf. MORATO, Margareth Rosignoli. A saga do silêncio. In: DUARTE, Lélia Parreira (org.). *Veredas do Rosa*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2000. p. 401.

Ao fim, o novo Argemiro se entrega, pela primeira vez, ao prazer proibido da maleita. No acesso da estação, ele se reencontra com o seu amor, antes sufocado e resguardado. O narrador descreve “a natureza em plena harmonia com a liberdade de viver e gozar de Argemiro” e “Delicadamente, a natureza treme com Argemiro neste seu primeiro e mais completo acesso da estação” (Morato, 2000, p.402; 402). Experimentando a febre intensa, na dança mágica da natureza, Argemiro toma a sua decisão.

Para o condenado Primo Ribeiro, a espera continua. Agora sozinho, em sua fazenda, a última referência que o conto lhe faz é: “[Primo Ribeiro] Fecha os olhos, parecendo que nem pode morrer direito.” (p.145). – o jogo entre a presença e a ausência da morte prossegue, aumentando o seu sofrimento. Argemiro dos Anjos, ao contrário, transforma a sua confissão em uma pequena alegria. Na sua própria travessia, Argemiro se reencontra com “Luisinha” (p.146). Em meio à febre da maleita, sua última fala no conto é: “– Mas, meu Deus, como isto é bonito! Que lugar bonito p’r’a gente deitar no chão e se acabar!...” (p.147). Assumir seu amor por Luísa é assumir, na alegria da estação, a chegada de sua morte. Quando a espera por Luísa termina, Primo Argemiro aprende a morrer.

## 15 “SARAPALHA”: A DERROTA DA HUMANIDADE

*Meu assunto é o fracasso*  
Samuel Beckett

“Está custando, Primo Argemiro...” (p.129), afirma Ribeiro, entregando seus pontos enquanto desiste de viver. O núcleo dessa estória consiste em uma perda irreparável que arranca as personagens de uma estabilidade ideal para abandoná-las num mundo vazio de significados. O conto é o retrato de uma derrota autêntica, que acompanha o homem desde tempos imemoriais, apagando as marcas de sua existência. Há inicialmente uma frustração de todas as expectativas, revelando aos moradores do povoado a força incontornável do fracasso humano. Os habitantes do vilarejo guardavam esperanças com relação à maleita, intentando o seu desaparecimento num futuro próximo. Não foi o que ocorreu. Da mesma maneira, os doentes Ribeiro e Argemiro permaneceram na cidade a fim de obedecer a um inconfessável ritual de espera. Mas Luísa jamais retornou. A frustração de todas essas crenças imprime à humanidade uma amarga derrota, mostrando a inutilidade de seus esforços num mundo destruído e sem razões aparentes.

Essa incompatibilidade entre a expectativa humana e a realidade factual é o sinal de uma salvação impossível. Tratamos, portanto, de uma humanidade condenada ao fim absoluto, sem opções de redenção. O mundo desprovido de sentido que se levanta diante dos primos Ribeiro e Argemiro parece dar relevo a essa assertiva – ao menos até o instante final, antes de Argemiro ser arrebatado pela natureza, libertando-se. Ainda que de forma indireta, Cleusa Rios Passos parece antecipar algumas dessas conclusões. Em

seu estudo “Luísa: cor de jenipapo”, presente no livro *Guimarães Rosa: do feminino e suas estórias* (2000), a autora reúne certas premissas desenvolvidas neste capítulo, arrematando-as:

Pelo viés da composição, o leitor acompanhará a paralisação do Vau da Sarapalha, o arrastar-se do cotidiano de seus dois solitários habitantes, a carência de linearidade da trama, comparável aos devaneios e delírios de ambos, submissos a uma lógica temporal distinta; por analogia, a do *inconsciente* que acaba manifestando seus *efeitos* em uma das vias mais conhecidas para isso, a onírica. Aí se configuram o desejo e o nó angustiante que se sobrepõe à malária. A linguagem enfoca a dor da existência, ligada a uma perda jamais reelaborada pela personagem, provocadora de estragos maiores que a própria doença – véu metafórico de *outro* pesar e da presença explícita da pulsão de morte. (Passos, 2000, p.194)

Esses são os termos de uma existência dolorosa em “Sarapalha”.

Em síntese: o texto é a ilustração do prolongamento irracional de uma rotina angustiante, numa atmosfera de teor onírico, pontuada por elementos imagéticos e sonoros espalhados matematicamente pelo cenário, invocadores desse sofrimento redutor do humano e produto de uma perda jamais digerida. Diante desse quadro caótico, parece inevitável a aproximação do conto com a obra de Samuel Beckett – dramaturgo irlandês que se consagrou na década de 50, a partir de seu texto *Esperando Godot*. E é exatamente por meio dessa obra específica, *Godot*, que vejo um ponto de contado significativo. A análise de “Sarapalha” torna viável esse acesso ao texto de Beckett, cuja inserção neste trabalho poderá promover trocas importantes. Se esse conto rosiano já foi tomado por uma “fragilidade na ação novelística”, *Esperando Godot*, por sua vez, já foi exaustivamente criticado por sua “ação circular”, vértebra de sua composição dramática. Nesse sentido,

*Esperando Godot*, como observa Eric Bentley, é deliberadamente anti-dramática. Para o drama é essencial, não mera situação, mas situação em movimento. A ação dramática é propriamente simbolizada por uma curva e lhe é substancial a aristotélica exigência de começo, meio e fim. *Esperando Godot* estabelece uma situação estática, a espera, não uma ação dramática. Embora não dramática, explica Bentley, a peça é altamente teatral. Esta é a característica fundamental de *Esperando Godot*, sua teatralidade não dramática, que a coloca como legítima obra de vanguarda do teatro contemporâneo. (Maciel, 1959, p.77 – 78)

A mesma idéia de uma situação estática, já explorada no conto de Rosa, aparece em *Godot*. Ambas as histórias cultivam esse aspecto – muito embora o embate entre os primos febreiros, ao final de “Sarapalha”, imprima um arco preciso na ação do conto, atingindo a “aristotélica exigência de começo, meio e fim”. É notória a semelhança entre os dois textos. Sabemos o quão simples pode parecer a diegese de “Sarapalha” e, contudo, é nessa aparente e enganosa simplicidade que reside o valor do conto. No mundo estagnado e vazio dos primos Ribeiro e Argemiro – onde nada de novo acontece – existem elementos surpreendentemente partilhados ao longo do *Esperando Godot* de Samuel Beckett.

Neste capítulo, vimos impressões gerais de uma primeira leitura, sendo que desenvolvi algumas delas: repetição, ausência, sofrimento e espera. Salientei, inicialmente, a repetição constante nos ciclos das personagens, sujeitas aos acessos febris e aos delírios, que surgem em prazos. Chamei a atenção também para o drama da maleita, não apenas enquanto aspecto histórico, mas como símbolo autêntico da miséria humana. Demonstrei a forma como a narrativa, no tempo presente do indicativo, sugere uma realidade interminável – agonia da promessa jamais cumprida de uma salvação (no amor ou na morte). A espera é situada num cenário corroído, imprimindo a sensação de decadência e expondo os detalhes de uma rotina destrutiva. O pensamento central de

“Sarapalha” evoca essa fragilidade humana: o indivíduo inserido em um cotidiano mecânico, derrotado pela natureza e vítima de uma doença mortal. É esse mesmo indivíduo que, antes de desaparecer completamente sem deixar qualquer vestígio ou registro de sua existência, constata a total incompatibilidade entre a vontade do homem e aquilo que o mundo pode lhe oferecer.

De um modo geral, esses aspectos de “Sarapalha” têm presença marcante no teatro beckettiano, e uma leitura de sua primeira peça, *Esperando Godot*, talvez possa elucidar esse inusitado vínculo. Aqui parece haver um extrato significativo, no qual talvez resida uma abordagem adequada para o conto. Refiro-me a um ponto de contato evidente que “Sarapalha” organiza com a obra do escritor irlandês Samuel Beckett. Sobretudo, em seu texto dramático *Esperando Godot*, obra de peso no teatro do século XX, pressinto um diálogo funcional. Dessa forma, minha investigação toma como base esse encontro atípico entre Rosa e Beckett, procurando compreender as engrenagens desse diálogo, bem como o referencial teórico que se pode extrair dessa conexão.

Toda essa dor da existência – não há melhor expressão para indicar o resumo das conclusões deste capítulo –, verificada em “Sarapalha”, é curiosamente partilhada por Beckett, embora, tecnicamente, o dramaturgo irlandês pouco tenha em comum com Guimarães Rosa no que se refere a um projeto literário. Não obstante o risco de trabalhar com escritores tão distintos, confrontar “Sarapalha” com *Esperando Godot* – e, por conseguinte, com o universo de Beckett – é uma tarefa necessária que realimenta as considerações teóricas sobre ambos os autores. Mediante as conclusões do presente capítulo, me proponho a verificar em que medida os temas essenciais de “Sarapalha” e de *Esperando Godot* se colocam em sintonia.

### PARTE III - GODOT E A EXPRESSÃO DO ABSURDO

... o sertão é o terreno da eternidade, da solidão.  
Guimarães Rosa

Em janeiro de 1953, no Théâtre Babylone de Paris, entrava em cartaz uma estranha peça teatral, publicada no ano anterior – trazendo notoriedade para o então desconhecido autor, Samuel Beckett<sup>62</sup>. O nome da peça era *Esperando Godot* [*En attendant Godot*] (1952), texto dramático de projeção internacional: “Aplausos de um lado, rejeições do outro; mas imensa repercussão por toda parte e sucesso até hoje...” (Berrettini, 2004, p.162). O dramaturgo, batizado com o nome do profeta judeu (Samuel) e com o sobrenome do arcebispo inglês (Thomas Becket) – acrescido de um “t” –, vinha de uma família protestante na Irlanda, onde nasceu e viveu até os 23 anos. A partir de 1928, passa a morar na França, país que lhe rendeu fama e reconhecimento.

*Esperando Godot*, resultado desse expatriamento lingüístico, foi composto originalmente em francês. Trata-se do primeiro texto dramático de Samuel Beckett<sup>63</sup>, tomado ainda hoje como um divisor de águas do teatro moderno. O impacto provocado em sua estréia “fez que as atenções se voltassem para um novo estilo de drama anti-realista na França – o qual haveria de tornar-se o teatro de vanguarda mais bem sucedido que o século já produzira.” (Carlson,

---

<sup>62</sup> Nascido em Dublin, numa Sexta-Feira Santa, em 13 de abril de 1906, Samuel Beckett pertencia à classe média protestante irlandesa. A partir dos quatorze anos passa a integrar o Portora Royal School, tradicional internato anglo-irlandês e, em 1923, entra para o Trinity College, em Dublin, onde se especializa em Francês e em Italiano. Em 1927, Beckett recebe o título de bacharel em artes e é indicado para uma permuta com a École Normale Supérieure de Paris. Um ano depois, na França, inicia suas atividades como *lecteur d'anglais*, na École Normale, e conhece o já consagrado James Joyce. Dessa nova amizade nasce o convite para participar de uma obra coletiva, intitulada *Our examination round his factification for incamination of Work in Progress*, que deveria auxiliar na leitura do futuro *Finnegans wake*. Nessa obra coletiva, o jovem Samuel Beckett (tinha apenas 23 anos de idade) inicia suas atividades literárias com o brilhante ensaio “Dante... Bruno. Vico... Joyce”.

<sup>63</sup> Antes de *Esperando Godot*, Beckett chegou a escrever um drama, *Eleutheria*, que permaneceu inédito até 1995. Trata-se do primeiro texto dramático completo de Samuel Beckett (é bem verdade que *Le Kid* e *Human wishes* o antecederam, mas são apenas fragmentos e tentativas de composição dramaturgica). O manuscrito de *Eleutheria* data de 8 de janeiro de 1947 e, contudo, por vontade expressa do autor, jamais deveria ser publicado. Como é de praxe, a obra foi publicada postumamente.

1997, p.399). Antes de *Godot*, Beckett já havia tentado se firmar como romancista – tentativa malograda. *Murphy*, *Watt*, *Molloy* e *Malone morre* [*Malone meurt*] são alguns dos romances escritos por Beckett até 1952, antes de sua estréia na dramaturgia. Algumas dessas obras surgem aparentemente tímidas e, no estilo ainda não maduro do autor, é nítida a tentativa de se livrar do “fantasma” de James Joyce, de quem o influenciado Beckett foi discípulo e admirador confesso. Outras obras, contudo, revelam um trabalho já consciente, trilhando um caminho próprio e patenteando a sua originalidade estética. Até o ano de 1953, entretanto, toda a sua produção literária teve modesta recepção por parte do público, e o anônimo Samuel Beckett se via cada vez mais incompreendido em sua ficção.

Depois de sua estréia no teatro, o mundo finalmente se volta para o universo caótico do autor e reconhece, em tempo, a totalidade de sua obra – composta por romances, novelas, poemas, ensaios, textos dramáticos, peças radiofônicas e um roteiro cinematográfico. Recluso ganhador do Prêmio Nobel (concedido a ele em 1969), Samuel Beckett se destacou por “encontrar palavras e formas, tanto como narrador quanto como homem de teatro, para definir um mundo que devemos reconhecer como real e que corresponde à nossa experiência”<sup>64</sup>. (Strömberg, 1973, p.17)

No entanto, nenhuma outra obra beckettiana alcançou o mesmo impacto provocado em *Esperando Godot*, cujo êxito está justamente na ilustração assustadora dessa experiência humana. A estória dos dois homens, Vladimir e

---

<sup>64</sup> Não sem um certo embaraço, Karl Ragnar Gierow redige os motivos da premiação do Nobel de 1969. Em seu discurso, ele afirma que a Academia Sueca, reunida em assembléia plenária, concedeu o prêmio a Samuel Beckett “por uma obra que, em novas formas do romance e do teatro, adquire sua elevação a partir da miséria do homem de nossos dias” (1973, p.12). Ao fazê-lo, anuncia o centro da criação beckettiana, ou seja, (para aplicar os dizeres de Martin Esslin) “a profunda angústia existencial que é a tônica da obra de BECKETT” (1968, p.26). Samuel Beckett retratou como poucos o absurdo da condição humana, e a constatação dessa miséria num plano estético reserva o seu lugar na literatura do século. Cf. STRÖMBERG, Kjell. Pequena história da atribuição do Prêmio Nobel a Samuel Beckett. Trad. Cora Rónai Vieira. In: BECKETT, Samuel. *Malone morre. Dias felizes*. Trad. Roberto Ballalai. Rio de Janeiro: Editora Opera Mundi, 1973. p. 7 - 19.; ESSLIN, Martin. *O teatro do absurdo*. Trad. Bárbara Heliadora. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

Estragon, vagabundos inertes à eterna espera por Godot, abalou as estruturas do teatro no século XX. Desafiando leis e convencionalismos do drama clássico, a peça de Beckett o imortaliza na história do teatro e da literatura, revelando uma produção ímpar da dramaturgia moderna. Samuel Beckett é o autor do fracasso, da solidão e da impotência humana; e *Godot*, sua obra central, surge como o símbolo dessa nulidade característica em suas personagens.

## 16 A CONSTATAÇÃO DO ABSURDO

*... às vezes sucede que morramos, de algum modo, espécie diversa de morte, imperfeita e temporária, no próprio decurso desta vida. Morremos, morresse, outra palavra não haverá que defina tal estado, essa estação crucial.*

Guimarães Rosa, "Páramo"

Não raro, Samuel Beckett é comparado a outros dramaturgos do mesmo período como Eugène Ionesco, Arthur Adamov e Jean Genet, componentes do chamado novo "drama anti-realista" (Carlson, 1997, p.399) do século XX. Apesar das particularidades de cada um, esses autores usualmente aparecem filiados a uma mesma "corrente estética", todos regidos sob um título comum: o absurdo. A motivação para tal definição viria do livro de Albert Camus, *O mito de Sísifo*, "pedra de toque filosófica do novo drama" (Carlson, 1997, p.399). O ensaio de Camus, publicado em 1942, constrói a idéia de um "sentimento do absurdo", alertando o seu leitor para a condição desumana que o aprisiona. Desenvolvendo um argumento com bases existencialistas, o filósofo, romancista e dramaturgo argelino demonstra a ausência de sentido no cotidiano e a amarga convicção de finitude que anulam o indivíduo, despertando-o para esse sentimento. A pergunta que norteia Camus durante todo o ensaio é: "a vida merece ou não ser vivida [?]" (Camus, s.d., p.13) e, para o autor, o suicídio é o único problema filosófico verdadeiramente sério, uma vez que põe em xeque a condição do homem diante do mundo. *O mito de Sísifo* é uma investigação intelectual que procura mostrar "o que é, o porquê e o como viver com o absurdo da existência" (Espínola, 1998, p.35). Para Camus, o absurdo não reside no homem ou no mundo, mas na conexão entre ambos. O sentimento do absurdo

seria o divórcio, o estranhamento que o indivíduo experimenta em uma realidade aquém de suas expectativas:

Esse divórcio entre o homem e a sua vida, entre o actor e o seu cenário, é que é verdadeiramente o sentimento do absurdo. Como todos os homens são já pensaram no seu próprio suicídio, pode reconhecer-se, sem mais explicações, que há um elo directo entre tal sentimento e a aspiração ao nada. (Camus, s.d., p.16)

O absurdo ocorre a partir de uma constatação única: a ausência de sentido. O mundo externo não oferece possibilidade ao homem, e tamanha privação resulta nesse divórcio inevitável. E se o absurdo é esse estranhamento – entre a humanidade e a realidade que a atravessa –, Camus prefere entendê-lo como um sentimento, posto que “Não há definição do absurdo, e sim uma enumeração dos sentimentos que o contém.” (Espínola, 1998, p.36). Esse sentimento encontraria, anos mais tarde, uma significativa representação por meio do chamado “teatro do absurdo”, quando os ecos do pensamento de Camus parecem se adequar a um discurso desestruturado, fragmentário e caótico, compatível com as premissas dessa filosofia. Samuel Beckett e os demais dramaturgos dessa “vertente” retratariam, em suas respectivas obras, a interação de personagens em um mundo vazio de sentido. Usam a linguagem para retratar o irracional do mundo, e não para explicá-lo, como fizera Camus. Martin Esslin, em 1961, verificou esse ponto de contato entre diferentes autores e os inseriu em sua obra, intitulada *O teatro do absurdo* – rótulo sugestivo que buscava satisfazer as necessidades de definição do novo drama. A crítica, a princípio, acolhe com agrado essa nova classificação:

[...] Agrupando a obra de Beckett com as primeiras peças de Eugène Ionesco (1912 – 1994) e Arthur Adamov (1908 – 1971), os críticos literários e teatrais franceses saudaram um novo movimento. O aparecimento de *O mito de Sísifo*, em 1951,

transformou o “absurdo” num lema literário da moda, ao qual diversos escritores recorreram para classificar o novo drama – a despeito dos protestos tanto de dramaturgos existencialistas como Sartre e Camus, quanto dos assim rotulados como Ionesco e Adamov. (Carlson, 1997, p.399)

Os protestos a que Marvin Carlson se refere não foram poucos e hoje a expressão “teatro do absurdo” é considerada, no mínimo, reducionista. Para Ionesco, o termo “absurdo” é “tão vago que já nada significa, uma definição fácil de coisa alguma” (Ionesco apud Carlson, 1997, p.399). Segundo o dramaturgo romeno, o mundo poderia ser definido como “incrível”, mas não como “absurdo”. Igualmente indignado, Adamov afirma que a expressão é incorreta: “A vida não é absurda, apenas difícil, difícilíssima.”<sup>65</sup> (Adamov apud Carlson, 1997, p.399). Desse modo, a definição de Martin Esslin – de que o absurdo marcaria a dramaturgia do pós-guerra, anunciando, tal como ele verifica no estudo de Camus, “a situação humana num mundo de crenças destroçadas” (Esslin, 1968, p.19) –, embora correta, não se sustenta a ponto de criar um novo movimento teatral. A expressão “absurdo” parece, por vezes, insuficiente diante da complexidade de cada um desses referidos dramaturgos. Não obstante os apontamentos certos de Esslin, o livro *O teatro do absurdo* “acabou filiando Beckett a um grupo de autores (Arrabal, Ionesco, Adamov) com quem divide pouco além da estranheza formal” (Andrade, 2002, p.171). Para Lionel Abel, o que chamamos de “absurdo”, no teatro, é o desenvolvimento tardio dessa estranheza formal que, há muito tempo, já havia se firmado em outros campos da arte (Abel, 1968, p.190). Assim, Beckett, Ionesco e Adamov estariam

---

<sup>65</sup> As notas da citação não foram copiadas.

unidos menos por uma postura filosófica comum do que por aquilo que rejeitavam: as convenções aceitas do teatro francês tradicional, a ênfase na palavra, o vínculo de causa e efeito, a tendência ao realismo e o desenvolvimento psicológico do caráter. (Carlson, 1997, p.400)

Nesse sentido, a especificidade anotada por Esslin se traduziria em uma estrutura dramática inusitada, maneira de categorizar o novo movimento teatral anti-realista. Apesar de suas considerações filosóficas, o parentesco entre autores tão distintos se resumiria ao aspecto formal, na atitude comum de romper as convenções em prol de uma nova linguagem cênica. Isso, contudo, não deve ser levado de forma tão criteriosa, uma vez que se reconhece uma atmosfera comum na obra desses escritores: “Essa sensação de angústia metafísica pelo absurdo da condição humana é, *grosso modo*, o tema das peças de BECKETT, ADAMOV, IONESCO, GENET [...]” (Esslin, 1968, p.20). Para além de uma mera estrutura atípica, esses dramaturgos “absurdos” convergem rumo a um mesmo caos, no retrato peculiar que cada um faz da degradação humana. A constatação de certos motivos como a ausência de sentido e a falta de valores é premissa válida no estudo de todos esses autores (muito embora cada um deles articule esses temas de maneira extremamente pessoal e inconfundível).

Esslin também destaca a diferença substancial entre o existencialismo e os expoentes do chamado teatro do absurdo. A matéria-prima para ambos é a mesma – a miséria absoluta da condição humana –, entretanto, as ferramentas utilizadas são evidentemente distintas, pois os dramaturgos existencialistas

apresentam sua noção de irracionalidade da condição humana sob forma de raciocínio extremamente lúcido e logicamente construído, enquanto o Teatro do Absurdo procura expressar a sua noção da falta de sentido da condição humana e da insuficiência da atitude racional por um repúdio aberto dos recursos racionais e do pensamento discursivo. Enquanto

SARTRE e CAMUS expressam o novo conteúdo na convenção antiga, o Teatro do Absurdo avança um passo além e tenta alcançar uma unidade entre seus pressupostos básicos e a forma na qual eles devem ser expressados. (Esslin, 1968, p.20)

Portanto, na obra desses chamados “dramaturgos do absurdo”, a linguagem utilizada concorda com a potencialidade de certos temas, gerais e comuns a todos eles. O discurso fragmentário e caótico é o veículo utilizado para a melhor ilustração dessa temática da decadência. A força do irracional começa já no plano da linguagem, e Beckett, ao analisar o *Finnegans wake*, de James Joyce, anuncia essa indistinção entre forma e conteúdo, presente também em sua escrita:

[...] Aqui, a forma é conteúdo, e conteúdo é forma. Os senhores queixam-se de que esse material não é escrito em inglês. Não está escrito de forma alguma. Nem é para ser lido – ou antes não é só para ser lido. É para ser contemplado e ouvido. Essa escrita não é sobre alguma coisa; é a coisa em si. (Beckett, 1992, p.331)

A percepção de Samuel Beckett, sobre o trabalho de Joyce, diz muito a respeito de sua própria obra. Toda a diversidade de sua produção busca essa concordância entre o objeto e a forma como apresentá-lo. Na trilha do dramaturgo irlandês, o chamado teatro do absurdo partilharia desse pressuposto básico, motivo dessa “estranheza formal” característica: “É justamente essa tentativa de integração entre o conteúdo e a forma na qual o mesmo se expressa que separa o Teatro do Absurdo do teatro Existencialista.” (Esslin, 1968, p.21). Para transmitir o absurdo da condição humana, Beckett e os demais dramaturgos associados a essa “corrente” promoveriam uma revolução na própria estrutura do texto, obtendo efeitos dessa temática corrosiva também no nível da linguagem<sup>66</sup>.

---

<sup>66</sup> Para Esslin, o teatro do absurdo busca superar o brilho argumentativo que ansiosamente tentava entender e codificar a situação humana dentro de um plano lógico: “Essa é uma contradição interior que os dramaturgos do Teatro do Absurdo, por instinto e intuição mais do que por esforço consciente, estão tentando superar e resolver. O Teatro do Absurdo desistiu de falar *sobre* o absurdo da condição humana; ele apenas o *apresenta*

Em contraponto, a ficção de Jean-Paul Sartre e de Albert Camus, embora tenha o mesmo peso filosófico, não alcançaria resultados semelhantes no plano discursivo:

[...] Mas, se Beckett e o existencialismo partem de uma constatação comum (a de que o mundo administrado, nossa realidade, é totalitária e desprovida de significado a ponto de enfraquecer os modos de reação subjetivos possíveis), ao contrário de autores como Sartre e Camus, o autor de Molloy não cai nas “visões de mundo” articuladas quase discursivamente, emprestadas artificialmente, como falas, às personagens.<sup>67</sup> (Andrade, 2001, p.32)

Apesar dessa distinção, é usual afirmar que as obras de Sartre e de Camus inspiraram direta ou indiretamente essa nova dramaturgia, chamada por Esslin de absurda. E que não apenas Beckett, mas muitos dos chamados dramaturgos do teatro do absurdo teriam buscado no pensamento existencialista a base para a sua ficção. Na opinião de Sócrates Fusinato, a noção de absurdo construída por Camus em *O mito de Sísifo* “teoriza de forma direta as imagens poéticas afloradas no texto dramático *Esperando Godot*” (Fusinato, 2003, p.229) – o que indicaria um vínculo precioso entre o ensaio do filósofo argelino e o texto do escritor irlandês. Trata-se, contudo, de uma afirmação precipitada. Beckett pode ter em Camus uma referência literária, mas o pensamento deste não pode ser encarado como suporte teórico para a literatura daquele.

Embora partilhe de um mesmo sentimento em sua obra, Samuel Beckett não segue dogmaticamente a noção do absurdo de Camus. O dramaturgo irlandês jamais propõe soluções para o absurdo. Acima de questões

---

tal como existe – isto é, em termos de imagens teatrais concretas.” Cf. ESSLIN, Martin. *O teatro do absurdo*. Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968. p. 21.

<sup>67</sup> A ficção de Camus, por exemplo, dá voz a determinados temas filosóficos com a mesma lucidez e com a mesma razão com que se verifica em seus ensaios. O discurso de Meursault, personagem de *O estrangeiro*, encontra pares fundamentais – tanto no sentido quanto na forma – em *O mito de Sísifo*, seu ensaio sobre o absurdo. O mesmo pressuposto é válido para *A peste*, *Estado de sítio* e demais obras maduras do autor. Contudo, essa opção por uma linguagem severamente racional em sua ficção não anula a potencialidade do seu pensamento, que denuncia toda a realidade absurda do homem.

otimistas ou pessimistas, Beckett faz uma constatação. Para tanto, nos mostra como nosso cotidiano é desprovido de sentido. Já Albert Camus não apenas constata o absurdo como procura uma atitude frente ao mesmo. A postura defendida por Camus diante do absurdo é a revolta: viver com a máxima intensidade, uma vez que se está fadado ao fim. Essa proposição não elimina o absurdo, mas dignifica o homem – cansado de procurar soluções em um “pensamento humilhado”, que apela constantemente para uma idéia abstrata de transcendência. A idéia do mito de Sísifo, explorada por ele, é a comprovação dessa assertiva: o personagem mítico que, mesmo ciente de sua realidade absurda, não deixa de executar um ato grandioso (empurrar eternamente até o alto de uma colina uma grande pedra que, ao chegar no topo, rolava novamente para baixo). Camus sabe que seremos vencidos, que a morte fatalmente nos encontrará, mas, mesmo assim, ele insiste nesse ato digno.

A obra de Beckett, por outro lado, não abre espaço para essa revolta. A idéia de Sísifo pode ser aproveitada pelo dramaturgo apenas enquanto trajeto cíclico, da constante repetição humana. No entanto, o homem beckettiano é demarcado somente por gestos inúteis, sem qualquer possibilidade de realização de um ato grandioso como o de Sísifo. As ações humanas, para Beckett, são repetições vãs que nada têm de dignas. Dessa forma, o Sísifo da literatura beckettiana talvez esteja em *Ato sem palavras I* [Acte sans paroles I], onde um homem lançado num deserto infinito vislumbra os objetos de sua salvação, tanto pela vida (árvores, sombra, garrafa d’água) quanto pela morte (tesoura, corda), sem, contudo, poder alcançá-los. Conforme observa Ludovic Janvier:

Impelido e compelido em cena, obedecendo ao assobio que lhe dá esperança e atividade, porque está ali para isso, um homem

tenta em vão beber de uma garrafa que desce até ele mas que torna a subir quando ele se aproxima. Sísifo sem lágrimas. (Janvier, 1988, p.23)

Porém, nem mesmo Ato sem palavras pode ser considerado camusiano, pois o trajeto sísifico da personagem não aponta para atos memoráveis e heróicos, indicando somente a inutilidade de uma vida que insiste em buscar a felicidade. Logo, Beckett não aceita a revolta de Camus, mas apenas a repetição absurda e vazia de significado. Para Célia Berrettini, a personagem de Beckett é o

Homem-palhaço que, tal um burlesco Sísifo, continua com seus pequenos gestos a arremedar derrisoriamente os esforços da mítica personagem que empurra a rocha. Mas se Sísifo realizava seu penoso labor nos Infernos – labor que constitui, para Camus, a grandeza desafiadora do homem diante da inutilidade de seus esforços, visto que a rocha não permanece no alto da montanha, mas rola sem cessar para o sopé –, o homem, na visão beckettiana, está condenado a suportar a vida na terra, preenchendo muitas vezes seu vazio com pequenos gestos inúteis, com pobres e incansáveis palavras, para dar-se, como diz uma das personagens de *Esperando Godot*, “a impressão de que existe”<sup>68</sup> (Berrettini, 2004, p.117)

Há, portanto, uma diferença substancial entre ambos os autores. Quando Camus fala em uma noção do absurdo, está se referindo a uma idéia específica: trata-se de uma visão particular, que envolve uma consciência muito lúcida sobre o absurdo da existência, e que exige sobretudo um posicionamento. Não é o caso de Beckett. O autor de *Esperando Godot* não procura um raciocínio lógico esclarecedor. Sua obra não quer explicar ou resolver nossa existência, privada de significados. O retrato cruel que faz da humanidade também não propõe atitudes ou posturas. Além disso, creio que essa distinção não se resume somente ao universo de Camus, pois toda a literatura existencialista, de um modo geral, se preocupa com essa crença no homem – preocupação da qual Beckett

---

<sup>68</sup> As notas da citação não foram copiadas.

não compartilha. O existencialismo parece conservar uma crença no gênero humano. Já Beckett prefere manter sua severa constatação, que duvida da própria existência do homem, privando-o de qualquer esperança:

[...] A razão fundamental que as faz [as obras do teatro de vanguarda francês, do qual Beckett faz parte] apartar-se de uma afirmação existencialista e escorregar numa atitude niilista é a negação mesma da existência humana em tôdas as suas dimensões, o que implica numa barreira a qualquer possibilidade de criação do valor. São obras anti-existencialistas, cujo sentido último se opõe a qualquer solução – a fé de Kierkegaard ou o humanismo de Sartre – do pensamento existencial. (Maciel, 1959, p.61)

Mas, se não podemos associar o dramaturgo irlandês à revolta de Camus – e nem a qualquer outra “solução do pensamento existencial” –, o que de fato vincula Beckett a uma filosofia do absurdo? Para responder a essa pergunta, é preciso lembrar que Camus não fala apenas de uma noção do absurdo, mas, principalmente, de um sentimento do absurdo. Conforme já colocado, o absurdo não possui uma definição fechada, mas sim uma enumeração dos sentimentos que o contém. E é exatamente essa a proposição defendida por Camus no seu O mito de Sísifo. Para ele, o absurdo deve ser encarado como um sentimento, e não como um conceito teórico delimitado. É esse divórcio “entre o homem e a sua vida, entre o actor e o seu cenário” (Camus, s.d., p.16) que interessa ao estudo de Camus. Notadamente, o filósofo argelino faz parte de uma geração de pensadores intrigada com o sentido da existência, seus fundamentos e suas prescrições. A constatação do absurdo é, desse modo, o resultado direto de todas as limitações, alienações, misérias e opressões do homem de seu tempo. Essa expressão do absurdo se estendeu para toda a Europa do pós-guerra, influenciando o pensamento literário da época. Nesse contexto turbulento, de total

perda de valores, a humanidade – filha do caos e do espanto – concebe uma angústia incurável.

Para entender o absurdo na obra de Beckett, é fundamental estabelecer essa diferença. Não se trata de uma noção específica que visa delimitar teoricamente o universo do autor. O absurdo, aqui, é a reunião de todas as vozes líricas e pensamentos reorganizados que sobreviveram a um século tumultuado por duas grandes guerras, regido pelo caos e tomado pela solidão, pela angústia e pelo desespero. O pensamento trágico, a filosofia existencialista, a postura Romântica auto-destrutiva e o niilismo são algumas das vozes conflitantes que compõem essa imensa náusea. O absurdo não é, portanto, a definição de uma estética. O absurdo é um sentimento.

O teatro de Beckett está impregnado por esse sentimento. Seu universo é composto por um emaranhado de vozes que se chocam e que se contradizem enquanto procuram, inutilmente, se agarrar a algum valor. Não há limites precisos para definir essa agonia do homem beckettiano. É bem verdade que a literatura de Beckett vai muito além dessa mera constatação e que não pode se prender ao rótulo reducionista do “absurdo”. Seus pressupostos, no entanto, confirmam a presença desse sentimento em sua obra. E se o absurdo é, por um lado, pequeno demais para a enormidade e complexidade desse autor, por outro, parece ser um ponto de partida pertinente para o estudo de sua dramaturgia. Essa asserção poderá ser reforçada após uma devida leitura de *Esperando Godot*, seu consagrado texto dramático.

## 17 UM MUNDO DEPOIS DO FIM DO MUNDO

*Aquele mundo de gente, que fazia vulto. Parecia um mortório.*  
Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas*

“Mas neste momento, neste lugar, a humanidade inteira se resume em nós, queiramos ou não”, avisa Vladimir, personagem de *Esperando Godot* (Beckett, 1976, p.153)<sup>69</sup>. Em dois atos, Samuel Beckett expõe o estranho drama dos homens que esperam eternamente por Godot – misterioso encontro que não se concretiza na peça. Síntese das experiências frustrantes da individualidade, o texto de Beckett é a grande paródia da existência humana, pois “são Vladimir e Estragon os palhaços que representam a humanidade, num mundo absurdo, sem sentido, sugerido pelo cenário que nada tem de acolhedor” (Berrettini, 2004, p.163)

Todos os dias, Vladimir e Estragon, vagabundos inseparáveis, se encontram num cenário impreciso. Estão à beira de uma estrada cuja única referência é uma árvore esquelética, despida de folhas. Sentados em silêncio – ou falando ininterruptamente e em movimento constante (atitudes que se contrapõem ao vazio da espera) –, Vladimir e Estragon estão esperando por um senhor chamado Godot, tal como o fazem diariamente. Nesse cenário desolado, eles se sugerem como sobreviventes da humanidade, sendo a espera a única certeza da vida: “O que é que estamos fazendo aqui, essa é a questão. E nessa imensa confusão, uma coisa é cristalina: estamos esperando Godot.” (p.153). Dia após dia, a espera é entrecortada pela passagem de Pozzo e de Lucky, viajantes que interagem com os vagabundos e amenizam a dor da existência. A peça termina sem que Godot apareça, e em nenhum momento nos é revelada a sua

---

<sup>69</sup> Todas as citações de *Esperando Godot* se referem à seguinte edição: BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Trad. Flávio Rangel. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

identidade. Sabemos apenas que nessa espera “está todo o sentido de suas vidas”<sup>70</sup>.

Nessa longa e insuportável espera, a alternativa que resta aos vagabundos é o jogo, cultivo do entretenimento puro e ingênuo. Para amenizar a ação predadora do tempo, os dois mendigos inventam séries lúdicas e conversam até a exaustão – enganando o vazio da espera e, sobretudo, dando-se a impressão de que ainda existem. Em certo momento, na procura por uma nova atividade que torne o sentimento do absurdo indolor, Estragon propõe:

ESTRAGON  
Então? Que tal se a gente pensasse que é feliz?  
VLADIMIR  
O que é terrível é ter pensado.  
ESTRAGON  
Mas isso já aconteceu conosco? (p.118)

Brincadeiras ingênuas como essa – pensar que se é feliz – preenchem o tempo homogêneo das personagens, na tentativa de se desviar do vazio que, fatalmente, irá tragá-las: “A gente sempre inventa alguma coisa para ter a impressão que a gente existe, hein, Didi?”<sup>71</sup> (p.130). É desses jogos propostos que provém boa parte das tiradas cômicas da peça. Em Esperando

---

<sup>70</sup> Uma certidão de óbito da esperança. In: BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Trad. Flávio Rangel. São Paulo: Abril Cultural, 1976. p. XVI. Texto introdutório, sem assinatura, de responsabilidade do editor.

<sup>71</sup> A necessidade de provar a própria existência, num mundo desprovido de sentido, é constante entre as personagens Vladimir (Didi) e Estragon (Gogo). Note, por exemplo, como a personagem O menino, que traz os recados de Godot no final de cada ato, nunca se lembra dos dois vagabundos – o que desespera Vladimir, que precisa da certeza de que ainda existe: “Por favor, senhor... (*Vladimir se vira.*) Senhor Alberto?”, pergunta O menino, no final do segundo ato. “Vai começar tudo de novo. (*Pausa.*) Você não me reconhece?”, responde Vladimir. “Não, senhor”, diz O menino. (p.179). E, antes d’O menino partir novamente, Vladimir transmite a ele um recado para Godot: “Você vai lhe dizer. (*Interrompe-se.*) Você vai lhe dizer que você me viu e que... (*reflete*) que você me viu. (*Um tempo. Vladimir avança, o menino recua. Vladimir pára, o menino pára.*) Você tem certeza que me viu, hein? Você não vai chegar aqui amanhã e me dizer que não me conhece.” (p.182). Didi quer registrar sua existência para Godot, que é o sentido de toda a sua espera e, portanto, de sua vida. Para isso, precisa provar a si mesmo a sua existência.

Godot, Beckett temperou o absurdo com uma peculiar comicidade, evocando tradicionais aspectos circenses<sup>72</sup>.

O uso de gags de picadeiro, de “palhaços de circo” e de números cômicos que evocam os atores itinerantes da *commedia dell'arte* ocorre ao longo de toda a peça, nos diálogos e nos movimentos da dupla. Em *Godot*, uma simples confusão com a pronúncia de um nome é motivo para explorar o cômico em suas potencialidades:

ESTRAGON ( *fingindo procurar*)  
 Bozzo... Bozzo...  
 VLADIMIR (*a mesma coisa*)  
 Pozzo...  
 POZZO  
 Pppozzo!  
 ESTRAGON  
 Ah, Pozzo! Deixe-me ver... Pozzo...  
 VLADIMIR  
 É Pozzo ou Bozzo?  
 ESTRAGON  
 Pozzo... não... acho que não... Pozzo... não me diz nada.  
 VLADIMIR  
 Eu conheci uma família Gozzo... a mãe tinha uma verruga...  
 (p.39)

Também nos movimentos rápidos que caracterizam o jogo cênico, a estratégia derrisória de Beckett caminha por uma via burlesca, lúdica e irônica. Soterradas na mais profunda miséria, as ações de Vladimir e de Estragon parecem zombar da própria condição humana. É o que se observa na rubrica das trocas de chapéus:

---

<sup>72</sup> Paradoxalmente, ao inserir certos procedimentos cômicos em *Godot*, Samuel Beckett se vale de elementos tradicionais das artes cênicas para inovar a sua dramaturgia. É o que observa Célia Berrettini: “Inovador, renovador do teatro. Porém por mais inovador que seja, não deixa Beckett de ser um tradicional, ainda que um tradicional muito *sui generis*, pelo uso pessoal que faz dos procedimentos da farsa, do circo, do *music hall*, e da *commedia dell'arte*, característica que, é óbvio, não passou despercebida pelos críticos como, por exemplo, Lavielle, quando observou não ser o menor paradoxo de *Godot* o fato que, “apesar de toda a sua metafísica, de todos os aspectos sociais que nela podem ser descobertos, (a peça) oferece o aspecto tradicional de um número de *commedia dell'arte*”. E o dramaturgo [Jean] Anouilh ressaltava, nos seus comentários, que *Godot* era “uma esquete dos *Pensamentos* de Pascal tratado pelos Fratellini”, o cômico trio. Aliás, como Picasso, com seu célebre quadro de palhaços, como Rylke, com uma das *Elegias a Duino*, Beckett vê nos palhaços uma imagem da humanidade.” Cf. BERRETTINI, Célia. *Samuel Beckett: escritor plural*. São Paulo: Perspectiva, 2004. (Estudos; 204). p. 162 – 163.

*(Estragon pega o chapéu de Vladimir. Vladimir ajusta com as duas mãos o chapéu de Lucky. Estragon coloca o chapéu de Vladimir no lugar do seu, que estende a Vladimir. Vladimir pega o chapéu de Estragon. Estragon ajusta com as duas mãos o chapéu de Vladimir. Vladimir coloca o chapéu de Estragon em lugar do de Lucky, que estende a Estragon. Estragon pega o chapéu de Lucky. Vladimir ajusta com as duas mãos o chapéu de Estragon. Estragon coloca o chapéu de Lucky no lugar do de Vladimir, que estende a Vladimir. Vladimir pega seu chapéu. Estragon ajusta com as duas mãos o chapéu de Lucky. Vladimir coloca o seu chapéu no lugar do de Estragon, que estende a Estragon. Estragon pega o seu chapéu. Vladimir ajusta seu chapéu com as duas mãos. Estragon põe seu chapéu no lugar do de Lucky, que estende a Vladimir. Vladimir pega o chapéu de Lucky. Estragon ajusta seu chapéu com as duas mãos. Vladimir coloca o chapéu de Lucky no lugar do seu, que estende a Estragon. Estragon pega o chapéu de Vladimir. Vladimir ajusta com as duas mãos o chapéu de Lucky. Estragon estende o chapéu de Vladimir a Vladimir que o pega e o estende a Estragon que o pega e estende a Vladimir que o pega e o joga fora. Tudo isso num movimento vivo.) (p.136)*

Inspirada em esquetes circenses, a indicação cênica é tão precisa que chega a ser pouco funcional no encadeamento das ações. Para Luiz Fernando Ramos, essa indicação é um exemplo pertinente das didascálias de Beckett, “ações físicas pueris, que não têm função de engatilhar ações no curso da ação principal e que se esgotam na própria realização [...]” (Ramos, 1999, p.175). Assim, os diálogos e os movimentos, em *Godot*, apontam para esse tom cômico particular. Trata-se de uma série de jogos inocentes que ocupam o homem, impedindo-o, ocasionalmente, de se entregar por completo ao desespero. A esse aspecto marcante de Beckett, Ruby Cohn chamou de “comitragédia”, termo que cunhou para designar a gama de recursos cômicos empregados pelo escritor irlandês. Conforme explica Fábio de Souza Andrade, “Se a tragicomédia desenvolve-se a partir de um conflito trágico em direção a uma solução feliz, a comitragédia avança (se o termo é possível em Beckett) comicamente em direção ao trágico.”<sup>73</sup> (Andrade, 2001, p.112). Seguindo essa

<sup>73</sup> As notas da citação não foram copiadas.

linha de raciocínio, o movimento dramático de Beckett caminharía, portanto, em sentido inverso, pois, ao contrário do que se vê na tragicomédia, os procedimentos cômicos já se encontrariam no decorrer da trama, que avançaria inusitadamente para esse desfecho “trágico”. A comicidade que se instaura no texto é irônica por completo, pois revela as atribulações sociais, a inutilidade da rotina e a pobreza de um mundo de aparências, calcado na falência das relações humanas. Observe o teor provocativo do autor ao ridicularizar essas relações:

POZZO  
 [...] *(Olha a cadeira.)* Eu gostaria de me sentar, mas não sei como proceder.  
 ESTRAGON  
 Posso ajudá-lo?  
 POZZO  
 Quem sabe se você me convidasse.  
 ESTRAGON  
 O que?  
 POZZO  
 Se você me convidasse a sentar.  
 ESTRAGON  
 Isso ajudaria?  
 POZZO  
 Acho que sim.  
 ESTRAGON  
 Então vamos lá. Sente-se, cavalheiro, eu lhe peço.  
 POZZO  
 Não, estou à vontade. *(Em voz baixa)* Insista um pouco.  
 ESTRAGON  
 Mas por obséquio, não fique aí de pé, o senhor apanha uma pneumonia.  
 POZZO  
 Crê o senhor?  
 ESTRAGON  
 Mas sem dúvida alguma.  
 POZZO  
 O senhor tem razão. *(Senta-se.)* Muito obrigado, meu caro. Eis-me reinstalado. *(Olha o relógio.)* Mas devo mesmo deixá-los, senão vou me atrasar. (p.62 – 63)

O humor dos diálogos mal consegue esconder a violenta posição do autor, denunciando a fragilidade dessas relações e a insustentável afetividade em face de um mundo hostil. Todos os elementos cômicos, em *Godot*, surgem apenas como alternativas precárias e provisórias para o vazio interior, sentimento

espelhado num cotidiano asfixiante: “Não há nada a fazer.” (p.141). Diante das atividades lúdicas propostas, se estabelece um paradoxo fundamental, a saber: a impossibilidade do riso. “Não se pode mais rir” (p.14), afirma Vladimir, ao que obtém a seguinte resposta de Estragon: “É uma privação terrível” (p.14). O riso impraticável, contraponto à faceta risível do texto, é sinal da total ausência de sentido. O sentimento do absurdo não pode ser derrotado por nenhuma solução cômica – paliativo pouco eficiente aos dois vagabundos. Os entretenimentos improvisados se pretendem anestésicos da realidade humana e, contudo, não impedem o avanço esmagador do tempo e a dilatação da espera: “Isso está ficando verdadeiramente insignificante”, confessa Vladimir. (p.129)

Esse estado absurdo do ser-humano, reduto de uma monotonia insuportável, se intensifica gradativamente, a despeito das inúmeras tentativas de passar o tempo: jogos cômicos, movimentos corporais espontâneos e, até mesmo, estórias cultivadas pelos dois vagabundos são inúteis frente ao fracasso (nada exemplar) vivenciado por ambos. Isso explica a tentação do suicídio que, por vezes, promete libertá-los do sofrimento. Mas como fazê-lo? A árvore do cenário é a única alternativa prevista, pois encoraja o enforcamento da dupla. Contudo, o galho poderia se quebrar, e isso implicaria na morte de apenas um dos vagabundos. Se isso acontecesse, o outro ficaria ainda mais só, perspectiva terrível. Desse modo, eles estão condenados à extensão incalculável de uma espera, partilhando do mesmo cativeiro, ou seja, a ausência de Godot:

Vladimir e Estragon, marionetes sofredoras na terra de ninguém em que tudo se repete, teimam em esperar improvável ajuda de fora ou do além que os deixa aqui e agora presas de suas questões. São palavras trocadas para durar, gestos de ternura e repúdio, palhaçadas para iludir o sofrimento, visitas que lhes restituem a humanidade na pessoa de Caim e Abel (Pozzo e Lucky).<sup>74</sup> (Janvier, 1988, p.21)

---

<sup>74</sup> Janvier provavelmente se refere à passagem em que Estragon resolve chamar Pozzo “por outros nomes” para se certificar do seu nome verdadeiro. Chama-o de Abel e de Caim. Os chamados são respondidos com pedidos de socorro e Estragon conclui: “Ele é a humanidade inteira.” Cf. BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Trad. Flávio Rangel. São Paulo: Abril Cultural, 1976. p. 162.

Como lembra Ludovic Janvier, a visita de Pozzo e de Lucky pontua o tempo da espera, e suas presenças, ainda que temporárias, devolvem a atividade aos vagabundos, pacificando-os. Pozzo é um patrão autoritário que prende o servo Lucky por uma corda e o trata com brutalidade. Lucky é o guia e, com essa corda amarrada em seu pescoço, segue em frente carregando todas as malas de viagem e obedecendo as ordens agressivas de Pozzo. Este surge por trás, segurando a ponta da corda e um chicote com o qual maltrata o laçao. Os itinerantes se instalam no local, onde Pozzo se alonga em conversas com Vladimir e Estragon, que estão horrorizados com a forma como Lucky é tratado. Seus protestos, contudo, nada alteram na relação selvagem entre os viajantes, e quando Estragon tenta consolar Lucky, recebe um pontapé deste último. Apesar da indignação, os vagabundos apreciam as novas companhias, e Pozzo, em determinado momento do diálogo, oferece um espetáculo a eles: Lucky vai dançar e pensar. A dança sugere uma movimentação contida, rigidamente demarcada. Já o pensamento se apresenta como um longo monólogo (de duas páginas) da personagem, caracterizado por palavras aleatórias e de ordenação aparentemente ilógica. Quando a dupla errante sai de cena, Vladimir revela curiosamente que já os conhecia do dia anterior. Estragon, no entanto, não se lembra deles.

Com a partida de Pozzo e de Lucky, os dois vagabundos se reintegram ao marasmo. A noite finalmente chega e a personagem d'O menino entra com um recado de Godot: "O senhor Godot manda dizer que não pode vir hoje, mas virá amanhã, sem falta." (p.92). Vladimir e Estragon reagem diversamente a essa notícia: o desespero, a idéia de suicídio, a decepção e uma

vaga crença no amanhã permeiam suas intenções. Entretanto, nenhuma ação concreta é feita.

Esses movimentos relatados ocorrem com uma certa regularidade nos dois atos da peça. O segundo ato é delineado apenas por sutis alterações. No cenário, por exemplo, a árvore apresenta agora “quatro ou cinco folhas” (p.103), indicando a passagem do tempo. Contudo, os detalhes são, em sua maioria, idênticos aos do ato anterior. Na interação dos vagabundos, as mesmas vãs tentativas de entretenimento buscam preencher o vazio da espera:

ESTRAGON  
Que vamos fazer agora?  
VLADIMIR  
Vamos esperar Godot.  
ESTRAGON  
É mesmo.  
*(Silêncio)*  
VLADIMIR  
É tão difícil!  
ESTRAGON  
E se você cantasse? (p.116)

E, assim como no primeiro ato, essas tentativas jamais resolvem a situação, denotando, na espera interminável, um mundo privado de significados: “Não há nada a fazer” (p.128), afirma Didi. “Mas eu não agüento mais” (p.128), responde Gogo, em sinal de desespero. Pozzo e Lucky também retornam nessa segunda parte, porém, com um dado novo: o carrasco está completamente cego, e o seu escravo agora é mudo. Amarrado em uma corda mais curta, Lucky guia o patrão – o que não impede que os dois caiam, tão logo entram em cena. Aos pedidos de socorro de Pozzo, seguem novas gags de Vladimir e de Estragon. Ao tentarem ajudar o viajante cego, os vagabundos acabam caindo no chão também. Os recursos cômicos se mantêm, portanto, nesse segundo momento. Pozzo não

se recorda do encontro que teve com Didi e com Gogo no dia anterior, mas afirma que também não se recordará deles no dia seguinte.

Após a partida da dupla itinerante, Vladimir e Estragon voltam à monotonia da espera. Logo na seqüência, O menino retorna com o seu recado: Godot não virá. Os dois vagabundos pensam em suicídio, mas são incapazes de concretizá-lo. Estragon confessa não poder mais sustentar essa situação – “Eu não posso mais continuar assim.” (p.186) –, mas Vladimir garante que se Godot vier eles estarão salvos: “Aí seremos salvos.” (p.186). Desse modo, eles preparam a despedida, sabendo que deverão se encontrar novamente amanhã, no mesmo local, para esperar por Godot. E, tal como no primeiro ato, as ações não correspondem às palavras:

VLADIMIR  
Então, vamos?  
ESTRAGON  
Vamos.  
(*Eles não se movem.*) (p.187)

Assim termina *Esperando Godot*. O texto dramático, inúmeras vezes indicado como uma farsa trágica, é composto por dois atos extremamente semelhantes em suas desventuras e em suas decepções. Sobre essa estrutura incomum, Samuel Beckett afirmou que “Um ato teria sido insuficiente, e três atos teria sido muito”<sup>75</sup>. Apenas um ato não daria a noção suficiente da repetição – base da espera por Godot –, e um terceiro ato seria um emprego desnecessário na composição dramática. Organizar a sinopse de *Esperando Godot* é uma tarefa difícil, já que o cerne da peça não está na ação, “reduzida ao mínimo” (Berrettini, 2004, p.162), mas nos temas vinculados pertinentemente ao ato da espera. Dessa forma, o estudo desse texto singular deve se ater apropriadamente aos motivos que se apresentam ao longo do drama.

---

<sup>75</sup> Uma certidão de óbito da esperança. In: BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Trad. Flávio Rangel. São Paulo: Abril Cultural, 1976. p. XX. Texto introdutório, sem assinatura, de responsabilidade do editor.

## 18 GODOT, O SENTIDO AUSENTE

*Viver seja talvez somente guardar o lugar de outrem, ainda diferente, ausente.*

Guimarães Rosa, “Quadrinho de estória”

A personagem ausente que dá nome ao texto de Samuel Beckett é mencionada sem maiores explicações. Sabe-se apenas que os vagabundos esperam por um certo Godot, em quem depositam todas as suas expectativas. Mas quem é Godot? “Se eu soubesse, teria dito na peça”, respondeu Beckett a Alan Schneider, encenador norte-americano que o indagou a respeito da identidade da personagem (Beckett apud Esslin, 1968, p.38). Esse mistério já foi motivo de inúmeras discussões, sendo que alguns críticos se arriscaram a atribuir significados específicos ao tão aguardado Godot. A alusão mais comum é com o vocábulo inglês “God”, que toma *Esperando Godot* como uma representação alegórica da eterna espera do homem por Deus:

[...] Sugeriu-se que Godot fôsse uma forma enfraquecida da palavra “God” (“Deus”) um diminutivo formado com base na analogia de Pierre-Pierrot, Charles-Charlot [Carlos-Carlitos], e enriquecido pela alusão ao personagem criado por Charles Chaplin que na França é conhecido como Charlot, e cujo chapéu côco é usado por todos os quatro personagens principais da peça. Foi igualmente notado que o título, *En Attendant Godot*, parece conter alguma alusão ao título do livro de SIMONE WIEL *Attente de Dieu*, o que nos daria nova indicação de que Godot representa God (Deus). (Esslin, 1968, p.42)

Esse posicionamento parte de uma interpretação comum nas peças de Beckett: a paródia bíblica. As várias evocações religiosas da literatura beckettiana, sempre irreverentes, oferecem espaço para essa abordagem específica, enfoque que “via na espera por Godot a expectativa por um advento, a ânsia por um Deus embutido em seu nome [...]” (Andrade, 2001, p.64). Ao longo de toda a espera, as personagens Vladimir e Estragon jogam com essa possibilidade de leitura: “Você acha que Deus está me vendo?” (p.146), pergunta

Estragon, personagem que também afirma se comparar a Cristo (p.97). Essa dúvida quanto à presença divina é reforçada a cada aparição d'O menino, mensageiro que anuncia a impossibilidade de Godot comparecer ao encontro. Ao ser questionado sobre a função de Godot, O menino responde: “Ele não faz nada, não, senhor.” (p.180), nova ironia ao papel divino. A máxima dessa alegoria estaria na descrição física de Godot:

*(Silêncio.)*

VLADIMIR

Ele tem uma barba... o senhor Godot?

O MENINO

Tem sim, senhor.

VLADIMIR

Clara ou... *(hesita)* escura?

O MENINO

Acho que é branca, sim, senhor.

*(Silêncio.)*

VLADIMIR

Misericórdia.

*(Silêncio.)* (p.181)

A barba branca é mais um elemento em favor da analogia com o criador divino, de quem Godot teria emprestado o seu nome, God. Já Célia Berrettini lembra Jean-Jacques Mayoux, para quem “Godot nada mais é que a palavra Godo, do irlandês falado, para designar God – explicação muito plausível” (Berrettini, 2004, p.163). No entanto, a relação construída a partir do sufixo francês *ot*, acrescido ao nome de Deus (God - Godot), parece digna de atenção, uma vez que o diminutivo “dá-lhe um cunho de familiaridade. Ou seria com valor pejorativo, posto que a figura esperada não vem jamais?” (Berrettini, 2004, p.163). No uso do diminutivo, a suposta referência ao personagem Carlitos (Charlot) é emblemática, uma vez que as situações cômicas exploradas na peça teriam inspiração na performance de Charles Chaplin, ator admirado por Beckett. E, de fato, as rubricas do texto – ao descreverem Vladimir, Estragon, Pozzo e Lucky –

afirmam que “os quatro usam chapéu-coco”<sup>76</sup> (p.57), tal como a personagem de Chaplin.

Há ainda quem entenda o nome “como proveniente do francês Godillot – termo que possui conotação negativa –, afirmam que Godot seria um espírito do mal”<sup>77</sup>. O nome também foi associado a uma comédia de Balzac, *Lê faiseur*, também conhecida como *Mercadet*<sup>78</sup>. Conforme nota e cita Martin Esslin:

[...] Mercadet é um especulador da Bôlsa que tem o hábito de atribuir tôdas as suas dificuldades financeiras ao seu antigo sócio, Godeau, o qual, anos antes, teria fugido com o capital de ambos: “*Je porte lê poids du crime de Godeau!*” Por outro lado, a esperança de um eventual retôrno de Godeau e do conseqüente pagamento dos dinheiros desviados é sempre acenada por Mercadet ante os olhos de seus *inúmeros* credores. “*Tout lê monde a son Godeau, um faux Christophe Colomb! Après tout Godeau... je crois qu’il m’a déjà rapporté plus d’argent qu’il ne m’en a pris!*” O enrêdo de Mercadet gira em tôrno de uma última e desesperada especulação baseada na aparição de um Godeau falso. Mas a fraude é descoberta; Mercadet aparece arruinado. Nesse momento anuncia-se a chegada do verdadeiro Godeau; voltou da Índia com enorme fortuna. A peça termina com Mercadet exclamando: “*J’ai montré tant de fois Godeau que j’ai bien le droit de le voir. Allons voir Godeau!*” (Esslin, 1968, p.43)

A suposta referência à personagem de Balzac, Godeau, ainda que particular, também está afinada à conotação bíblica anteriormente citada, na idéia rancorosa de uma traição – sentimento negativo que poderia ser solucionado com a simples presença do objeto esperado. Todas as alternativas propostas insistem no tema da ausência, ponto comum que determina o sofrimento das personagens. Godeau, Godo, God, esses “traidores” que privaram a humanidade de suas

<sup>76</sup> De acordo com Ludovic Janvier, “o personagem beckettiano carrega consigo, sobre si mesmo, a cobertura, sua *genealogia*. O chapéu é para Lucky, para Vladimir, para Estragon, para Garber, mensageiro do senhor Youdi em *Molloy*, o lugar do pensamento, solidificado e também zombeteiro, a própria linguagem. [...] Ele é a imagem de dependência e a zombaria da dependência; é o signo da inscrição na digna linhagem humana, e a gozação desta dignidade. Sinal humano, circo ameaçador.” Cf. JANVIER, Ludovic. *Beckett*. Trad. Léo Schlafman. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988. p. 48 – 50.

<sup>77</sup> Uma certidão de óbito da esperança. In: BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Trad. Flávio Rangel. São Paulo: Abril Cultural, 1976. p. XXI. Texto introdutório, sem assinatura, de responsabilidade do editor.

<sup>78</sup> Muito embora, enquanto leitor, Samuel Beckett criticasse Balzac. Ver RAMOS, Luiz Fernando. *O parto de Godot e outras encenações imaginárias: a rubrica como poética da cena*. São Paulo: Hucitec, 1999. p. 55.

presenças esclarecedoras, são soluções que convergem para uma interpretação única: a solidão metafísica do homem. Trata-se de representações de um mesmo vazio. Nesse sentido, a crítica teatral quase nunca resistiu à tentação de avaliar o texto de Beckett por seus aparentes vínculos religiosos. M. Chadwick sustenta essa posição, pois considera

[...] Esperando Godot uma peça simbólica, que busca retrair toda a história da humanidade, à eterna espera de um Deus que lhe traga a salvação. Mas o homem aguardaria em vão, já que, para Beckett, Deus é um tirano malvado. Jogando com o ente humano como o gato com o rato, Deus seria completamente indiferente à sorte de suas criaturas e distribuiria ao acaso seus benefícios.<sup>79</sup>

A colocação é coerente, claro, e Beckett, de fato, não só parodia a situação humana diante de Deus, como também ironiza constantemente a arbitrariedade da escolha divina. Contudo, verificando o título da peça, é importante atentar que o seu enfoque não está no misterioso Godot – não obstante todas as alusões bíblicas de Beckett –, mas, sobretudo, no ato da espera, idéia central do texto que também está contida no título. Pouco importa quem é Godot, pois ele não virá e todo o investimento da espera foi inútil. Dessa forma, o motivo fundamental do drama de Beckett seria essa crença destrocada, passo a passo, na frustração de uma expectativa. E para tanto, o nome específico da crença chega a ser de importância secundária<sup>80</sup>. Acima de qualquer inferência sobre a identidade de Godot, a espera é o único dado concreto e tema exaustivamente explorado na peça. Sábato Magaldi opina que a falta de esclarecimentos sobre o significado de Godot “sugere que a procura de um

<sup>79</sup> Uma certidão de óbito da esperança. In: BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Trad. Flávio Rangel. São Paulo: Abril Cultural, 1976. p. XXI. Texto introdutório, sem assinatura, de responsabilidade do editor.

<sup>80</sup> Veja *A última gravação [Krapp's last tape]*, em que o personagem Krapp, para lembrar o passado, ouve sua própria voz em uma antiga gravação. No exato momento em que a voz vai revelar a crença que a guiou por toda a sua vida, Krapp desliga o aparelho e avança a fita magnética. Afinal, uma vez que a crença já está completamente falida, sua identidade não tem importância alguma. O pressuposto também é válido para *Esperando Godot*.

sentido para a existência é o ponto de partida do homem, solitário e desamparado diante de um destino que lhe foi imposto, sem a chave para decifrá-lo”. (Magaldi, 1989, p.340)

Assim, se é que posso definir Godot de alguma forma, o mais sensato seria dizer que ele é o sentido da existência. Para os mendigos Vladimir e Estragon, dupla-síntese da humanidade, a existência reclama constantemente um sentido que lhes traga salvação. Esse ideal de salvação estaria projetado na figura de Godot e, diante de um alarme súbito de sua chegada, Vladimir entrega: “É Godot! (*Abraça efusivamente Estragon.*) Gogo! É Godot! Estamos salvos! Vamos encontrá-lo!” (p.140). Obviamente tratava-se de um alarme falso, e os dois vagabundos voltam automaticamente ao desespero. Esses movimentos de esperança e de desespero constituem a engrenagem central da peça. Ainda que sejam notórias as citações bíblicas, nenhuma análise poderá sustentar o significado de Godot, imagem alimentada pela constante ausência. Somente a partir da espera, “única referência estável da peça” (Ramos, 1999, p.66) e elemento fundador da ação, podemos estabelecer relações. A espera interminável é o dado concreto do texto que, somado à obscura ausência de Godot, compõe esse cenário singular cujo produto final é uma realidade privada de qualquer significado.

## 19 ESPAÇO: RUBRICAS DE UM MUNDO QUE SE DESFAZ

*No mais, nem mortalma. Dias inteiros, nada, tudo o nada.*  
Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas*

Se Samuel Beckett é responsável por um novo paradigma teatral, a rubrica tem papel fundador nesse processo. Sempre com indicações cênicas precisas e insubstituíveis, o autor escrevia diretamente para os palcos – primeiramente ao lado de Roger Blin, encenador de seus textos, e, em seguida, investindo propriamente como diretor teatral. Nesse ínterim, as indicações fornecidas por Beckett se revelam devidamente como parte integrante da construção dramática, possuindo estreita relação com o movimento cênico. Para Luiz Fernando Ramos,

[...] O notável, em Beckett, é que em suas peças as rubricas têm o mesmo estatuto que a fala das personagens, tornando-se inadequado pensá-las como secundárias, ou menos importantes, na garantia do desenvolvimento dramático. E, se no plano estrito de sua literatura dramática, a rubrica é, incontestavelmente, indispensável para articular a ficção, ela também será imprescindível na formalização e concretização cênicas. (Ramos, 1999, p.53)

A rubrica tem uma importância vertebral na obra de Beckett, pois denota uma visão particular do autor, tanto no tratamento do tempo-espaço quanto da ação que o preenche. Ao longo de toda a sua obra, Beckett vai progressivamente eliminando os detalhes cenográficos e especificando com certa regularidade a movimentação dos atores – fator que estabelece uma dicotomia entre o espaço e a ação. Os seus cenários são essencialmente despojados, despidos de pormenores considerados excessivos. Já a ação dos atores é usualmente descrita de forma cuidadosa, e o excesso é aceitável em certa medida<sup>81</sup>, visto que o homem beckettiano tem uma necessidade de preencher o

---

<sup>81</sup> Veja a rubrica citada no item 2, em que os mendigos efetuam uma troca dinâmica de chapéus.

vazio da espera. E esse vazio está representado de forma adequada pelo espaço despovoado.

Esperando Godot é um grande exemplo dessa premissa e se encontra em uma fase notável da criação de Samuel Beckett. Em Godot, ainda não chegamos naquele despojamento que marcou as experiências mais radicais do autor e, no entanto, já evoluímos consideravelmente em relação a textos anteriores, carregados de minúcias<sup>82</sup>. Ramos afirma que “Quem ignora completamente as rubricas da peça deixa de encenar Esperando Godot de Samuel Beckett, já que mais do que sugerir ações acessórias, algumas rubricas indicam ações fundamentais para que se consume o arco de ação proposto pelo dramaturgo.” (Ramos, 1999, p.65). Desse modo, as rubricas do autor de Godot operam a ação definitiva de cada personagem e, por meio do espaço cênico, projetam o vazio da humanidade. Portanto, no tratamento das rubricas, Beckett está mais próximo “dos encenadores contemporâneos que escrevem direto na cena”. (Ramos, 1999, p.60)

O espaço de Esperando Godot segue a concepção de um cenário despojado, sintoma do mesmo vazio que caracteriza o homem. “O tema do deserto humano onde evoluem as personagens”<sup>83</sup>, a exemplo do que ocorre em Dias felizes [Happy days], é muito caro a Beckett e está presente na grande maioria de suas obras. Por uma via negativa, o espaço cênico entra em sintonia

---

<sup>82</sup> Nos últimos textos dramáticos de Beckett, o despojamento está não somente no espaço, mas também na extensão do drama (reduzido a poucas páginas) e, sobretudo, na própria personagem – destituída gradativamente de sua identidade. Aos poucos, o indivíduo beckettiano deixa de ter um nome (como em *Improvisado de Ohio* [*Ohio impromptu*], peça de uma única página) e se reduz a uma simples boca falante, inserida no espaço vazio (tal como em *Eu não* [*Not I*], texto da última fase). Em contraposição, os trabalhos que antecederam *Godot* se carregavam em detalhes incomuns ao repertório do escritor. O exemplo corrente é *Eleutheria*, peça de publicação póstuma, cujas rubricas descrevem um arranjo de cenários complexo, planejado para um número inusitado de 17 personagens. Trata-se de um número significativo para um autor que sempre trabalhou com duplas ou com apenas um protagonista solitário em suas peças.

<sup>83</sup> A expressão do absurdo. In: BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Trad. Flávio Rangel. São Paulo: Abril Cultural, 1976. p. XV. Texto introdutório, sem assinatura, de responsabilidade do editor.

com as suas personagens, ambos marcados pela mesma frivolidade, despidos sumariamente de atributos específicos. Tal como acontece com o espaço, o homem beckettiano se depara igualmente com o vazio – a insustentável contemplação do nada –, e essa correspondência encontra pares no próprio nível da linguagem, já que Beckett sempre primou por recursos mínimos da escrita para executar o seu trabalho.

Para a indicação desse cenário mínimo, as didascálias do autor também estariam reduzidas ao essencial e ao indispensável. Esperando Godot seria a peça que inaugura, na dramaturgia beckettiana, essa concisão do cenário (no evento teatral) e da rubrica (no evento literário). A primeira indicação espaço-temporal da peça ocorre logo no início: “Uma estrada. Uma árvore. Entardecer.” (p.9). Sabe-se que a árvore está completamente sem folhas, abandonada no vazio da cena. Ela é o ponto de encontro dos vagabundos com Godot, razão pela qual Vladimir e Estragon circulam em suas proximidades:

VLADIMIR  
 Estamos esperando Godot.  
 ESTRAGON  
 É mesmo. (*Pausa.*) Tem certeza que é aqui?  
 VLADIMIR  
 O quê?  
 ESTRAGON  
 Que era para esperar.  
 VLADIMIR  
 Ele disse perto da árvore. (*Olham a árvore.*) Você vê outras árvores? (p.18 – 19)

Na conclusão de cada ato, essa mesma árvore se apresentará como possibilidade de morte – através do enforcamento –, única alternativa possível diante da ausência de Godot. Pressupondo a total falta de um sentido (o Godot ausente), os dois vagabundos procuram nova solução para o absurdo no vazio do cenário (o vazio interior do homem), e a encontram no único elemento

que conseguem visualizar nesse vazio, ou seja, a árvore (que traz a idéia de morte). “Por que a gente não se enforca?”, pergunta Estragon diante da árvore (p.184). Tão concisa quanto a anterior, a segunda indicação espaço-temporal ocorre somente no fim do primeiro ato, quando os vagabundos já começam dar margem ao desespero: “Em um instante, fez-se a noite. A lua aparece, no fundo, sobre o céu, fica parada e envolve a cena de uma claridade prateada.” (p.95 – 96). Termina mais um dia sem Godot, e Estragon vislumbra esse novo elemento cenográfico por meio de uma célebre citação: “Contemplo a palidez lunar.”<sup>84</sup>. (p.96)

No segundo ato há uma alteração extremamente sutil na composição do espaço cênico: trata-se do “Dia seguinte. Mesma hora. Mesmo lugar.” (p.103), mas a árvore agora apresenta um número pequeno e impreciso de folhas – “quatro ou cinco”<sup>85</sup> (p.103) – indicando a passagem do tempo. Nessa sinalização do tempo, a árvore, obscuro presságio da morte, aparece também “como um símbolo da perenidade da vida, que recomeça a cada dia de sofrimento”<sup>86</sup>. Sempre invocando a possibilidade de morte pelo enforcamento, a árvore parece marcar a impraticável concretização do fim, já que é também o ponto de encontro com Godot e, desse modo, anuncia esse fio de esperança que

---

<sup>84</sup> Muitos observam essa palidez lunar como uma citação direta a Shelley (evocando a lua, pálida de cansaço, vagando solitária). Beckett faz a mesma referência em seu ensaio sobre Proust, de 1930: “[...] e pálida e triste e fatigada e inconstante e cruel como a lua de Shelley” (2003, p.73). Para Harold Bloom, “Como vagante solitária, a lua de Shelley é o símbolo da ansiedade de Estragon de que Vladimir o abandone, o que ele tende a expressar ameaçando abandonar Vladimir. A ansiedade está relacionada com a mania suicida de Estragon, que é aliada à sua comparação de Cristo consigo próprio.” (1995, p.477). As referências a Shelley continuam em *Godot* e, de acordo com Bloom, no momento em que Estragon relaciona as folhas mortas à “todas as vozes mortas” – no início do segundo ato –, está adotando uma imagem shelleyana que se refere a “todas as perdas de amigos e de amores de Beckett” (1995, p.477). Ver BECKETT, Samuel. *Proust*. Trad. Arthur Nestrovski. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.; BLOOM, Harold. *O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo*. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 1995.

<sup>85</sup> Embora a rubrica indique quatro ou cinco folhas, os vagabundos entendem esse número como uma abundância: “Mas ontem estava toda preta e esquelética. Hoje está coberta de folhas!”, diz Vladimir, que se recorda exatamente do detalhe cenográfico do ato anterior. Estragon, como sempre, não consegue se lembrar (p.122).

<sup>86</sup> Uma certidão de óbito da esperança. In: BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Trad. Flávio Rangel. São Paulo: Abril Cultural, 1976. p. XX. Texto introdutório, sem assinatura, de responsabilidade do editor.

sujeita infinitamente os vagabundos às leis mortificantes do hábito e da espera. Vida que se arrasta num sofrimento ininterrupto, a árvore desfolhada é o sinal desse estado de eterna iminência da morte.

A cena seguinte mostra outro testemunho de interação com o espaço. Quando os vagabundos confundem a data do encontro marcado com Godot, Vladimir recorre desesperadamente ao cenário – conforme nova indicação cênica: “(olhando aflito à sua volta, como se a data estivesse escrita na paisagem)” (p.22). Essa correspondência entre o espaço e o indivíduo atinge os limites da repulsa, e Estragon, no segundo ato, se recusa a reconhecer o cenário que o circunda, espelho de sua própria insignificância:

ESTRAGON (*subitamente furioso*)

Reconhece! O que há para se reconhecer? Toda a merda da minha vida eu chafurdei na lama! E você fica falando de cenografia! (*Olha à sua volta.*) Olhe esse esterco! Eu nunca saí daqui!

VLADIMIR

Calma, calma.

ESTRAGON

Você e sua paisagem! Por que não me fala dos vermes? (p.111)

A fúria de Estragon para com o cenário vazio seria o sinal do seu próprio vazio interior, fato que o desperta para o sentimento do absurdo. Esses movimentos demonstram uma associação possível entre o indivíduo e o seu espaço, ilustrado pela rubrica. E se o espaço cênico de Esperando Godot está reduzido ao mínimo, não se pode dizer, contudo, que ele está definitivamente acabado – o que nos leva à efetiva comparação com o gênero humano: resumido a uma miséria absoluta e, no entanto, resistindo em suas estruturas, tal como um cadáver que se sustenta em meio à decadência. Por essa razão a árvore seca e esquelética permanece viva, pois sinaliza a penúria de uma vida que insiste em continuar: “Está tudo morto, menos a árvore.” (p.184). Em Godot, o espaço físico é o reflexo da degradação humana, vida que se acaba progressivamente, sem que isso interrompa a sua existência.

## 20 DOIS VAGABUNDOS EM CENA

... os dois, ambos: uns pobres, de apelido.  
Guimarães Rosa, “A benfazeja”

As criaturas de Samuel Beckett normalmente andam em duplas inseparáveis, cuja relação, por melhor que seja, não ameniza o sentimento de solidão. São personagens inquietas e insatisfeitas, entregues a um tédio irreparável e centradas no desejo de auto-destruição, único repouso possível. A decrepitude também é um traço característico desses pares e, ao longo da espera por uma salvação, os seres de Beckett convivem com doenças, com deficiências físicas e com a velhice. Em *Esperando Godot*, por exemplo, Estragon manca e sente dores nos pés: “Ai! Didi! É meu outro pé! (Ele vai mancando até a elevação.)”<sup>87</sup>. (p.87)

Curioso notar na obra de Beckett o fato de que suas personagens se encontram, invariavelmente, em duas posições opostas: o sujeito errante e o sujeito imóvel. Dos caminhantes de Mercier e Camier e de Murphy, passamos à gama de quadros estáticos que caracterizam *Malone morre*, *O inominável* [L’Innommable] e, logicamente, os textos dramáticos *Esperando Godot*, *Fim de partida* e *Dias felizes* – chegando até a imobilidade do homem nas peças curtas, como *Improviso de Ohio* e *Comédia* [Play]. Para Fábio de Souza Andrade, as personagens nômades de Beckett são sempre forçadas a caminhar e jamais atingem os objetivos do trajeto, sinalizando para a inutilidade de uma busca diante

---

<sup>87</sup> Esses problemas chegam a extremos em personagens como Molloy, do romance homônimo, que mal pode mexer uma das pernas – tal como o seu duplo, o carrasco Moran. Também em *Malone morre*, o protagonista passa todo o tempo deitado em uma cama, capacitado apenas a movimentos mínimos do corpo, além das dificuldades que tem para enxergar e para ouvir. Mas isso não ocorre somente nos romances, pois seus personagens teatrais passam igualmente por limitações físicas. Hamm (o opressor cego e paralítico, preso a uma cadeira de rodas) forma com Clov (o oprimido impedido de se sentar) a dupla inseparável e decadente de *Fim de partida* [Fin de partie], peça de 1956. Além do teatro e do romance, essa problemática pode ser vislumbrada em outras linguagens exploradas por Beckett: veja, por exemplo, a personagem Dan, o cego de *Todos os que caem* [All that fall], peça radiofônica de 1957.

da animosidade do mundo: “[...] o motivo da viagem a contragosto sempre ocupou papel central nos romances beckettianos. Trata-se de um destino com sabor de punição de falta inata, culpa original: incontornável, sisífico, vão.” (Andrade, 2001, p.115). A essa busca inútil do caminhante beckettiano, segue o estado sedentário, tão presente em suas peças. É quando nos deparamos com a maior fração de suas criaturas: Estragon, Vladimir, Hamm, Clov, Winnie, Willie e uma série de outros pares estancados no tempo-espaço. Todos eles sugerem um passado de jornadas e de buscas sem préstimo, que inspiraram a atual inatividade em que se encontram. Portanto, a estagnação seria uma fase posterior ao nomadismo, visto que revela a falência humana e aponta para o principal tema de Beckett, ou seja, a espera. A procura efetuada pelo errante, aos poucos, converge para a espera do moribundo, até culminar em total desistência.

Nos contos que antecipam a trilogia (*L'Expulsé*, *Le Calmant*, e *La Fin*) e nas duas partes de *Molloy*, estabelece-se um padrão para o resultado destas empreitadas: a paralisia progressiva do corpo, a confusão do espírito e o recolhimento nos espaços fechados. O alvo que vai se esboçando no percurso e para o qual parecem convergir, em retrospecto, as narrativas beckettianas é, portanto, o das *narrativas de encerramento*, no duplo sentido da expressão: o de uma prosa às voltas com as dificuldades de acabar, no corpo e na alma, e levada a escarafunchar ao extremo os horrores do confinamento, da vida encaixotada. (Andrade, 2001, p.115)

Assim, os vagabundos de *Esperando Godot* seriam exemplos valiosos do sujeito da ficção beckettiana. A imobilidade surgiria como o estágio final que põe termo à vida, outrora errante, de Vladimir e de Estragon<sup>88</sup>. E

---

<sup>88</sup> Célia Berrettini acredita que os errantes de *Mercier e Camier* possam ser considerados antecedentes próximos dos vagabundos inertes de *Esperando Godot*: “Ambos, romance e peça de teatro, foram escritos em francês e seus protagonistas se assemelham sob vários aspectos: os do primeiro procuram e os do segundo esperam algo (ou alguém) e seus diálogos, muitas vezes desconexos, à bâtons rompus (expressão empregada à pág. 33 do romance e à pág. 93 da peça, na Ed. Minuit, 1970 e 1952, respectivamente), mais parecem monólogos, por sua falta de comunicação. [...] Mas se Vladimir e Estragon continuarão lado a lado, na sua eterna espera de Godot, já Mercier e Camier se separam para viverem na total solidão, pois no início ainda eram duas solidões que, apesar das diferenças, se uniam para planejar uma viagem que não passa de uma

embora seus jogos cômicos impliquem muitas vezes em movimentações espontâneas, não têm força suficiente para eliminar a situação estática que se impõe: “(Eles não se movem.)”, conclui a rubrica final de cada ato (p.100; 187). Não por acaso, é usual afirmar que as peças de Beckett possuem caráter de epílogo, pois a imobilidade do moribundo, em cena, seria uma etapa posterior à ação principal. O homem, de início errante, é dominado pelo absurdo, e a aparição desse sentimento determina sua fixidez no espaço. Após essa fixidez, o único estágio possível é a morte<sup>89</sup>.

Presos à espera – e, conseqüentemente, ao cenário da árvore, ponto de encontro –, os vagabundos de Godot cultivam a imobilidade, rompida somente para a efetivação inútil de gags circenses. Há uma antítese notável na peça: a posição estática impõe o desejo de movimento (proporcional ao silêncio que impõe o desejo da palavra). Em *Esperando Godot*, o homem se depara com o vazio (na imobilidade e no silêncio) e, para enfrentá-lo, precisa efetivar uma ação (no movimento ou na palavra), ainda que aleatória e sem sentido. Essa premissa explicaria boa parte das rubricas e dos diálogos aparentemente desconexos da peça, que pouco contribuem para o encadeamento das ações. Em *Godot*, os atos e as palavras são filhos do desespero, alternativas irracionais de Vladimir e de Estragon para lutar contra o sentimento do absurdo.

---

série de vaivéns entre a cidade e o campo.” Dessa forma, a idéia de caminhada teria realmente prefigurado a situação estática de *Esperando Godot*, comprovando que um estado precedeu o outro. Ver BERRETTINI, Célia. *Samuel Beckett, o criador da farsa metafísica*. Disponível em <http://www.teatrobrasileiro.com.br/material/beckett.htm> Acesso em 5 ago. 2004.

<sup>89</sup> Tomando a imobilidade como o quadro final antes da morte, é sintomática a postura de Molloy, personagem do romance homônimo que, trancafiado em seu quarto, narra as desventuras de seu tempo de errante. O mesmo ocorre com Moran, personagem do mesmo romance, cujas lembranças revelam os primeiros sinais de suas limitações físicas – que determinaram o fim de sua jornada. E Malone, o moribundo de *Malone morre*, está deitado em sua cama enquanto narra estórias. A morte, próximo estágio, se aproxima lentamente. Também digno de nota é o quadro estático desenhado por Beckett em *Dias felizes*. Essa peça é dividida em dois atos: no primeiro, “a cinquentona” Winnie aparece enterrada, até a cintura, em um monte de terra. No segundo ato ela está enterrada até o pescoço, sempre a narrar fatos passados. A progressiva ação do tempo enterra o corpo passivo da personagem e revela, nessa transição, a passagem da imobilidade para a morte. Esta última, etapa lenta e dolorosa.

Os vagabundos de Godot são tipicamente beckettianos, uma dupla de velhos debilitados, quase imóveis, a procura de algo que suavize o vazio da espera. São homens fracos e impotentes que, mergulhados numa angústia incurável, mal conseguem encarar a hostilidade do mundo. Sem evoluções psicológicas significativas, Estragon e Vladimir apresentam personalidades opostas e complementares, sendo que o primeiro fraqueja e o segundo o encoraja. Esslin observa que “é Vladimir quem expressa a esperança de que Godot há de vir e de que a sua vinda há de alterar tudo, enquanto Estragon permanece cético o tempo todo e por vezes chega mesmo a esquecer o nome de Godot.” (Esslin, 1968, p.41). No entanto, a coragem e a esperança fazem pouco sentido diante da situação desoladora. De um modo geral, os vagabundos acabam caindo na inatividade, tradução do ceticismo em torno de Godot, a esperada figura redentora. Observe o início da peça:

*Uma estrada. Uma árvore. Entardecer. Estragon, sentado numa pequena elevação, tenta tirar o sapato. Faz um esforço com as duas mãos, pára exausto, descansa um instante e começa de novo. Entra Vladimir.*

ESTRAGON (*desistindo de novo*)

Nada a fazer

VLADIMIR (*avançando em pequenos passinhos, com as pernas bem separadas*)

Estou começando a concordar com essa opinião. Toda a minha vida eu disse: “Calma, Vladimir, você ainda não tentou tudo”. E recomeçava a luta. [...] (p.9)

É notório o posicionamento das personagens logo na primeira cena: Vladimir e Estragon desistem já no início da peça. Não há razões para novas tentativas, não há porque recomeçar a luta, não há nada a fazer. Eles desistiram. O restante da peça são paliativos, jogos mútuos (em que Beckett flerta com números cômicos) para se enganarem e não pensarem no absurdo. Em Esperando Godot, o homem já começa nu e desamparado. Contudo, esse estado

de derrota que inaugura o espetáculo não é suficiente para impedir a espera, da qual os dois são dependentes. Vladimir afirma que ele e Estragon deveriam ter desistido antes, pois agora é tarde: “Por outro lado, o que adianta desanimar agora? A gente devia ter pensado em desistir quando o mundo ainda era jovem, ali por 1900.” (p.11). Os dois mendigos, metáforas da humanidade envelhecida, tomam consciência tardiamente de suas existências fracassadas, verificando a inutilidade de toda a esperança produzida até agora:

VLADIMIR

Já não temos nada a fazer aqui.

ESTRAGON

Nem em nenhum outro lugar.

VLADIMIR

Ah, Gogo, não seja assim. Amanhã irá tudo melhor.

ESTRAGON

Como é que você sabe? (p.97)

Os repetidos movimentos de esperança e de desespero se alternam ao longo de todo o texto, sem, contudo, modificar o vazio imposto às personagens. O fracasso da humanidade já está concretizado desde o início, e toda a atividade que sucede essa constatação é anestesia pouco eficiente. No entanto, a constatação do absurdo não impede a amizade entre Vladimir e Estragon. Talvez até a fortaleza, posto que os vagabundos precisam um do outro para sobreviver. Há uma relação de dependência mútua entre os dois, razão pela qual a amizade é valorizada mesmo quando revestida em frivolidades e em falsas aparências:

VLADIMIR

Você também no fundo deve estar bem contente.

ESTRAGON

De que?

VLADIMIR

De ter me encontrado de novo.

ESTRAGON

Será?

VLADIMIR

Diga que sim, mesmo que seja mentira.  
 ESTRAGON  
 Dizer o que?  
 VLADIMIR  
 Diga: estou contente.  
 ESTRAGON  
 Estou contente.  
 VLADIMIR  
 Eu também.  
 ESTRAGON  
 Eu também.  
 VLADIMIR  
 Estamos contentes.  
 ESTRAGON  
 Estamos contentes. *(Pausa.)* Que é que a gente faz, agora que  
 estamos contentes?  
 VLADIMIR  
 Esperamos Godot.  
 ESTRAGON  
 É verdade.  
*(Silêncio.)* (p.108 – 109)

A amizade é fruto da covardia humana, garantia contra a solidão absoluta. Vladimir e Estragon são dependentes dessa relação, pois só têm um ao outro para partilhar de suas misérias e inventar modos diferentes de passar o tempo. Logo, mesmo essa falsidade que constrói uma fria alegria entre ambos é importante para a manutenção da amizade e garantia de companhia no decorrer da espera. A frase de Vladimir, ainda na primeira cena, denuncia essa dependência: “Quando eu penso... em todos estes anos... eu me pergunto o que é que você seria sem mim.” (p.10)

Inúmeras vezes, ao longo do texto, os vagabundos se perguntam sobre a possibilidade de separação. Por fim, nunca conseguem imaginá-la, tampouco concretizá-la. “Eu às vezes me pergunto se não era melhor que a gente se separasse.” (p.24), pergunta friamente Estragon, ao que recebe a resposta imediata do companheiro, “Você não iria muito longe.” (p.24). Sem que se efetive qualquer tentativa contrária, Estragon imagina, no final do primeiro ato, se a companhia do outro é conveniente:

ESTRAGON

Espere! (*Ele se afasta de Vladimir.*) Eu me pergunto se não teria sido melhor que a gente tivesse ficado sozinho cada um por si. (*Atravessa o palco e senta-se na elevação.*) Nós não fomos feitos para a mesma estrada.

VLADIMIR (*sem raiva*)

Nunca se sabe.

ESTRAGON

Não, nunca se sabe nada.

(*Vladimir lentamente atravessa o palco e senta-se ao lado de Estragon.*)

VLADIMIR

Nós ainda podemos nos separar, se você acha melhor.

ESTRAGON

Agora é tarde demais.

(*Silêncio.*)

VLADIMIR

É, agora é tarde demais.

(*Silêncio.*) (p.99)

Esse questionamento parte exclusivamente de Estragon. Não obstante sua necessidade assumida de ter uma companhia – “Fique comigo!” (p.105) –, ele se questiona periodicamente sobre a organização desse “par solitário”, tão caro na ficção beckettiana<sup>90</sup>. O segundo ato termina e Estragon ainda insiste nessa idéia impraticável de separação: “E se a gente se separasse. Acho que era melhor pros dois.” (p.186). Obviamente a separação não se concretiza, e os dois terminam semeando novas expectativas sobre a possível chegada de Godot no dia seguinte. A parceria entre Vladimir e Estragon tem um interesse comum, uma vez que compartilhar as próprias desgraças é preferível à solidão completa. Ambos prosseguem juntos e, por um momento, chegamos a crer no companheirismo dessa dupla: “Eu o carregarei. (Pausa.) Se for preciso.” (p.55), declara Vladimir ao ouvir o amigo dizer, com a perna sangrando, que nunca mais irá andar.

Intercalando aspereza e companheirismo, Vladimir e Estragon, vagabundos inseparáveis, são verdadeiramente as personagens de Esperando

---

<sup>90</sup> “Você é uma companhia difícil, Gogo”, diz Vladimir. O vagabundo Estragon responde: “É melhor a gente se separar”. E Vladimir arremata: “Você sempre diz isso. E toda vez você volta.” (p.112)

Godot. Diante deles, os demais parecem ter uma importância acessória<sup>91</sup>. O menino, por exemplo, é o mensageiro da constante ausência de Godot e, no final de cada ato, tem o papel de devolver os vagabundos ao desespero. Já Pozzo e Lucky possuem função inversa, pois apresentam um alívio à tensão da espera e tornam a passagem do tempo menos insuportável aos protagonistas: “Reforços, finalmente!” (p.147), comemora Vladimir a chegada da estranha dupla.

Não por acaso, a entrada d’O menino ocorre logo em seguida à saída de Pozzo e de Lucky – o que indica movimentos de ruptura e de troca entre o prazer e a angústia. O menino, Pozzo e Lucky são intensificadores das impressões, posto que tangenciam o drama e inserem uma nova percepção aos vagabundos. Contudo, salvo um alívio temporário provocado por Pozzo e por Lucky, essas percepções nada alteram na apresentação da rotina. O cerne da composição de Godot está nos dois vagabundos, seres escravizados pela espera.

---

<sup>91</sup> “Já os outros personagens [de *Esperando Godot*] são menos caracteres que instrumentos necessários ao desenvolvimento do tema da espera.” Cf. Uma certidão de óbito da esperança. In: BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Trad. Flávio Rangel. São Paulo: Abril Cultural, 1976. p. XX. Texto introdutório, sem assinatura, de responsabilidade do editor.

## 21 A ESPERA INTERMINÁVEL

*Digo ao senhor: naquele dia eu tardava,  
no meio de sozinha travessia.*  
Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas*

Célia Berrettini afirma que “a espera é o tema beckettiano por excelência” (Berrettini, 2004, p.160), presente em grande parte das obras do escritor irlandês. Contudo, a ocorrência dessa ação na obra de Samuel Beckett teria apenas um único objetivo: a morte. De um modo geral, suas personagens esperam pelo fim: “Dentro em breve estarei enfim completamente morto apesar de tudo.” (Beckett, 1973, p.57) – assim começa o romance *Malone morre*, narrado em primeira pessoa. A espera, portanto, está presente desde o início dessa narrativa e o único objetivo vislumbrado pelo protagonista é a morte, descanso para uma existência privada de qualquer significado. Outras obras obedecem ao mesmo jogo, e a espera pela morte torna-se, assim, o grande motivo presente no universo de Beckett.

Entretanto, há no vasto arsenal do autor uma exceção notável. A peça *Esperando Godot* quebra essa unilateralidade da espera, oferecendo duas opções distintas aos vagabundos. Aqui, ao lado da morte, temos também Godot, um misterioso senhor apresentado igualmente como objeto de espera. Percebe-se que são alternativas bipolares, unidas apenas pela idéia de libertação do absurdo – razão pela qual são aguardadas. Observe o seguinte trecho, no final do segundo ato, que evidencia exatamente essas duas opções de Vladimir e de Estragon:

VLADIMIR  
Amanhã a gente se enforca. (*Pausa.*) Se Godot não vier.  
ESTRAGON  
E se ele vier.  
VLADIMIR  
Aí seremos salvos. (p.186)

Conforme exposto anteriormente, Godot é a salvação aguardada pelos vagabundos. Uma vez que sua presença se revela impossível, resta aos dois a morte, que os livrará do absurdo em que estão inseridos. Dessa forma, Godot e a morte seriam configurações antagônicas do mesmo ideal de salvação, apontando para o lado positivo e para o lado negativo da espera. Embora a identidade de Godot seja oficialmente desconhecida (não somente pelo leitor e pelo autor, mas por toda a humanidade, carente de um sentido para a existência), essa suposta positividade atribuída a ele pode ser percebida nas expectativas de Vladimir: “Esta noite a gente pode dormir na casa dele [de Godot], no quentinho, no seco, a barriga cheia, em cima da palha. Vale a pena esperar, não vale?” (p.33). A vantagem da espera por Godot encoraja temporariamente os dois companheiros, até que sua eterna ausência estimule novamente o desejo de morte. Este, aos poucos, deixa de ser uma espera paciente e se transforma numa necessidade imediata. O desenvolvimento do drama mostra que a espera não é apenas o único dado concreto – pelo qual os vagabundos medem a própria existência –, mas, sobretudo, uma atividade essencial, sem a menor possibilidade de interrupção:

ESTRAGON

E se a gente desistisse? (*Pausa.*) Se a gente desistisse?

VLADIMIR

Ele nos puniria. [...] (p.184)

Eles não podem deixar o local, pois acreditam que marcaram ali um encontro com Godot antes do anoitecer. A única certeza, em meio a uma existência fadada ao sofrimento, está no ato da espera, que não deve ser abandonado em circunstância alguma. Sobreviventes de uma humanidade destruída, Vladimir e Estragon estão presos eternamente à espera – sustentáculo

diário que os liga a uma promessa de salvação. Durante todo o texto, um diálogo padrão, espécie de leitmotiv, demonstra essa dependência para com a espera:

ESTRAGON  
[...] Vamos embora.  
VLADIMIR  
Não podemos.  
ESTRAGON  
Por quê?  
VLADIMIR  
Estamos esperando Godot. (p.18)

Esse curto diálogo se repete ao longo de toda a estrutura do texto, sugerindo a importância da espera no universo das personagens<sup>92</sup>. Ainda assim, Vladimir se recusa a reconhecer que está preso a Godot: “A Godot? Presos a Godot? Que idéia? Nunca jamais (Pausa.) Por enquanto.” (p.35). Contudo, diante da miséria em que os vagabundos se encontram, não há como esconder essa dependência para com o objeto esperado. Pozzo percebe isso e, num momento de hostilidade, quando Vladimir ameaça ir embora, ele retruca: “Nesse caso... nesse caso... para onde vai o encontro de vocês com esse tal Godet... Godot... Godin, num momento em que o futuro de vocês depende disso? (Silêncio.) Pelo menos, o futuro imediato” (p.49). Pozzo anuncia a engrenagem da situação: até que venha a noite, os vagabundos não podem deixar o local, pois contam com a chegada de Godot a qualquer momento<sup>93</sup>. O futuro deles depende de Godot e, nesse caso, a espera possui uma importância ritual na rotina das personagens. E quando termina mais um dia, eles não podem sequer partir para muito longe, já que precisam retornar ao local no dia seguinte:

---

<sup>92</sup> Na tradução aqui utilizada, esse mesmo diálogo ocorre, com diferenças sutis, nas seguintes páginas: p. 85 – 86; 109; 116; 127 – 128; 134; 149; 164; 171 e 183. Cf. BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Trad. Flávio Rangel. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

<sup>93</sup> “Mas é muito natural, muito natural... Eu mesmo, nessa situação, se eu tivesse um encontro com Godin... Godet... Godot... enfim, eu esperaria que se fizesse noite fechada antes de desistir [...]”, afirma Pozzo (p.62).

ESTRAGON  
 Oh, não, vamos para bem longe daqui.  
 VLADIMIR  
 Não podemos.  
 ESTRAGON  
 Por quê?  
 VLADIMIR  
 Temos que voltar amanhã.  
 ESTRAGON  
 Para quê?  
 VLADIMIR  
 Para esperar Godot. (P.183)

A função dos dois vagabundos, parados enquanto aguardam a chegada de uma promessa, pode parecer simples: “Basta esperar.”, facilita Estragon (p.65). Porém, trata-se de uma ilusão temporária, destruída passo a passo pela atividade desgastante do tempo. E quando O menino surge com o seu eterno recado – Godot não virá – Estragon põe a nu seus sentimentos:

ESTRAGON  
 Eu não sou feliz.  
 VLADIMIR  
 Não! Desde quando?  
 ESTRAGON  
 Esqueci.  
 VLADIMIR  
 A memória gosta de brincar. [...] (p.91)

Godot novamente priva os vagabundos de sua presença, e a perenidade da espera se torna cada vez mais insuportável. Vladimir e Estragon sabem que cumpriram seu papel, compareceram ao local – “Nós não faltamos ao encontro marcado. Quanto a isso não há dúvida. Não somos santos, mas não faltamos ao encontro. Quantos podem dizer o mesmo?” (p.153) –, e todo esse esforço pareceu inútil. Todos esses anos, sempre aguardando uma presença esclarecedora e, no final, o estado das personagens é sempre o mesmo: “(Imóveis, lado a lado, eles esperam.)” (p.51). Esperar por alguém (ou algo) que

nunca chega parece ser a metáfora-síntese do absurdo, desejo de um sentido eternamente aguardado pela humanidade.

Observe que, em seus melhores momentos, os vagabundos, guiados por Vladimir, pendem para a esperança, acreditando na vinda de Godot. Entretanto, no fim de cada dia de espera, Estragon toma a frente em sua postura, caracterizada pelo desespero: “Outro dia sem sentido.”, afirma (p.105). Assim, as personagens passam de Godot à morte em períodos extremamente curtos, indicando uma alternância freqüente nos objetos da espera. Esses movimentos de trocas sugerem ciclos que se alternam constantemente no imaginário das personagens, ora desejando Godot, ora desejando a morte. A impressão que fica, contudo, é que nem mesmo esses jogos intercalados conseguem resolver o impasse – visto que inexiste a concretização de Godot ou da morte na peça. Diante da situação irracional que se levanta, o ato da escolha parece desnecessário, e os objetos aguardados são como eternas promessas irrealizáveis. Os mendigos Vladimir e Estragon estão condenados a uma espera interminável, prisioneiros de uma cruel repetição.

## 22 REPETIÇÃO: MOVIMENTOS CÍCLICOS

*Eu abaixava os olhos, para não reter os horizontes, que trancados não alteravam, circunstavam.*

Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas*

O sentido procurado pela humanidade é a incógnita de uma equação irresolúvel. Seu estado é gasoso e escapa das mãos do homem beckettiano, que o busca ansiosamente. E, diante dessa existência inexplicável, qualquer postura que reclame esse sentido parece inútil ao indivíduo. Tanto a esperança, voltada para Godot, quanto o desespero, centrado na morte, são comportamentos patéticos, sem perspectiva de realização. O homem, na terrível ilustração de Samuel Beckett, está sujeito a ciclos ininterruptos, que delineiam toda a sua vida. A repetição, marca de fundamental importância em sua obra, é a nota cruel dessa espera infundável, temporalidade homogênea e corrosiva presente em Godot:

[...] A repetição, sensível em diversos níveis de *Esperando Godot*, bem traduz o tédio da vida, o interminável recomeçar. Partindo da dramaturgia da peça, tipicamente cíclica, tudo o mais é repetição: gestos, vocábulos, expressões. (Berrettini, 2004, p.87)

Trata-se de pura repetição, partitura sem fim debilitando a humanidade e que, no entanto, deteriora a vida a passos lentos. Imersos nessa rotina absurda, as personagens de Godot não deixam de constatá-la: “Enquanto isso, não acontece nada.”, emenda Estragon (p.66). Já foi comentada a inegável semelhança entre os dois atos da peça, emblema desse cotidiano inquebrantável. As seqüências de cena, as ações indicadas nas rubricas, o cenário e as falas das personagens se repetem de forma perturbadora, tanto que as sutis diferenças entre os dois atos (folhas na árvore, cegueira de Pozzo, entre outras) servem

apenas para sinalizar a passagem do tempo. Essas pequenas novidades que se inserem no segundo ato, embora perceptíveis, não podem conter o compasso homogêneo e vazio da espera. Na repetição diária, o tempo é uma idéia que escapa aos dois vagabundos: “Mas qual sábado? E hoje é sábado? E se for domingo? (Pausa.) Ou segunda? (Pausa.) Ou sexta-feira?” (p.22). A experiência de Vladimir e de Estragon compromete uma visão de mundo: o tempo é ignorado em seus detalhes, reconhecido apenas como agente da destruição, em sua marcha inabalável rumo ao fim. Notadamente, a repetição sugere, por vezes, a interrupção dessa marcha, como se o tempo se cristalizasse para impedir a chegada de Godot ou da morte. A sugestão, contudo, é ilusória, pois o tempo permanece ali, agindo vagarosamente e alongando, pouco a pouco, o processo de finitude:

VLADIMIR

O tempo parou.

POZZO (*pondo o relógio contra o ouvido*)

Não creia nisso, cavalheiro, não creia nisso. (*Guarda o relógio.*) O que o senhor quiser, menos isso. (p.63)

Sujeita às leis do hábito, a dupla inseparável segue em seu curso mortificante, sempre à espera de Godot. A máxima de Vladimir retrata de forma única esse abismo em que se encontram: “O essencial não muda nunca.” (p.36). Repetindo gestos inúteis, os dois vagabundos revivem diariamente o mesmo cardápio, composto por futilidades e por pequenas novidades sem importância. Exemplo maior dessa premissa seria a aparição de Pozzo e de Lucky que, embora vista como uma novidade – elemento exterior que ameniza a rotina asfixiante –, também é um dado fixo nesse trajeto de mesmices. Ao contrário do que sugerem, Pozzo e Lucky também fazem parte do cotidiano de Vladimir e de Estragon. No primeiro ato, quando os viajantes finalmente saem de cena, Vladimir

confessa ao amigo que já os tinha visto no dia anterior: “Como eles estão mudados!” (p.86). Sabe-se que essa estranha dupla retorna no segundo ato para novamente interagir com os vagabundos, e, se houvesse um terceiro ato, certamente não seria diferente. Desse modo, Pozzo e Lucky, tidos como uma ruptura no cativo dos dois mendigos, seriam na verdade mais uma engrenagem da repetição. É certo que eles auxiliam a dupla a atravessar o atrito do tempo. No entanto, trata-se de mais uma ação diária, firmada como um dos elementos constantes no cotidiano da espera. A relação dos estagnados Vladimir e Estragon com os errantes Pozzo e Lucky ocorre, portanto, diariamente. E se Estragon insiste em não se lembrar deles – “Mas eu não conheço eles.” (p.86) –, isso ocorre somente porque

As leis da memória estão sujeitas às leis mais abrangentes do hábito. O hábito é o acordo efetuado entre o indivíduo e seu meio, ou entre o indivíduo e suas próprias excentricidades orgânicas, a garantia de uma fosca inviolabilidade, o pára-raios de sua existência. O hábito é o lastro que acorrenta o cão a seu vômito.<sup>94</sup> (Beckett, 2003c, p.17)

Prisioneiro da repetição, Estragon está passivo à ação do tempo, mal podendo se lembrar dos acontecimentos do dia anterior. Isso poderia explicar o fato de Estragon ser o mais desesperado e pessimista da dupla, já que os domínios do hábito – representado pelo vício da repetição – imperam de forma mais intensa sobre ele: “E depois será dia de novo. (*Pausa. Desesperado.*) O que

---

<sup>94</sup> Essa definição do hábito, contraposto à memória, consta em *Proust*, ensaio de Samuel Beckett. Nesse ensaio, Beckett se detém analiticamente nessa dicotomia. Para ele, o hábito e a memória são as duas leis tutelares da existência humana. O hábito seria uma espécie de calmante, emplastro que confunde os sentidos e anestesia o homem diariamente. A memória, por sua vez, subdivide-se em voluntária e involuntária, de acordo com os próprios preceitos proustianos. A primeira seria o acervo seguro da lembrança – ou, no entender de Beckett, trapos de passado pendurados num varal para serem consultados como um índice remissivo. Já a memória involuntária estaria ligada ao clássico episódio da *madeleine* de Proust, quando, por negligência do hábito, resgatamos fatos esquecidos de nossa experiência, organizando-os através de um processo rememorativo. Essa memória proustiana, presente no *Em busca do tempo perdido*, também pode ser verificada no conto “Sarapalha”, de João Guimarães Rosa. Veja, por exemplo, a maneira como a “memória involuntária” da ausente Luísa atua em Primo Argemiro, levando sua mente para caminhos inseguros e comprometedores.

vamos fazer! O que vamos fazer.” (p.135), diz. Contudo, de um modo geral, os dois vagabundos são escravos desse mesmo hábito, governado por horários fixos e por ações previstas. Eles reconhecem a inutilidade de suas tentativas de passar o tempo e, em diferentes intensidades, prestam contas a essa repetição contínua:

VLADIMIR

O certo é que nas presentes condições o tempo se alonga e nos constrange a práticas que, à primeira vista, podem parecer razoáveis, até que se transformam num hábito. Você poderá argumentar que isso impede que nossa razão sucumba. Sem dúvida. Mas não estará a razão vagando pela noite sem fim dos abismos profundos? É isso que eu às vezes me pergunto. Você está acompanhando o meu raciocínio? (p.154)

Os questionamentos de Vladimir, apesar de certos, não são suficientes para livrá-lo de suas amarras. A inércia do hábito é mais forte, acorrenta a existência dos pobres vagabundos e mergulha a razão na profundidade de um abismo, longe de qualquer sentido aparente. “Quem sabe a gente não podia começar tudo de novo.” (p.116), pergunta Vladimir, ao que obtém a seguinte resposta do amigo: “Isso não seria difícil.” (p.116). O tempo parece avançar em forma de espiral, progredindo de forma cíclica, repetitiva. E, sugerindo um eterno recomeço, essa espiral ruma para um abismo, em permanente e vagarosa queda. Em *Esperando Godot*, a realidade é uma equação sem respostas que reduz a humanidade a uma dupla de miseráveis privados de um sentido. O hábito é a opção definitiva. Rotatividade permanente.

## 23 CONTADORES: A OBSESSÃO PELA NARRATIVA

*... nós, os homens do sertão, somos fabulistas por natureza ... e também nos criamos em um mundo que às vezes pode se assemelhar a uma lenda cruel.*

Guimarães Rosa

Há uma interpretação comum da obra de Beckett que procura entender o seu universo como parábolas austeras, espécies de lendas cruéis que retratam nossa realidade desumana num mundo destruído. Já foi comentado, aqui, que a estranheza formal de *Esperando Godot* abalou as estruturas do teatro no século XX, suscitando polêmicas e desbancando a tradicional vertente realista da dramaturgia moderna. E esse mesmo estranhamento, que ainda hoje existe em relação à obra de Beckett, reforça tal interpretação, associando o seu teatro a um terreno metafísico, usado de forma pertinente para contar a sombria estória de uma humanidade destroçada e falida. As situações beckettianas são projeções mentais, pesadelos verbalizados onde criaturas emergem para anunciar a deterioração lenta e gradativa do homem. Desse modo,

*Esperando Godot narra uma parábola de fundo claramente metafísico: o pânico do qual o homem é possuído no momento em que se pergunta o sentido de sobreviver, esperando um amanhã obscuro e carente de perspectivas. Tudo isso é expresso numa ação cênica de absoluta esquematização, cujo ritmo segue a linha de uma obsessão alucinante.*<sup>95</sup>

*Godot* é, portanto, uma espécie de parábola severa que evoca os domínios do absurdo. Notadamente, essa prática de contar estórias também se revela como uma das principais ocupações das personagens de Beckett. Suas criaturas, de um modo geral, têm uma natural obsessão pelo ato narrativo,

---

<sup>95</sup> Vito Pandolfi. In: BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Trad. Flávio Rangel. São Paulo: Abril Cultural, 1976. Citação em texto introdutório, sem assinatura, de responsabilidade do editor.

configurado na forma de canções, lembranças, relatos de sonhos, anedotas e citações bíblicas. A prática do contar não é uma simples preferência, mas a verdadeira necessidade do indivíduo em Beckett. O narrador em primeira pessoa de *Malone morre*, por exemplo, está deitado em uma cama, munido apenas de caderno e de lápis, registrando suas estórias<sup>96</sup>. “[...] me lançar nessas estórias que são de fazer morrer em pé de vida e de morte [...]”, confessa Malone, que também não deixa de notar a verossimilhança de suas narrativas – “Como tudo isso é verossímil.” (Beckett, 1973, p.110; 81). As estórias contadas são verossímeis na medida em que traduzem o universo do contador: seus anseios, seus medos e seus arrependimentos. Por isso há uma efetiva dependência do homem por essas estórias, que necessitam de um orador que as retome a todo o instante. É Molloy, personagem do romance homônimo, quem anuncia essa obsessão: “Do que preciso é de histórias, levei muito tempo a perceber isso.”<sup>97</sup> (Beckett, 2003a, p.14). Em *Fim de partida*, testemunhamos a mesma idéia fixa em Hamm, sujeito obstinado por estórias que deseja ansiosamente partilhar com seus desinteressados companheiros. No mesmo texto, temos o irônico apólogo de Nagg, de que a calça e seu alfaiate estariam comparativamente acima do mundo e de seu criador – anedota que a personagem transmite com “*Voz de narrador*” (Beckett, 2002, p.66 – 67). As estórias formam a base do homem beckettiano, a única alternativa de atividade para um corpo debilitado, resumido a uma boca falante, tal como em *Eu não*<sup>98</sup>. Essa prática também se faz presente em

---

<sup>96</sup> O lápis de Malone está reduzido a uma pequena ponta que em breve chegará ao fim. Parece que se trata da imagem de sua própria vida, destinada a contar estórias enquanto se acaba. Malone é tão finito quanto seu lápis, e continuará sua narrativa até que a morte finalmente o leve: “Isso não depende de mim, minha ponta não é inesgotável, meu caderno também não, Macmann [personagem de sua estória] também não, eu também não apesar das aparências.” Ver BECKETT, Samuel. *Malone morre. Dias felizes*. Trad. Roberto Ballalai. Rio de Janeiro: Ed. Opera Mundi, 1973. p. 162.

<sup>97</sup> A “estória” de *Malone morre* e a “história” de *Molloy* são variações de tradução que, no inglês, correspondem ao mesmo vocábulo, ou seja, “story”.

<sup>98</sup> No texto dramático *Eu não*, a boca da personagem é o elemento em destaque na escuridão do palco.

*Godot* que, de igual modo, revela a ânsia de contar histórias – contraposta à freqüente recusa de ouvi-la. Os vagabundos descobrem no ato de narrar um refúgio, nem sempre seguro, para a dor da espera. No início do segundo ato, Didi ensaia fragmentos de uma cantiga, sinalizando a constante repetição em que está inserido:

VLADIMIR

Um cão entrou na cozinha  
E roubou uma lingüiça;  
Bateram tanto nele  
Que virou uma salsicha.

Vendo isto a cachorrada  
Cavou-lhe uma sepultura...  
(*Ele pára, se apruma e recomeça.*)

Vendo isto a cachorrada  
Cavou-lhe uma sepultura  
E escreveu um epitáfio  
Explicando a aventura:

Um cão entrou na cozinha  
E roubou uma lingüiça;  
Bateram tanto nele  
Que virou uma lingüiça.  
Vendo isto a cachorrada  
Cavou-lhe uma sepultura.  
(*Pára. Mesmo jogo.*)

Vendo isto a cachorrada  
Cavou-lhe uma sepultura.  
[...] (p.103 – 104)

A canção funciona *en abyme*, indicando esse constante ciclo que impõe a Vladimir e a Estragon uma eternidade sem sentido. Muitas vezes, no entanto, o desejo de narrar busca uma realidade conciliadora que é incompatível com a hostilidade do mundo. É o que se observa, por exemplo, nos sonhos de Estragon – experiência que ele não pode relatar, pois descreve um mundo razoável e aceitável, ou seja, impossível de ser alcançado no plano físico:

ESTRAGON  
 Eu sonhei que era feliz.  
 VLADIMIR  
 Isso passa o tempo.  
 ESTRAGON  
 Eu sonhei que...  
 VLADIMIR  
 Não me diga! (*Silêncio.*) [...] (p.176 – 177)

Vladimir não quer ouvir os sonhos de Estragon, relatos de uma felicidade impraticável. O sonho – estória elaborada pelo inconsciente – transporta o indivíduo para um espaço imaginário de conforto e de esperança, tornando o contato com a realidade física ainda mais cruel. Dessa forma, Vladimir quer evitar essas narrações que apenas evidenciam os detalhes de sua vida insatisfatória. Pela incompatibilidade com o plano real, esses sonhos se transformam em pequenos pesadelos que assombram os vagabundos:

ESTRAGON (*num gesto que abarca o Universo*)  
 Isto aqui lhe basta, não é? (*Silêncio.*) Você não é gentil, Didi. Se eu não contar os meus pesadelos particulares para você, vou contar para quem?  
 VLADIMIR  
 Que eles fiquem particulares. Você sabe muito bem que eu não os suporto. (p.23)

O mesmo se dá no segundo ato, no instante em que Estragon está prestes a contar o seu sonho e Vladimir o interrompe: “Psiu, não diga nada...” (p.133). A repulsa por essas estórias é tamanha que o leitor se pergunta até que ponto os sonhos de Estragon são testemunhos de esperança ou de desespero. “Eu estava no alto dum... [...] Eu estava caindo...” (p.133), é o máximo que Estragon consegue contar em determinado momento, antes de ser interrompido novamente por Vladimir: “Pssssiiuuu... [...]” (p.133). Se Vladimir não admite essas confissões, é porque sabe o quanto a lembrança de uma felicidade pode ser nociva. A alegria outrora vivida, e hoje inatingível, deve ser resguardada. Evocá-la pode ser perigoso. O mais sensato seria encobri-la com o silêncio, e jamais

transformá-la em verbo. Assim, embora rejeitando a narração do prazer alheio, Vladimir entende o significado desses registros memoriais para o indivíduo: “Deixe-o em paz. Não vê que está se lembrando do tempo em que era feliz? (Pausa.) *Memoria praeteritorum bonorum* deve ser desagradável.” (p.169), afirma. A “lembrança dos bons tempos passados”, citada em latim por Vladimir, é valorizada como o elemento compensador de uma existência ferida, mas deve ser trancada a todo o custo, já que sua ausência torna a vida ainda mais desagradável.

A *memoria* citada por Vladimir também demonstra um grande conflito existente nas obras de Beckett, a saber: a incompatibilidade entre um passado ideal e um presente corrosivo – conflito que torna inconciliável a relação entre o homem e seu espaço. Cientes de que foram respeitáveis no passado, de que estiveram próximos da satisfação, os vagabundos beckettianos não se conformam com a amargura do presente, embora nada façam para enfrentá-la. Ainda assim, as lembranças passadas não escapam ao obcecado contador, que necessita reafirmar os acontecimentos na forma de relatos:

ESTRAGON  
 Há quanto tempo nós estamos juntos?  
 VLADIMIR  
 Não sei. Acho que há uns cinqüenta anos.  
 ESTRAGON  
 Você se lembra do dia em que eu me atirei no rio?  
 VLADIMIR  
 Estávamos na colheita das uvas.  
 ESTRAGON  
 Você me pescou.  
 VLADIMIR  
 Tudo isso está morto e enterrado.  
 ESTRAGON  
 Minhas roupas secaram ao sol.  
 VLADIMIR  
 Não pense mais nisso. Vem. (*Mesmo jogo.*) (p.98 – 99)

Para Vladimir, todas essas lembranças estão mortas e enterradas. O hábito, no presente corrosivo, soterra as memórias, que emergem apenas na forma de pequenas estórias inventadas. Desse modo, canções, anedotas, relatos, são todas práticas narrativas que têm a dupla função de lembrar o passado ideal e de traduzir o presente corrosivo. Nessas práticas, o contador embaralha, por vezes, acontecimentos verdadeiros com uma atmosfera fabular – modesta manutenção de uma recordação proibida. A razão dessas estórias, na obra de Beckett, é retratar a humanidade, presa a expectativas inúteis e sujeita à desilusão contínua. Medos, anseios, desejos e frustrações estão registrados nessas narrativas.

### **23.1 PARÁBOLA DOS LADRÕES**

O plano narrativo de *Godot* trabalha, sobretudo, com referências bíblicas, motivação para diversos estudos da obra de Beckett. Vladimir e Estragon sugerem, a todo o momento, comparações entre a miséria em que se encontram e a promessa cristã de redenção. Essa incompatibilidade aparece em *Godot* por meio de uma estória, citação dos evangelhos que se refere aos dois ladrões crucificados ao lado de Cristo. Para um autor como Beckett, que trabalha substancialmente com duplas (errantes ou estagnadas, conforme já anotado), a menção aos dois ladrões crucificados é mais que relevante. Nessa premissa, estaria a chave do texto. Quando questionado sobre o tema de *Esperando Godot*, Samuel Beckett costumava responder com uma passagem de Santo Agostinho. A

frase, pela qual Beckett tinha um verdadeiro fascínio, trata justamente dos dois ladrões citados nos evangelhos:

[...] Há uma frase maravilhosa em SANTO AGOSTINHO. Pena eu não me lembrar em latim. É ainda melhor em latim do que em inglês. ‘Não desespere: um dos ladrões foi salvo. Não seja presunçoso: um dos ladrões foi condenado’. (Beckett apud Esslin, 1968, p.47)

A frase coloca uma medida entre o desespero da condenação e a presunção de ser salvo. Em meio a esses dois sentimentos extremos, o homem cultiva a esperança. É importante notar que Beckett não acredita na idéia dessa frase, pois seu interesse está somente na forma como ela se constrói. “A conformação das idéias me interessa mesmo quando não acredito nelas... A forma dessa frase é maravilhosa. E o que importa é a forma.” (Beckett apud Esslin, 1968, p.47), assume o escritor<sup>99</sup>. A simetria que caracteriza a escolha divina – separando a humanidade entre salvos e condenados – é ironizada a todo o momento por Beckett, e suas personagens, freqüentemente em duplas, se questionam sobre a possibilidade de salvação. O vagabundo Vladimir, “*em meditação profunda*” (p.13), lembra a mesma passagem bíblica, tema de *Godot*.

VLADIMIR  
 [...] Um dos ladrões foi salvo. (*Pausa.*) É uma percentagem razoável. (*Pausa.*) Gogo.  
 ESTRAGON  
 Que é?  
 VLADIMIR  
 E se a gente se arrependesse?  
 ESTRAGON  
 Do quê?  
 VLADIMIR  
 Oh... (*Reflete.*) Não é preciso entrar em detalhes.  
 ESTRAGON  
 De ter nascido? (p.13 – 14)

<sup>99</sup> As notas da citação não foram copiadas.

Diante da “percentagem razoável”, que encoraja a crença em uma salvação, Vladimir propõe o arrependimento a Estragon. Este responde com uma pergunta carregada de sarcasmo: arrepender-se de ter nascido? Essa colocação revela uma premissa fundadora do universo beckettiano: o maior delito do homem é ter nascido, culpa que os dois vagabundos/ladrões expiam. Dessa forma, Beckett parece anular, em suas criaturas, as expectativas e as esperanças de redenção. Esslin constata que, em *Esperando Godot*, “O tema dos dois ladrões na cruz, o da incerteza na esperança da salvação e da fortuidade da concessão da graça, realmente permeia tôda a peça.” (Esslin, 1968, p.47). O drama dos dois vagabundos de *Godot* é vivido por todas as personagens de Beckett, conscientes de que esse caráter dual da humanidade – os salvos e os condenados – é ilusório, pois o mundo estaria condenado ao descaso de um tirano que, indiferente para com suas criaturas, distribuiria benefícios ao acaso. Ao utilizar a estória dos dois ladrões, Beckett centra-se na questão da salvação, promessa feita à humanidade e jamais cumprida:

VLADIMIR

Ah, sim, os dois ladrões. Você se lembra da história?

ESTRAGON

Não.

VLADIMIR

Quer que eu lhe conte?

ESTRAGON

Não.

VLADIMIR

Ajuda a passar o tempo. (*Pausa.*) Eram dois ladrões crucificados na mesma hora que Nosso Salvador. Um deles...

ESTRAGON

Nosso o quê?

VLADIMIR

Nosso Salvador. Dois ladrões. Diz-se que um foi salvo e o outro... (*Procura o antônimo.*)... condenado.

ESTRAGON

Salvo de quê?

VLADIMIR

Do Inferno.

ESTRAGON

Eu já vou indo. (*Não se move.*) (p.15 – 16)

Novamente, em contraponto ao entusiasmo de contar, nos deparamos com a recusa de ouvir. Dessa vez é Estragon que, descrente de qualquer possibilidade de salvação, rejeita a proposta de ouvir uma estória de Vladimir<sup>100</sup>. A frase de Santo Agostinho, latente no discurso de Vladimir, é ironizada através de uma crítica à arbitrariedade da escolha divina. A salvação “não está ao alcance de Vladimir e Estragon, nessa que é a menos agostiniana das peças, apesar da parábola dos dois ladrões” (Bloom. 1995, p.475). Portanto, o interesse de Beckett, aqui, é estritamente formal – a sentença é utilizada para destruir o seu próprio sentido que é a esperança.

Mesmo em uma simples anedota inacabada – “Você conhece a história do inglês que foi ao bordel?” (p.24) –, Estragon manifesta essa idéia de arbitrariedade, derrisão fundamental na ficção beckettiana: “Um inglês estava de pileque e foi a um bordel. A caftina perguntou se ele queria uma loira, uma morena ou uma ruiva. Continua.” (p.24). A estória incompleta retrata justamente os caprichos que caracterizam as decisões divinas, uma vez que o inglês – “um povo caaaalmo”, segundo Estragon (p.24) – tem a liberdade de escolher qualquer mulher, sem regras definidas. O final dessa estória nos é desconhecido, tal como o julgamento que escolherá a “percentagem salva”. Para Beckett o mundo está desenhado na figura dos dois ladrões, estória da qual também não sabemos o fim. Os vagabundos aguardam essa escolha divina, do contrário não esperariam por Godot. Mas essa suposta escolha não possui critérios, pois é feita ao acaso e independe de seus esforços. Essa injusta simetria do destino humano é

---

<sup>100</sup> Na passagem citada, Vladimir diz: “Você se lembra da história?” (p.15). Na tradução para o inglês, feita pelo próprio Beckett, o mesmo trecho aparece da seguinte forma: “Do you remember the story?”, indicando o sentido original de “estória” para a passagem referida. Já no original francês temos: “Ah oui, j’y suis, cette histoire de larrons. Tu t’en souviens?”. Cf. BECKETT, Samuel. *Waiting for Godot*. London: Faber and Faber, 1990. p. 12.; BECKETT, Samuel. *En attendant Godot*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2004. p. 13.

ênfâtizada ao longo de todo o texto de Beckett, e Vladimir a contesta tomando como base os quatro evangelhos:

VLADIMIR

Como é possível que dos quatro evangelistas só um conta a história desse jeito? Os quatro estavam lá – ou por ali perto – e só um deles diz que um dos ladrões foi salvo. (*Pausa.*) [...] Só um dos quatro. Dos outros três, dois nem tocam no assunto e o terceiro diz que os dois o insultaram. (p.16)

Entre os quatro evangelistas, apenas um forneceria uma versão mais amena da estória – um ladrão foi salvo, percentagem que possibilita a esperança – que, por comodismo, acabou se tornando a mais conhecida<sup>101</sup>. Receoso com essa versão que alimenta as esperanças e, portanto, o sofrimento da expectativa, Vladimir se indaga sobre a preferência por essa estória arbitrária: “Mas os quatro estavam lá. E só um fala que um dos ladrões foi salvo. Por que a gente acredita nesse e não nos outros?” (p.17). Vladimir não aceita a versão duvidosa desse apóstolo, pois, diante das evidências de um mundo hostil, protagonizado por vagabundos miseráveis e debilitados, “os dois [ladrões] deviam ser condenados” (p.17). Destrói-se a crença na possibilidade de salvação. O homem é exposto cruelmente a essa vaga esperança de redenção, sujeito a uma doutrina que lhe acusa de uma culpa inata, da qual deve se redimir eternamente. No final do primeiro ato de *Esperando Godot*, Beckett nos mostra a frieza dessa simetria que divide sumariamente a humanidade entre os escolhidos e os rejeitados:

VLADIMIR

Você trabalha para o senhor Godot?

O MENINO

Sim, senhor.

VLADIMIR

O que é que você faz?

O MENINO

Sou pastor de cabras

<sup>101</sup> Embora pareça haver um certo equívoco na colocação. Dois evangelistas, Mateus (cap. 27, v. 38 e 44) e Marcos (cap. 15, v. 27 e 32), afirmam que ambos os ladrões insultaram a Cristo e que, portanto, não foram salvos. Lucas (cap. 23, v. 32 – 33 e 39 – 43) é quem afirma que um dos ladrões foi salvo e o outro condenado. E João (cap. 19, v. 18) comenta a existência dos dois ladrões, mas não fala sobre insultos, condenação ou salvação. Logo, nenhum dos evangelistas deixa de fazer menção aos dois ladrões, e João é o único a não tratar diretamente do assunto.

VLADIMIR  
 Ele é bom para você?  
 O MENINO  
 Sim, senhor.  
 VLADIMIR  
 Nunca bate em você?  
 O MENINO  
 Não, senhor, em mim não.  
 VLADIMIR  
 Em quem é que ele bate?  
 O MENINO  
 No meu irmão.  
 VLADIMIR  
 Ah, você tem um irmão?  
 O MENINO  
 Tenho sim, senhor.  
 VLADIMIR  
 O que é que ele faz?  
 O MENINO  
 É pastor de ovelhas.  
 VLADIMIR  
 E por que é que ele não bate em você?  
 O MENINO  
 Não sei não, senhor. (p.92 – 94)

O menino e seu irmão, semelhantes até no ofício, são levados a destinos completamente opostos (salvação e condenação), sem que se tenha alguma razão para isso. Para Beckett, essa crença na redenção está falida, e a subversão que faz da frase de Santo Agostinho é o emblema dessa proposição, levantado pelo dramaturgo irlandês ao longo de suas obras<sup>102</sup>. Esperando por Godot, salvação que nunca virá, os vagabundos comprovam a precariedade da parábola dos ladrões. Estória que, para eles, não faz o menor sentido.

---

<sup>102</sup> Note a ironia que envolve a idéia de salvação em *Malone morre*: “Devo ter dormido depois de uma breve crise de desânimo, como há muito não tive. Pois de que serve desanimar, houve um ladrão que se salvou, já é uma bela porcentagem.” (p.145). A frase de Santo Agostinho está subentendida por Malone nesse trecho. Pouco depois, contando a estória de Macmann, Malone evoca novamente a idéia dessa frase através dos brincos em forma de crucifixo usados por Moll: “[...] afastou o rosto de Moll do seu sob pretexto de querer inspecionar seus brincos. Mas como ela se dispunha a voltar ao ataque ele fez com que ela parasse de novo, perguntando casualmente, Por que dois Jesus? Com o ar de achar que um só era bastante suficiente. Para o que ela deu a resposta absurda, Porque duas orelhas? Mas ela se fez perdoar um instante depois, dizendo, com um sorriso (ela sorria por nada), Aliás são os ladrões, Jesus está na minha boca.”. Cf. BECKETT, Samuel. *Malone morre. Dias felizes*. Trad. Roberto Ballalai. Rio de Janeiro: Ed. Opera Mundi, 1973. p. 145; 155 – 156.

## 24 AMOR, MORTE: PARAGENS DO MESMO ABSURDO

*Diz-se-lhe, porém, de fundo, o que ninguém sabe, sussurro, algo; a sorte, a morte, o amor – inerem-nos.*  
Guimarães Rosa, “Quadrinho de estória”

Se Godot personifica “toda a esperança vaga a qual se agarra o homem” (Montague, 1973, p.49) – esperança que não tem nome e nem identidade, uma vez que o sentido da existência nos é desconhecido –, Beckett opta pela constante ausência de seu personagem-título. É dessa forma que o autor mostra a derrota dos dois ladrões, ambos condenados à repetição de uma espera interminável em um mundo despido de significados. Trazendo personagens inseguras, em perpétua oscilação entre a esperança e o desespero, *Esperando Godot* revela o impasse perene da humanidade: olhar para trás (e lembrar do passado ideal, sentindo a perigosa saudade de um tempo carregado de esperanças) ou, pelo contrário, centrar-se no futuro (e entregar-se ao processo lento de degradação, certo de uma morte inevitável e consoladora)? O homem beckettiano parece estar dividido e atormentado por essa questão. Há, portanto, um movimento pendular na peça, característico em todas as obras de Beckett, alternando as personagens entre a experiência passada e a expectativa futura. A experiência passada é caracterizada pelo amor, que de tão corroído mal consegue se desvencilhar da amargura do presente. Já a expectativa futura é protagonizada pela morte, imagem extremamente corrosiva que destrói a anterior. Assim, Beckett coloca suas criaturas no meio de um trajeto incontornável. Em *Esperando Godot*, sabemos que há um começo – pobre vestígio de um amor, hoje sem voz – que, no entanto, não se constitui enquanto opção para as personagens. No decorrer da espera, o amor parece estar ausente. A única alternativa concreta dos dois mendigos seria o fim que, embora camuflado pela

eternidade insuportável da repetição, é a única certeza do homem, uma vez que conta com a ação efetiva da morte.

O amor está completamente falido em *Godot*, e seu nome já é memória soterrada<sup>103</sup>. Não há referências maiores a esse sentimento na peça e, no entanto, ele parece ter uma força motora em todas as personagens beckettianas. Outras obras de Beckett dão o devido espaço a esse tema, muito embora boa parte delas localize o amor no presente corrosivo, e não no passado ideal<sup>104</sup>. Leyla Perrone-Moisés, ao se lembrar dos primeiros textos de Beckett, comenta essa especificidade do amor:

[...] De modo geral, as personagens beckettianas são irremediavelmente solitárias, e quando se relacionam entre elas é no regime do sado-masiquismo. Nas obras mais antigas e mais conhecidas do autor, as personagens andam freqüentemente aos pares, e a relação entre elas é a de mestre e escravo. O amor, nessas obras, é um mal-entendido ou uma farsa representada por seres grotescos, um arremedo patético, degradado. (Perrone-Moisés, 1996, p.4)

Na obra de Beckett, o amor é o começo apagado de uma estória. Hoje, esses “farrapos de amor” (Beckett, 1987a, p.33) não passam de remota lembrança de uma felicidade vivida. Algumas personagens beckettianas, na esperança vaga de uma salvação, recordam fatos desse passado ideal,

<sup>103</sup> Para maiores informações sobre a “concepção beckettiana do amor”, ver BADIOU, Alain. Ser, existência, pensamento: prosa e conceito. In: \_\_\_\_\_. *Pequeno manual de inestética*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002. p. 149 – 150.

<sup>104</sup> É o que ocorre, por exemplo, em *Comédia [Play]*, triângulo amoroso em que um homem (num jarro fixo), disputado por duas mulheres (também em jarros), decide ficar sozinho. Em *Malone morre*, temos o maior exemplo dessa atmosfera decadente, apresentando um amor grotesco e repulsivo entre Macmann e Moll, velhos cuja aversão mútua não impede certa afinidade. Cabe a analogia com a novela *Primeiro amor [Premier amour]*, que descreve uma relação egoísta – sem paixão, desejo ou altruísmo –, resumida a uma inclinação barata entre seres humanos. Aqui, a tradicional idéia do amor está completamente corrompida, desenhada com as cores da indiferença. Contudo, em obras posteriores, Beckett admite uma maior sensibilidade a esse tema. Seus últimos textos revelam uma certa fragilidade no amor, que ainda não foi destruído pela certeza do absurdo. *Dias felizes* traz o monólogo da romântica Winnie, relembando alegrias e amores passados, sempre de forma confiante. Na peça *A última gravação*, Krapp ouve a própria voz em uma fita magnética, recordando o dia em que sacrificou o seu amor. As lembranças evocadas pela gravação não conseguem esconder a importância desse sentimento na vida da personagem. A referência mais importante ao tema do amor talvez esteja em *Improviso de Ohio*, de 1981, peça solitária que trata da triste perda do ser amado. Nesse texto, pouco resta do amor deteriorado e corrosivo do primeiro Beckett.

definitivamente marcado pelo amor. Não é o caso de Vladimir e de Estragon. Os vagabundos de *Esperando Godot* parecem viver uma etapa avançada do absurdo, e caminham lenta e ininterruptamente para a morte. Nesse ínterim, o desejo de morrer é patente:

VLADIMIR

[...] (*Silêncio. Estragon olha atentamente para a árvore.*) O que vamos fazer agora?

ESTRAGON

Esperar.

VLADIMIR

Sim, mas enquanto a gente espera.

ESTRAGON

Que tal se a gente se enforcasse? (p.25)

A morte é o fim de uma estória longa e repetitiva, protagonizada pelos vagabundos de *Godot*. No entanto, a certeza de sua proximidade antecipa esse estágio final das personagens, tornando-as “cadáveres falantes” que vivem diariamente num estado de pré-morte. Notável é a dúvida de Estragon sobre sua existência, logo no início do segundo ato. Ao encontrá-lo, Vladimir constata: “Então você está aí de novo.” (p.9). E Estragon, cético, responde: “Estou?” (p.9). A dúvida sobre a própria presença seria a ironia típica dessa morte antecipada, característica do indivíduo que desistiu de tentar viver. A personagem reitera essa assertiva no segundo ato, transformando-a em convicção plena: “Pra mim já está tudo terminado, não importa o que aconteça. (*Silêncio.*)” (p.106). A desistência assumida de Estragon põe termo a sua existência de definhamentos e de decepções. Resta ao vagabundo morrer.

A relação com a morte, em *Godot*, envolve alívio e medo, dupla sensação assumida por Vladimir: “Sinto-me aliviado, e ao mesmo tempo... (*procura a palavra*) ...apavorado. (*Com ênfase*) Apavorado.” (p.12). Esse dualismo diante da morte é explorado ao longo do texto. Se, por um lado, o suicídio é

cogitado a todo o instante como alternativa para a ausência de Godot, por outro, há um medo assumido envolvendo a proximidade do fim, que pode fatalmente separar os vagabundos. Enquanto planeja o enforcamento, Estragon argumenta “*com dificuldade*” (p.27) e procura expor os riscos dessa empreitada, que pode implicar acidentalmente em sobrevivência e, portanto, em solidão: “Gogo magro; o galho não quebra; Gogo morre. Didi pesado; o galho quebra; Didi fica sozinho. *(Pausa.)*” (p.27). A morte pode trazer a solidão e, em face desse novo problema, eles desistem do suicídio: “Não vamos fazer nada. É mais prudente.” (p.27)

Esperando uma salvação, na morte ou em Godot, os vagabundos invejam a destruição rápida e indolor, considerada privilégio diante do processo vagaroso de finitude experimentado por ambos: “E eles o crucificaram depressa.”, comenta Estragon, referindo-se a Cristo (p.97). Vladimir e Estragon desejam a morte imediata, protestando contra esse estado interminável de degradação. O processo lento de morte é freqüentemente projetado nas suas posses, objetos que se acabam de modo análogo ao corpo debilitado e resistente dos vagabundos. No caso de *Godot*, uma série de elementos aponta para essa dificuldade constante em concluir a vida: os sapatos que se prendem desconfortavelmente aos pés de Estragon, os chapéus que intercalam as cabeças dos vagabundos e, até mesmo, os mantimentos que carregam consigo. A cenoura pela qual se alimentam parece ser a imagem dessa consumação: “Nada a fazer. *(Estende o resto da cenoura a Vladimir.)* Quer acabar com ela?” (p.36), pergunta Estragon, numa possível referência a vida de ambos, em seus momentos finais. Mas a vida, tal como a cenoura, se consome passo a passo, e o projeto de finalizá-la é extremamente dificultoso:

ESTRAGON

Vamos ver. (*Leva Vladimir até a árvore. Ficam parados, quietos, diante dela. Silêncio.*) Por que a gente não se enforca?

VLADIMIR

Com quê?

ESTRAGON

Você não tem um pedaço de corda?

VLADIMIR

Não.

ESTRAGON

Então não podemos.

VLADIMIR

Vamos embora. (p.184)

Ciente desse desejo de se acabar e dessas tentativas frustradas de suicídio, o cego Pozzo prega a inconstância de nossa existência, propensa a constantes desgraças até que a morte a consuma. Seu discurso, “*subitamente furioso*” (p.176), nada tem de acolhedor:

Você não cessa de me atormentar com suas histórias sobre o tempo!? É abominável. Quando! Quando! Um dia, será que isso não lhe basta, um dia como qualquer outro dia, um dia ele ficou mudo, um dia eu fiquei cego, um dia vamos ficar surdos, um dia nascemos, um dia morremos, o mesmo dia, o mesmo segundo, será que isso não lhe basta? (*Mais calmo*) O nascimento ocorre com um pé na cova, a luz brilha um instante e depois surge novamente a noite. (*Puxa a corda.*) Em frente! (p.176)

Nascemos e morremos. Nesse percurso colecionamos desgraças, acumulamos desespero e perdemos qualquer esperança. Pozzo anuncia, portanto, o aforismo beckettiano de nossa existência: o homem nasce com um pé na cova. Até lá, impera o absurdo.

## 25 TEMAS E PROBLEMAS DE *GODOT*

*O absurdo. Pensa, às vezes, por descuido e espinho. A amava... – e aquilo hediondo sob instante sucedera! – então não há liberdade, por força menor das coisas, informe, não havia. A liberdade só pode ser de mentira.*  
Guimarães Rosa, “Quadrinho de estória”

Samuel Beckett é freqüentemente tomado como um dos expoentes do teatro do absurdo. A despeito de qualquer protesto, sua dramaturgia se filiou a um movimento nem sempre coeso de autores teatrais. Sabemos que não há uma devida uniformidade entre os dramaturgos assim denominados, tampouco uma rigorosa obediência à noção do absurdo anunciada por Camus. Contudo, insisto, trata-se de um sentimento que tem significativa expressão no teatro de Beckett. Articulando temas pertinentes como a estagnação, a espera interminável, a repetição constante, a amarga consciência de morte e a falência das relações humanas, entre outros, a dramaturgia de Beckett surge como um valioso exemplo desse sentimento do absurdo. Ao evidenciar essa estranheza da humanidade – derrotada pelo próprio meio em que vive –, o teatro beckettiano assina sua corrosiva reflexão sobre o sentido da existência.

E se Beckett levou, de fato, “o tema do absurdo às últimas conseqüências”<sup>105</sup>, acredito que *Esperando Godot* tenha sido importante para demonstrá-lo. Nesse texto dramático, o vazio do homem se apresenta em sua forma mais angustiante e destrutiva. Presos à imutabilidade da vida, os vagabundos de *Godot* percebem sua insignificância frente a um universo cuja

---

<sup>105</sup> Ver BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Trad. Flávio Rangel. São Paulo: Abril Cultural, 1976. p. V. Texto introdutório, sem assinatura, de responsabilidade do editor.

ordem lhes escapa. E Beckett, o arauto de uma realidade absurda, daria voz ao sofrimento do mundo, contrapondo-o às suas pequenas e fúteis alegrias. Como diria Pozzo: “As lágrimas do mundo têm uma constância imutável. Assim que um acaba de chorar, em algum outro lugar outro começa. É a mesma coisa com a risada.” (p.56). Aqui, o desespero humano é circunscrito em suas mais lamentáveis figurações.

Ora, o tratamento que Beckett dá a esses temas específicos – inquietação, descrença, angústia, solidão e morte, para citar alguns – é de uma semelhança assombrosa com o conto “Sarapalha”, de João Guimarães Rosa. Essa asserção não pode ser ignorada. Há um diálogo digno de nota entre a estória dos primos maleitosos e a estória dos vagabundos debilitados, duas duplas distintas, à espera de uma mesma salvação. Em suma, ao promover esse diálogo literário, procuro oferecer novas possibilidades para ambos os textos, de modo a referenciá-los dentro de uma percepção comum.

#### PARTE IV - TRAVESSIA DO VAU: PELOS RASOS DA VIDA

*Não se iludam nem por um momento. Não é porque pareço indiferente que meus sofrimentos cessaram. Não.*

Samuel Beckett, *Todos os que caem*

A crítica pioneira e influente de Álvaro Lins, em 1946, constatou certa “fragilidade na ação novelística” de “Sarapalha” (Lins, 1991, p.241), atribuindo ao conto de Guimarães Rosa apenas um valor documental e histórico. Essa premissa inconteste de Lins foi tomada como modelo e, no trajeto de *Sagarana*, o drama da maleita cai para um plano secundário do universo rosiano. Avaliei esse problema em segmento anterior e creio ter convencido da necessidade de rever “Sarapalha”. Para abordar a estória dos primos Ribeiro e Argemiro, é importante enxergar além de um mero testemunho da vida regional.

Primeiramente, é preciso reconhecer que essa constatação de Lins – sobre a “fragilidade na ação” – não está incorreta e que, de fato, o conto dos dois febreiros foge de certas convenções da narrativa. A apresentação de uma situação estática impede o desenvolvimento tradicional do enredo, implicando em uma excessiva homogeneidade que, às vezes, dificulta a sua recepção. No entanto, contrariando o parecer crítico geral, não considero tal peculiaridade como uma falha da composição rosiana. É bem verdade que, em *Sagarana*, temos um Guimarães Rosa ainda estreante, caminhando prudentemente para o amadurecimento literário, visível em seus últimos textos. Porém, em se tratando de um autor extremamente cioso de seu ofício (que levou cerca de oito anos para conceber e publicar seu primeiro livro), é difícil aceitar essas particularidades de “Sarapalha” como simples “defeitos”.

Na seqüência, argumentei que o conto se sustenta exatamente por essa suposta “fragilidade”, apontada por Lins. “Sarapalha” não se preocupa em mostrar a ação humana, mas sim a ação do tempo sobre o homem, escravo do hábito e sujeito a um cruel processo de finitude. Explorando uma situação estática, o conto traz o retrato de nossa miséria física e espiritual em um mundo desprovido de sentido. A dor da existência, o sentimento de derrota, o tédio e os sofrimentos de uma vida privada de qualquer significado são problemas essenciais detectados na estrutura do conto. Uma leitura adequada de “Sarapalha” deve, portanto, ater-se ao trânsito emocional das personagens, e não prender-se ao simples encadeamento dos fatos e às limitações da “ação novelística”.

Articulando determinados temas dessa estória, constatei uma espécie de vínculo com a obra do dramaturgo irlandês Samuel Beckett e, para deixar clara essa proximidade, me propus a uma breve leitura de *Esperando Godot*, sua primeira peça teatral e texto-símbolo do chamado “teatro do absurdo”. Esse texto dramático relata uma situação estática semelhante à de “Sarapalha”: dois vagabundos aguardam eternamente por um certo Godot que nunca aparece. Presos a uma espera interminável, sujeitos a uma vida mecânica e repetitiva, os companheiros Vladimir e Estragon trocam palavras incoerentes e desconexas para terem a impressão de que ainda existem.

Em *Esperando Godot*, temos a ilustração mórbida da solidão humana num mundo devastado, silencioso e hostil; e esse vazio característico da ficção beckettiana também está presente no conto de Rosa. *Esperando Godot* parece encontrar uma sintonia notável com “Sarapalha” – o que me faz lembrar da percepção que Lins tem da “doença da *maleita*, com a espantosa miséria física

e psicológica em que ela transforma os seres humanos [...]” (Lins, 1991, p.241), anotação singular que torna intercambiáveis os dois textos.

Desse modo, um estudo comparado entre esses textos será eficiente para que se possa compreender a consciência que os move. Que pensamento comum inaugura e suporta discursos tão semelhantes? O vau, parte do rio onde é possível atravessar a pé, surge como o emblema dessa nova empreitada. Sua falta de profundidade é análoga à vida dos primos febrentos, indicando uma escassez também presente nos vagabundos de *Godot*. Essa mesma vida rasa e sem perspectivas é o que torna possível um texto dentro do outro, sugerindo uma intertextualidade temática. A seguir, teço considerações sobre esse diálogo literário, convidando meu leitor a percorrer esse inusitado trajeto. Atravessemos o vau da Sarapalha.

## 26 GODOTE “SARAPALHA”: DIÁLOGO POSSÍVEL

*Sou o que não foi, o que vai ficar calado. Sei que agora é tarde, e temo abreviar com a vida, nos rasos do mundo.*

Guimarães Rosa, “A terceira margem do rio”

A situação é indiscutivelmente semelhante: dois homens, presos a um espaço específico, se entregam a um lento processo de decadência. E o fazem enquanto aguardam uma salvação que nunca virá. Elementos que se repetem continuamente pontuam a espera interminável desses indivíduos. A morte, para ambas as duplas, é a válvula de escape, único desejo possível de ser realizado. Mas mesmo a morte tem seu preço, e eles são imobilizados pela própria miséria que os impede de morrer. Tais características se apresentam, de um modo geral, tanto em “Sarapalha” como em *Esperando Godot*, sendo que os dois textos possuem um formato de epílogo, que mostra os desdobramentos de uma “ação central”. Muito embora a comparação pareça óbvia, desconheço estudos específicos que comentem essa possibilidade de leitura. O tratamento de determinados temas de “Sarapalha” pode ser observado ao longo das obras de Samuel Beckett e, sobretudo, em seu *Esperando Godot*. Essa intertextualidade aponta para um diálogo curioso, que não pode ser ignorado. Creio ser esse um meio de realimentar algumas considerações a respeito de ambos os textos.

## 26.1 PRIMOS E VAGABUNDOS: DESENHO DE UMA CORPORALIDADE

“Qual é o nosso papel nisso?”, pergunta o mendigo Estragon em determinado momento da espera interminável, no texto dramático *Esperando Godot* (EG, p.30)<sup>106</sup>. A pergunta é típica do homem beckettiano, que questiona incessantemente o seu papel no mundo e, com isso, dá voz ao sentimento absurdo. E, ao ouvir a resposta do companheiro – “Nosso papel? De suplicantes.” (EG, p.31) –, Estragon mostra evidente descontentamento:

ESTRAGON  
Só isso?  
VLADIMIR  
Vossa Excelência tem maiores exigências?  
ESTRAGON  
Nós não temos mais direitos? (EG, p.31)

A essa última pergunta, Vladimir retruca com uma gargalhada, com se estivesse debochando das colocações do amigo. O vagabundo Estragon parece entender a insatisfação de sua vida, que está condicionada à mera súplica – função de sofrimento e de inatividade. Mas esse sentimento de insuficiência diante de um mundo esgotável também acomete Vladimir, e ele interrompe sua risada logo na seqüência. Em “Sarapalha”, Primo Ribeiro experimenta esse mesmo sentimento, destruindo os planos e as crenças de Argemiro: “– P’ra que, Primo Argemiro?...”, é a pergunta que ele faz ao companheiro, que pretende voltar a plantar na roça (SA, p.132). Não há mais o que plantar nessa vida, e Primo Ribeiro quer apenas se acabar junto com sua fazenda. Entregues ao mais completo vazio, os primos de “Sarapalha” e os vagabundos de *Godot* não conseguem apreender o significado de suas existências. Tal questionamento

---

<sup>106</sup> Convenção: EG = *Esperando Godot*, SA = “Sarapalha”. As citações se referem às mesmas edições usadas anteriormente.

revela o absurdo da condição humana e põe em xeque a humanidade, inerte e destituída de explicações. Nesse sentido, ambos os discursos parecem zombar do próprio homem, indagando sobre qual o sentido de uma existência fadada ao sofrimento. Não há dúvida: esse questionamento está presente tanto na dupla de *Esperando Godot* quanto na dupla de “Sarapalha”.

Beckett insiste nesse questionamento ao longo de sua obra, e suas personagens jamais obtêm respostas. Longe de atingir soluções satisfatórias, que ultrapassem o mero efeito paliativo, o sujeito em Beckett alcança o nível da constatação máxima do absurdo, sem nada fazer a respeito. O vagabundo Vladimir demonstra essa percepção ao observar, em Lucky, o estado degradante da humanidade: “Tratar um homem... (*gesto para Lucky*) dessa maneira... eu acho isso uma... não... um ser humano... é uma vergonha!” (EG, p.47). O homem aprisionado, imerso num sentimento de solidão e assombrado pela morte, é a imagem recorrente desse texto beckettiano. São personagens normalmente organizadas em duplas – cuja limitação física não passa de um reflexo psicológico, projetando os males do espírito nas doenças do corpo –, seres que se apóiam e se oprimem mutuamente enquanto são tragados pelo fim.

Vladimir e Estragon, Primo Ribeiro e Primo Argemiro, duplas distintas, unidas pela mesma sensação de derrota. Esse estado que envolve os dois pares é visível na apresentação corporal desses indivíduos, formando uma imagem concreta do sentimento do absurdo. A imobilidade das personagens sugere o cotidiano vazio que as governa, e os seus pequenos gestos seriam apenas o retrato dos elementos mínimos que pontuam o tempo da espera. No início de “Sarapalha”, o narrador esboça um vocabulário corporal preciso, indicando algumas movimentações que se intercalam à imobilidade:

E quando Primo Ribeiro bate com as mãos nos bolsos, é porque vai tomar uma pitada de pó. E quando Primo Argemiro estende a mão, é pedindo o cornimboque. E quando qualquer dos dois apoia a mão no côcho, é porque está sentindo falta-de-ar. (SA, p.128)

Esse código construído entre os primos, por meio de um repertório gestual limitado e contido, não somente possibilita uma leitura cênica do conto, como também revela os mecanismos precários da comunicabilidade, rodeados pelo silêncio submisso da espera. Em ambos os textos, conto e peça, os pares se encontram em um processo de degradação lenta e ininterrupta que os consome diariamente, a despeito de qualquer tentativa de cura. A sentença que melhor poderia descrevê-los seria “um estado de pré-morte”, situação que antecipa, em vida, o falecimento do corpo – pela inércia e pela invalidez do indivíduo perante o mundo. Os primos Ribeiro e Argemiro estariam tão mortos quanto os pares decrépitos de Beckett, uma vez que, completamente falhos e moribundos, se enquadram no retrato corporal da total impotência, evidenciando esse estado de pré-morte.

Interessante observar como, para Sören Kierkegaard, essa morte antecipada se configura num sentido específico de “morrer a morte”, ou seja, o falecimento que se dá ainda em vida, convertendo a experiência humana em desespero. O significado dessa expressão estaria propriamente na idéia de um estado de pré-morte, eco daquilo que Kierkegaard chama de doença mortal. No entanto, categoricamente, a doença mortal do homem seria o próprio desespero, resultado de sua impossibilidade de falecimento completo. Observe o emprego que Kierkegaard dá ao desespero, em perfeita sintonia com o estado caótico dos primos de “Sarapalha” e dos vagabundos de *Godot*:

[O desespero] é a “doença mortal”. Porque, bem longe de dele se morrer, ou de que esse mal acabe com a morte física, a sua

tortura, ao contrário, está em não se poder morrer, como se debate na agonia o moribundo sem poder acabar. Dessa forma, estar mortalmente doente é não poder morrer, mas neste caso a vida não permite esperança, e a desesperança é a impossibilidade da última esperança, a impossibilidade de morrer. Enquanto ela [a morte] é o supremo risco, tem-se a confiança na vida. Mas quando se descobre o infinito do outro perigo, tem-se confiança na morte. Entretanto, quando o perigo cresce a ponto de a morte se tornar esperança, o desespero é o desesperar de nem sequer poder morrer. (Kierkegaard, 2003, p.23)

A primeira idéia significativa que se pode extrair desses dois discursos está colocada já nesse texto de Kierkegaard. A consciência de morte, inicialmente ameaçadora, se transforma aos poucos na única esperança razoável diante de uma humanidade sofrida e carente de respostas. Vivendo num mundo sem sentido, primos e vagabundos parecem se preocupar mais com a vida do que com a morte. Ambos os pares estão condenados a uma espécie de eternidade que os impede de alcançar o fim, última possibilidade de libertação. A morte, única alternativa razoável diante da insuportável ausência de um sentido (representado pela ausência de Luísa ou de Godot), passa a ser desejada. E, conforme visto em Kierkegaard, quando a morte é a única salvação, essa opção indica o desespero de não se poder concluir a própria existência. Na impossibilidade dessa última esperança, o desespero é a miséria insaciável que sequer permite ao indivíduo morrer. “Está custando, Primo Argemiro...” (SA, p.129), desespera Primo Ribeiro, percebendo que morrer é um novo parto, tão difícil quanto continuar a vida: “Está custando muito a chegar a morte...” (SA, p.136). Essa enfermidade do indivíduo, também constatada em *Godot*, seria a acepção que Kierkegaard faz da “doença mortal”, ou seja, o desespero que acomete o ser humano em seu sofrimento mais íntimo: “Eternamente morrer, morrer a morte. Porque morrer significa que tudo está acabado, mas morrer a morte significa viver a morte.” (Kierkegaard, 2003, p.23). Samuel Beckett e

Guimarães Rosa, cada um a sua maneira, trazem o desenho de uma corporalidade específica, sinalizando para essa mesma situação de pré-morte. Os seres que retratam, em *Godot* e em “Sarapalha”, são pobres homens reduzidos à ação da espera. Porém, essa limitação física é apenas o reflexo de toda a incapacidade do homem frente ao mundo hostil que o rodeia.

A primeira rubrica de *Esperando Godot* indica que Estragon está “sentado numa pequena elevação” (EG, p.9) e, de modo semelhante, o narrador de “Sarapalha” informa a existência de “dois homens sentados, juntinhos, num casco de côcho emborcado, cabisbaixos, quentando-se ao sol.” (SA, p.127). Observe que os primos Ribeiro e Argemiro, “dois velhos – que não são velhos” (SA, p.128), estão inicialmente sentados, posição que sustentam por boa parte da estória. E Estragon, parceiro de Vladimir “há uns cinqüenta anos.” (EG, p.98), inaugura o drama na mesma posição, sentado, imagem do cansaço e da contínua espera – embora os dois vagabundos apresentem uma movimentação maior no desenvolvimento do drama.

É sabido que Vladimir e Estragon, pobres velhos decadentes, executam movimentos e gestos de um inegável toque circense – contrapondo-se à imobilidade predominante entre os primos de “Sarapalha”. O que justifica essa movimentação dos vagabundos é a própria linguagem cênica de Beckett, que sugere, por meio de uma incursão mental, o retrato subjetivo das limitações do homem. Se, de fato, as personagens beckettianas são projeções mentais, reflexos de sonhos e de pesadelos humanos, essa opção por uma linguagem particularmente onírica não exige dos vagabundos de *Godot* maiores sintomas de doenças e de deficiências físicas, como ocorre, por exemplo, em seus romances (solução pouco eficiente que desembocaria num realismo incompatível com a

poética cênica de Beckett). As deficiências e limitações da humanidade continuam presentes no teatro beckettiano, mas ocorrem nas sutilezas do drama, como se observa em pequenos contratempos do texto. As dificuldades de Estragon com seus sapatos, bem como as dores que sente nos pés, adquirem proporções maiores, citando o sofrimento do homem num mundo irracional: “Ajude-me!” (EG, p.11), pede debilmente Estragon, sentindo dores ao tentar tirar os sapatos.

Já em “Sarapalha”, essa debilidade é exposta em contornos mais precisos e verossímeis, solução coerente com a prosa rosiana. Os primos Ribeiro e Argemiro se movimentam com dificuldades, sendo a fraqueza e o cansaço fatores da doença responsáveis pela estagnação: “E, com imenso trabalho êle [Primo Ribeiro] gira no assento, conseguindo pôr-se de-banda, meio assim.” (SA, p.132). Nesse sentido, a maleita se revela como um eficiente mecanismo de expressão do absurdo em “Sarapalha”, pois limita a ação dos febreiros, aprisionando-os. Por caminhos diferentes, os vagabundos de *Godot* e os doentes de “Sarapalha” encontram nas dificuldades físicas as barreiras de qualquer desvio comportamental. A postura corporal denuncia essa fragilidade humana, registro da incapacidade de vencer o absurdo.

O jogo de formas estáticas em “Sarapalha” é tão presente que, ao primeiro sinal de desvio de comportamento – no caso, a quebra dos tabus promovida por Ribeiro ao evocar a própria morte –, há um reflexo imediato no corpo do indivíduo. Os olhos de Primo Ribeiro são os primeiros a denunciar essa mudança: “Mas Primo Ribeiro nunca teve êsses olhos estúrdios e nem esse ar de fantasma.”<sup>107</sup> (SA, p.130). De igual modo, após iniciar os desabafos contra a

---

<sup>107</sup> Curioso observar os olhos das personagens, indicadores desse trânsito emocional. Enquanto espera por algo que o livre do tédio, Estragon tem “*olhos vagos*” (EG, p.12). Lucky, presença que marca o delírio e a dança corporal, possui olhos que “*Saltam das órbitas*” (EG, p.45). Entre um e outro, é interessante inserir Primo Ribeiro. Já tendendo para uma ruptura com o hábito e o tédio, preste a quebrar seus tabus, ele

amargura e revelar a saudade que sente da esposa, Ribeiro começa a escorrer “sangue pelo nariz...” (SA, p.135), nova alteração corporal e aparente sugestão de um castigo do absurdo-maleita ao moribundo, que infringiu as leis do cotidiano e do hábito.

Essas reações corporais impõem limites precisos na conduta dos maleitosos – limites que se verificam também nos vagabundos de *Godot*. A exemplo das personagens de Beckett, Vladimir e Estragon estão sujeitos às privações de um corpo fraco e debilitado. Movimentam-se forçosamente em instantes específicos, como Estragon que “*levanta-se penosamente e caminha até a extrema esquerda do palco*” (EG, p.18). As dificuldades de se locomover também acometem o corpo doente de Primo Argemiro: “É magro, magríssimo. Chega trôpego, bambo meio curvante.” (SA, p.142). Essas restrições impostas ao corpo sugerem uma limitação maior, experimentada pelo homem diante do absurdo de sua condição. É notório como, ao final do conto, o exausto Argemiro “reúne suas fôrças” (SA, p.145) para transpor o curral e se sobrepor a esse estado mortificante e desumano que circunda a fazenda.

As demarcações do corpo, ansioso por uma morte breve, são traços de *Godot* e de “Sarapalha”, registrando, dessa forma, uma proximidade de ambos os textos com o sentimento do absurdo. Estranhamente, os primos e os vagabundos aprenderam a conviver com essas doenças e com esses ferimentos. Logo, eles espelham toda a humanidade que banalizou suas incertezas e decepções, calando e sufocando a dor incurável que a acomete. Note o tom trivial com que os vagabundos conversam sobre os seus problemas físicos:

---

apresenta “olhos estúrdios” e “ar de fantasma” (SA, p.130). Há também o “*olhar crispado*” de Vladimir (EG, p.14), quando reprime suas gargalhadas. Os olhos parecem ser um registro desse desenho corporal que mostra os efeitos da decadência no homem.

VLADIMIR  
 Onde é que eu estava... como vai seu pé?  
 ESTRAGON  
 Inchando (*EG*, p.15)

Nesse momento de *Godot*, vemos como o pé de Estragon se mostra inchado, conferindo nova situação de desconforto e de padecimento. O inchaço parece ser a imagem de uma dor em expansão, também verificada nos baços dos primos de “Sarapalha”:

– O seu inchou mais, Primo Argemiro?  
 – Olha aqui como é que está... E o seu, Primo?  
 – Hoje está mais alto.  
 – Inda dói muito?  
 – Melhorou.  
 É da passarinha. No vão esquerdo, abaixo das costelas, os baços jamais cessam de aumentar. E todos os dias eles verificam qual foi o que passou à frente.<sup>108</sup> (*SA*, p.129)

A conversa entre os primos, pautada na falência do corpo, é levada no mesmo tom corriqueiro dos vagabundos. Contaminados pelo hábito, eles percebem os sinais da própria destruição sem apresentar um natural sentimento de revolta ou de indignação. E a imagem do inchaço, tanto em *Godot* quanto em “Sarapalha”, é emblemática, pois sugere essa idéia de uma dor em expansão que, paradoxalmente, está concentrada em um único ponto: “Até a cara de Primo Ribeiro faz medo, de tão vermelha que está. Parece que êle engordou, de repente. Inchaço. E está pegando fogo...” (*SA*, p.140). No caso dos dois textos citados, trata-se da dor do mundo, concentrada unicamente no homem, o ser privado de uma razão para a sua travessia<sup>109</sup>.

<sup>108</sup> A espécie de disputa entre os primos – verificando todos os dias qual baço está mais inchado – sugere uma certa comicidade que poderia ser explorada na leitura do conto. Essa constatação gera um novo vínculo de “Sarapalha” com *Godot*, conhecido por seus procedimentos cômicos.

<sup>109</sup> Esses movimentos de expansão também podem ser detectados no rio, que “cresce num dia mas leva mais de mês para minguar” (*SA*, p.125). Sônia Maria van Dijck Lima, analisando a escritura de “Sarapalha”, chama a atenção para o uso do verbo “inchar” nos originais do conto (ainda intitulado “Sezão”). Observe a anotação feita no conto de Rosa: “quando passaram as chuvas, o rio – que não tem pressa e não tem margens, porque [incha] <cresce> num dia mas leva [às vezes um] <mais de> mês para <minguar> [desinchar] –

O homem é um enfermo por natureza e encontra representações em “Sarapalha” e em *Esperando Godot*. Notadamente, nem o tom fabular da estória de Rosa e tampouco a peculiar comicidade de Godot dispensam o homem desse sofrimento inato. Os vagabundos e os febrentos são corpos escravizados pela dor, esquecidos temporariamente pela morte, esquecidos eternamente por Godot e por Luísa. São todos corpos debilitados que se agüentam ironicamente em suas estruturas, não obstante o desejo de morte e a desistência de esperar por uma salvação. O indivíduo, em *Godot* e em “Sarapalha”, faleceu antes do próprio corpo, na aparência decadente em face dos estímulos exteriores. Observe as características de Lucky, apontadas pelos vagabundos em *Esperando Godot*.

ESTRAGON  
Olhe como ele baba.  
VLADIMIR  
É inevitável.  
ESTRAGON  
Olhe como ele sua. (EG, p.44)

Em *Godot*, o homem parece alcançar um estado de degradação incontornável, “babando e suando” enquanto termina de morrer. Curiosamente, os mesmos sintomas caracterizam os febrentos do vau da Sarapalha. De acordo com o narrador, Primo Ribeiro se parece com um defunto: “*Baba, baba, cospe, cospe, vai fincando o queixo no peito*”<sup>110</sup> (SA, p.129). Em outro momento, ele “*Súa, súa: assim corpo e roupa; e a testa que é só um escorrer.*”<sup>111</sup> (SA, p.145). Não raro, os homens de “Sarapalha” e de *Godot* partilham características semelhantes, denotando uma aparência cadavérica própria desse estado de pré-

---

desengordou devagarinho.” Ver LIMA, Sônia Maria van Dijck. *Escritura de Sagarana*. São Paulo: Navegar, 2003. p.32. Atenção para a convenção da autora: [ ] = rasura; < > = ocorrência nas entrelinhas.

<sup>110</sup> Grifos meus.

<sup>111</sup> Grifos meus.

morte. Cansados, sentados e inativos, assim são as personagens de ambos os textos:

ESTRAGON  
Chega. Estou cansado.  
VLADIMIR  
Prefere ficar ali sem fazer nada?  
ESTRAGON  
Prefiro.  
VLADIMIR  
Como queira. (*Solta Estragon, pega seu casaco e o coloca.*)  
ESTRAGON  
Vamos embora.  
VLADIMIR  
Não podemos.  
ESTRAGON  
Por quê?  
VLADIMIR  
Estamos esperando Godot. (*EG, p.134*)

Essa imagem dos vagabundos é corrente entre os primos Ribeiro e Argemiro: uma situação estática que comunica justamente pela ausência de movimentos significativos na ação do enredo. Imersos na estagnação, esses enfermos incuráveis procuram se distrair como jogos e histórias que amenizam o tempo homogêneo e vazio. É o que fazem Vladimir e Estragon, criando situações que mal conseguem preencher a lacuna deixada pela ausência de Godot. As alegrias temporárias dos vagabundos – anestésicos pouco eficientes para o sofrimento inesgotável – também são citadas em “Sarapalha”, indicando os mesmos paliativos já comentados em *Godot*. Note as soluções inócuas criadas por Primo Argemiro, mera distração incapaz de salvá-lo do sentimento do absurdo:

Não! Fêz bem. Era a mesma coisa que crime!... Nem é bom pensar nisso... Amanhã êle vai ao capoeirão, tirar mel de irussú para o Primo Ribeiro... Deus que livre a gente dêsses maus pensamentos!... Primo Ribeiro vai ficar satisfeito: êle gosta de mel do mato, com farinha... Primo Ribeiro vai ter sua alegriazinha... – P'ra que é que há-de haver mulher no mundo, meu Deus?!... (SA, p.139)

Notadamente, o prazer proporcionado é citado no diminutivo – “alegriazinha” –, retratando a ineficácia do recurso diante da dor. Essas soluções, tal como em *Esperando Godot*, são paliativos. Não têm nenhum efeito significativo a não ser o calmante temporário, que engana o indivíduo, anestesiando sua percepção da realidade. O próprio questionamento de Primo Argemiro, perguntando o porquê da existência das mulheres no mundo, revela o quão ineficazes são esses “remédios”. A idéia de tirar mel de iruçu não consegue mais entreter Argemiro, preso ao sofrimento causado pela ausência de Luísa<sup>112</sup>.

As alegrias oscilam, em revezamento com a dor, mostrando um movimento pendular entre a esperança e o desespero. A primeira se localiza num certo otimismo de Vladimir e de Primo Argemiro. “Ah, Gogo, não seja assim. Amanhã irá tudo melhor.” (EG, p.97), afirma Vladimir numa conduta semelhante à de Argemiro. Já o desespero resulta, por vezes, da amargura insanável de Estragon e de Primo Ribeiro. “E eu quero é morrer.” (SA, p.136), assume Ribeiro, parecendo se sintonizar com a confissão de Estragon: “Eu não posso mais continuar assim.” (EG, p.186). O otimismo forçoso de Vladimir e de Argemiro gera um conflito com a profunda tristeza de Estragon e de Ribeiro, e essa variação súbita do estado emocional está fotografada nos braços pendulares das personagens. Veja a seguinte rubrica de *Godot*, sinalizando essa variação: “*Silêncio. Eles [Vladimir e Estragon] permanecem imóveis, os braços oscilando, cabeças abaixadas, curvados até os joelhos.*” (EG, p.31). Os primos Ribeiro e Argemiro apresentam igualmente esses braços inertes, sem vida aparente: “[...] e as mãos pendulando, compondo o equilíbrio, sempre a escorar dos lados a

---

<sup>112</sup> Também é muito representativa a imagem da iruçu, espécie de abelha mulata que termina por evocar a lembrança de Prima Luísa – que tem os braços cor de jenipapo. Cabe lembrar que o cenário de “Sarapalha” é uma orquestração dos sentimentos de Primo Ribeiro e de Primo Argemiro, fazendo referências, inclusive, à imagem perdida de Luísa.

bambeza do corpo. Mãos moles, sem firmeza, que deixam cair tudo quanto êle queira pegar.” (SA, p.129). Contudo, esse movimento pendular não tem pesos iguais, e as duplas, de “Sarapalha” e de *Godot*, sempre afundam na amargura e na solidão. O sofrimento se sobressai com facilidade na interação das personagens, e uma imagem dessa dor permanente e irreduzível poderia ser explorada no próprio rio de “Sarapalha”, que cresce de modo análogo à angústia dos febrentos e mingua em passos lentos, deixando ainda poços redondos – o que mostra que o lado da esperança nunca está pleno e é constantemente ameaçado pela dor da derrota. (SA, p.125)

Há também uma clara dependência entre Vladimir e Estragon, relação que se verifica de igual modo nos primos de “Sarapalha”. Embora entrem em conflito com freqüência, essas personagens têm apenas o valor da amizade, razão pela qual semeiam a companhia e alimentam o apreço mútuo. Vladimir e Estragon valorizam esse convívio, tomado como extremamente necessário: “Quando eu penso... em todos estes anos... eu me pergunto o que é que você seria sem mim. (*Decidido.*) Você seria um feixe de ossos, nesta altura dos acontecimentos. Sem dúvida.” (EG, p.10), afirma Vladimir, o lado otimista do par. Da mesma forma, Primo Argemiro também é fundamental para o relacionamento da dupla, e seu préstimo é reconhecido por Ribeiro: “– Ai, Primo Argemiro, nem sei o que seria de mim, se não fôsse o seu adjuntório!” (SA, p.142). Primo Ribeiro depende efetivamente de seu companheiro Argemiro, relação que também caracteriza os dois vagabundos:

ESTRAGON

Não me toque! Não me faça perguntas! Não fale comigo! Fique comigo!

VLADIMIR

Alguma vez eu o abandonei? (EG, p.105)

Essa é basicamente a relação diária dos primos Ribeiro e Argemiro: a solidariedade silenciosa, sem perguntas comprometedoras. A amizade e o respeito nascidos dessa convivência não são suficientes para firmar um contato mais aberto e verdadeiro. Preocupados com as próprias limitações, Vladimir e Estragon são alheios aos sofrimentos um do outro:

VLADIMIR

Dói?

ESTRAGON

Se dói! Ele quer saber se dói!

VLADIMIR

Você não é o único que sofre. Eu não existo. Só queria ver se você tivesse o que eu tenho.

ESTRAGON

Dói?

VLADIMIR

Se dói! Ele quer saber se dói! (EG, p.11 – 12)

Esse depoimento de Vladimir parece fazer referência direta aos sentimentos de Primo Argemiro. Seu sofrimento também é ignorado completamente por Ribeiro, que age como se o outro, de fato, não existisse. Primo Ribeiro expõe exclusivamente a sua dor, mas não é o único que sofre: “E êle [Argemiro], que nem tem com quem desabafar, não tem a quem contar o seu sofrimento!...” (SA, p.142). A dura intimidade conquistada entre os febreiros ignora que Argemiro guarda para si uma angústia ainda maior. A dor de amar a esposa do outro, e sequer poder confessá-lo, atormenta Primo Argemiro. A impossibilidade de dar voz ao sofrimento é análoga à impossibilidade de se entregar aos delírios da sezão, evitados por Argemiro. Essa é a razão pela qual Argemiro quase nunca dorme. O privilégio do sono, ou seja, do descanso, não lhe é permitido. Deve manter sempre a vigilância e se defender dessa dor que traz saudade: “Primo Ribeiro dormiu mal e o outro não dorme quase nunca.”<sup>113</sup> (SA,

---

<sup>113</sup> Grifo meu.

p.127). Tal situação lembra o vagabundo Estragon, que é espancado todas as noites e que, portanto, está permanentemente impedido de dormir:

VLADIMIR (*magoadado e frio*)  
 Pode-se perguntar onde vossa Alteza passou a noite?  
 ESTRAGON  
 Num fosso.  
 VLADIMIR (*admirado*)  
 Num fosso! Onde?  
 ESTRAGON (*sem gestos*)  
 Por aí.  
 VLADIMIR  
 E eles não lhe bateram?  
 ESTRAGON  
 Se me bateram? Claro que me bateram. (EG, p.10)

Eis um novo extrato significativo que se pode obter a partir desses textos: a impossibilidade do prazer. Tal como o mendigo Vladimir, que revela a proibição do riso, ambos os discursos denotam uma mesma insatisfação – quando até mesmo o prazer mínimo do sono lhes é negado. Dormir é um ato impraticável que Estragon, ao longo de todo o texto, tenta concretizar. Convite para sonhos perigosos, o sono é um prazer impossível a Argemiro e a Estragon. Sufocando a nostalgia de um passado ideal, onde reside um amor reprimido e soterrado, Primo Argemiro evita os sonhos, carregados de promessas e de ilusões. E Primo Ribeiro, no derradeiro sonho com Luísa, recebe a notícia de sua morte – que o leva a quebrar seus próprios tabus e assumir o amor que sente pela esposa. Até esse momento, os primos viviam em um mundo de aparências, escondendo desejos inconfessáveis e ignorando a dor alheia. Em *Godot*, embora não exista relação definitiva com tabus (a morte e Godot são evocados a todo o momento), percebe-se uma curiosa ironia com esse mundo de aparências, calcado na artificialidade: “Diga: estou contente.” (EG, p.108), é o pedido que Vladimir faz ao companheiro.

Essas breves considerações demonstram que a situação física e emocional dos vagabundos de *Godot* e dos maleitosos de “Sarapalha” é muito próxima, revelando sintomas de uma morte figurada, que se antecipa à morte definitiva. O processo de degradação física de ambas as duplas converge para um esboço corporal específico: perfil da derrota e da humilhação. Assim, o estado das personagens de ambos os textos é praticamente o mesmo: a postura resignada que busca somente preencher o vazio da espera. “A [sic] mais ou menos cinquenta anos que a gente bate papo sobre nada” (*EG*, p.123) – a frase de Estragon parece se referir diretamente à situação dos primos Ribeiro e Argemiro, trocando frases vazias enquanto terminam de morrer.

## **26.2 CENOGRAFIA DO VAZIO**

O estado anímico das personagens de *Godot* e de “Sarapalha”, embora semelhante, apresenta-se em linguagens distintas. Não somente a poética de Rosa difere completamente da poética de Beckett – e ambos são diametralmente opostos na forma de encarar a palavra –, como também a própria forma literária utilizada é particular. Enquanto Guimarães Rosa se vale da prosa para retratar a eterna espera de dois primos por uma salvação, Samuel Beckett, por outro lado, compõe sua clássica dupla de vagabundos através de um texto dramático. Assim, toda a riqueza dos detalhes rosianos em “Sarapalha” (onde a voz do narrador expõe a rotina dos primos, a dominação da natureza e o cenário da decadência) é contraposta à economia descritiva de Beckett, verificada nas

rubricas concisas de *Esperando Godot*. As indicações cênicas de Beckett primam por um minimalismo, um esvaziamento do palco que se revela na contramão da prosa rosiana, minuciosa e carregada de elementos. Em “Sarapalha”, o cenário reina de forma ímpar, e sua suntuosidade chega a destoar, inclusive, das demais obras de Guimarães Rosa.

Desse modo, temos duas formas literárias distintas – a narrativa em prosa e o texto dramático – e duas atitudes diferentes de trabalhar o espaço nesses textos: a didascália econômica de Beckett e o narrador detalhista de Rosa, profundo conhecedor da paisagem. O texto de Beckett, *Esperando Godot*, é destinado especificamente à representação teatral, e envolve uma maior movimentação das duplas pelo espaço. Essa movimentação dos vagabundos é praticamente inexistente em “Sarapalha”, onde é o cenário que habita o ser humano e não o contrário. Em *Godot*, o espaço cênico é quase vazio e, no entanto, suas personagens aproveitam toda a extensão do palco. Já no conto de Rosa, o cenário é ilustrado em suas minúcias, mas pouco explorado pelos primos que mal se levantam do cocho.

O despojamento do cenário de Beckett é um reflexo da condição humana, como se o vazio interior das personagens pudesse transparecer de alguma forma no palco – projeção do sentimento do absurdo no espaço cênico. É Vladimir quem comenta esse despojamento, fazendo um paralelo com sua própria situação: “É indiscutível. É como o nada. Não há nada. Há uma árvore.” (*EG*, p.170). Essa é a relação que o homem beckettiano estabelece com o meio em que vive: um ser perdido na imensidão do espaço vazio, sem ter a que se agarrar. Porém, não se pode ignorar um detalhe, ainda que mínimo, visível no cenário: junto ao local da espera, Beckett indica uma árvore. Não chega a ser o cedro

portentoso que, próximo aos primos maleitosos, marca o cenário de “Sarapalha”. Contudo, é notável que para ambas as duplas haja uma árvore, espécie de ponto de espera. Embora visualmente distintos, o cedro de “Sarapalha” e a árvore nua e esquelética de *Godot* pressentem a chegada da morte. A primeira árvore é morada do chefe dos pássaros pretos, imagem da sombra que, sobrevoando os dois moribundos, “pincha num galho de cedro e convoca os outros passopretos, que fazem luto alegre no vassoural rasteiro” (SA, p.130). Essa sombra que atinge os primos Ribeiro e Argemiro traz a escuridão de uma existência fadada ao fim: “A sombra do cedro vem se encostar no côcho.” (SA, p.136). E os pássaros, cujas asas fazem ruídos nas folhas, é uma ocorrência na árvore de *Godot*, que, imersa no silêncio, traz as vozes mortas do passado:

VLADIMIR  
 É verdade, somos inexauríveis.  
 ESTRAGON  
 É para não pensar.  
 VLADIMIR  
 Temos essa desculpa.  
 ESTRAGON  
 É para não ouvir.  
 VLADIMIR  
 Temos esse motivo.  
 ESTRAGON  
 Todas as vozes mortas.  
 VLADIMIR  
 Fazem um ruído de asas.  
 ESTRAGON  
 De folhas.  
 VLADIMIR  
 De areia.  
 ESTRAGON  
 De folhas.  
 (*Silêncio.*) (EG, p.113 – 114)

Ameaçado por essas vozes do passado, Primo Argemiro também é inesgotável. Tal como os vagabundos, ele também é incapaz de “calar a boca” (EG, p.113). Argemiro quer evitar esse silêncio, carregado de vozes mortas, simbolizado de modo eficiente pelas árvores dos dois textos. No entanto, as

árvores não transmitem somente os recados da morte, anúncios que carregam o fim de toda a esperança. A modesta árvore dos vagabundos é o ponto de encontro com Godot e pressupõe um ideal de salvação, semelhante ao que ocorre na fazenda de Ribeiro. O rico cenário de “Sarapalha” também faz referência a um coqueiro, avistado ao longe, cujas folhas balançam na mesma intensidade da esperança, assinalando a força com que os primos esperam por Luísa. Há no vento da folhagem uma crença no retorno da amada, fazendo do coqueiro um marcador da eterna espera:

– Eu também senti muito, Primo Ribeiro.  
Primo Argemiro falou olhando para o coqueiro cintado, erguido lá adiante do cruzeiro, com as palmas recurvas remando o vento.  
(SA, p.135)

Nesse momento específico, a crença no retorno de Luísa ainda é viva. Os dois doentes aguardam inertes, como as folhas soltas ao vento, o regresso da mulher amada. O ritmo das folhas ao vento se confunde com a promessa de salvação, sugerindo a volta de um sentido do qual a dupla apresenta imensa carência. A mesma sensação é provocada pela árvore de *Godot*, apontando para a esperança:

ESTRAGON  
Você me assustou.  
VLADIMIR  
Pensei que fosse ele.  
ESTRAGON  
Quem?  
VLADIMIR  
Godot.  
ESTRAGON  
Pah! O vento na folhagem. (EG, p.32)

A própria movimentação das folhas, pela ação do vento, sugere a vinda de Godot. As personagens, em constante diálogo com o meio em que estão inseridas, cultivam essa idéia de um retorno. A expectativa continua

incessantemente em *Esperando Godot*. Já em “Sarapalha”, ela avança até um determinado ponto onde os primos cedem à dor, momento em que a esperança parece ter sido abandonada. Para tanto, a árvore novamente acompanha esses movimentos de desespero: “As palmas do coqueiro estão agora paradas de todo. As galinhas foram pastar as folhas baixas do melão-de-são-caetano. Nem resto de brumas na baixada.” (SA, p.139). No momento em que as galinhas (já associadas à imagem de Luísa) vão ciscar em outro espaço, o vento cessa de mover as folhas do coqueiro e as brumas baixam na mesma medida em que se dissipa a névoa da dúvida: Luísa não virá.

Note como o cenário de “Sarapalha” busca o mesmo reflexo desse vazio humano, já anotado em *Godot*. Entretanto, o faz por uma outra via: a descritiva. A suntuosidade da natureza é evidenciada por Guimarães Rosa em detalhes que evocam, a todo o momento, a dor e o sofrimento de uma humanidade derrotada. Se nesse sertão abandonado temos o relato de um “brejo de cisos” (SA, p.125), o mundo devastado de Beckett, vazio de elementos, consegue jogar com as mesmas impressões: “Tudo igual... essa árvore (*vira-se para o público*) ...esse lamaçal.” (EG, p.21). Os elementos cenográficos procuram dialogar com o homem, criando mecanismos de exposição para essa tristeza calada. O exemplo dos mandis, citado no segundo capítulo, mostra as formas desse diálogo em “Sarapalha”: os peixes que, ao saírem da água, emitem um som semelhante a um choro são utilizados no conto para intensificar a atmosfera que circunda os dois primos. *Esperando Godot*, ainda que imerso no vazio do cenário, não deixa de estabelecer as mesmas relações. Veja a interação dos vagabundos com a árvore:

ESTRAGON  
 Que árvore é essa?  
 VLADIMIR  
 Parece um chorão.  
 ESTRAGON  
 E as folhas.  
 VLADIMIR  
 Devem estar mortas.  
 ESTRAGON  
 Não choram mais.  
 VLADIMIR  
 Pode ser que não seja a estação.  
 ESTRAGON  
 Acho que é um arbúsculo.  
 VLADIMIR  
 Um arbusto. (EG, p.19)

Na mesma trilha que “Sarapalha”, a menção ao nome da árvore, um chorão, organiza uma correspondência entre o homem e seu meio – e esse intercâmbio é possível até mesmo para o cenário despojado de Beckett. Desnecessário comentar, aqui, a pertinência do nome “chorão” no contexto dos vagabundos<sup>114</sup>. A cenografia joga com o vazio, apresentando a total ausência de sentido, fato que desespera o homem. No trecho citado, também é curiosa a afirmação de Vladimir, dizendo que a árvore não chora mais por causa da mudança de estação. Fica a sugestão de uma fluência entre os ciclos sazonais e as personagens da peça, determinado o avanço simultâneo da tristeza e do tempo. Esse é exatamente o ideal poético de “Sarapalha”, traduzindo sentimentos através da natureza e da estação<sup>115</sup>. Por caminhos distintos, os dois textos

---

<sup>114</sup> Note a solução encontrada pelo tradutor Flávio Rangel neste trecho. Quando Beckett traduziu a obra para o inglês, indicou a árvore “saule” como um “willow”, ou seja, um salgueiro. Havia, então, um interessante jogo de palavras com “weeping”, do verbo chorar. Já Rangel fala em um “chorão”, planta cujos ramos pendem como o do salgueiro, efetivando um jogo semelhante. De igual modo, “bush” e “shrub” são “arbúsculo” e “arbusto”, aproximando-se do original francês que indica uma analogia entre “arbuste” e “arbrisseau”. Cf. BECKETT, Samuel. *Waiting for Godot*. London: Faber and Faber, 1990.; BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Trad. Flávio Rangel. São Paulo: Abril Cultural, 1976.; BECKETT, Samuel. *En Attendant Godot*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2004.

<sup>115</sup> Em outro momento de “Sarapalha”, a lembrança do narrador traz uma nova espécie de planta, o “*ora-pro-nobis!*” (SA, p.126), do latim “rogai por nós”. Essa inserção sugestiva pode ser vista em *Esperando Godot*, onde as lembranças também se valem do latim como recurso: “Deixe-o em paz. Não vê que está se lembrando do tempo que era feliz? (Pausa.) *Memoria praeteritorum bonorum* deve ser desagradável.” (EG, p.169), afirma Vladimir. O desconforto causado pela expressão em latim se justifica pela sua tradução:

alcançam o mesmo sentimento, retratando o diálogo do indivíduo debilitado com o espaço que o circunda e que o traduz. Na construção do cenário, os autores Rosa e Beckett primam pela descrição do vazio humano, ainda que o façam de maneiras opostas.

### 26.3 DAS FERIDAS DE UMA AUSÊNCIA

O título “Sarapalha”, conforme exposição no segundo capítulo, pode ser a indicação de alguma espécie de ferida – representação dos sofrimentos, jamais cicatrizados, que a partida de Luísa provocou. Trata-se da chaga do homem em face do absurdo de sua condição. O processo doloroso de sobrevivência em um mundo hostil deixa lesões insanáveis no indivíduo, e a doença da malária seria o símbolo utilizado por Guimarães Rosa para representar, em “Sarapalha”, essa experiência do absurdo. Enfermos incuráveis, os primos Ribeiro e Argemiro estão carentes de um sentido para a existência, visto que a sezaõ limita e condiciona ambos a uma rotina vazia e desagradável. Dessa forma, a maleita é propositora de um ferimento muito mais grave que a decrepitude física: essa doença parece ser a configuração do sentimento do absurdo, um rasgo na natureza humana responsável por todo o sofrimento inesgotável.

A idéia de uma ferida também é sugestiva em *Esperando Godot*, espelho beckettiano que reflete o universo de “Sarapalha”. Observe, por exemplo,

---

“lembrança dos bons momentos do passado”. São justamente esses “bons momentos” que causam desconforto, em “Sarapalha”, quando recordados pelos primos.

a corda que amarra Lucky pelo pescoço, provocando uma espécie de lesão, constatada por Vladimir:

VLADIMIR  
 É uma ferida  
 ESTRAGON  
 É a corda.  
 VLADIMIR  
 É de tanto puxar.  
 ESTRAGON  
 É inevitável.  
 VLADIMIR  
 É o nó.  
 ESTRAGON  
 É fatal. (EG, p.43 – 44)

Essa mesma corda já foi interpretada como o “cordão umbilical da crueldade” (Janvier, 1988, p.63). Amarrado pelo pescoço, o homem é limitado a um mundo sem respostas, gerando uma ferida repleta de dores e de amarguras impostas. A mesma idéia ocorre quando Vladimir aponta o ferimento na perna de Estragon: “Olhe a ferida! Já está quase gangrenando.” (EG, p.125). Os ferimentos em questão são derivados de uma ausência profunda, que impossibilita o homem de apreender um sentido. E para essa chaga que é o absurdo, há uma idealização remota de cura que, embora tomada como improvável, é aguardada fielmente pelas duplas de “Sarapalha” e de *Esperando Godot*. No conto de Guimarães Rosa essa expectativa estaria na figura de Luísa, lembrança que os febreiros procuram reprimir, desconfiados da inutilidade de toda a espera. Entretanto, essa tentativa de sufocar as memórias é vã, e Luísa, única possibilidade de redenção, surge na forma de uma “memória involuntária” – expressão que Beckett, a exemplo de outros autores, usou para discorrer sobre a literatura proustiana. O processo rememorativo é a maneira encontrada, em “Sarapalha”, para resgatar essa promessa de salvação. Já na peça de Beckett, a salvação pouco é reprimida, e está na voz dos dois vagabundos que reafirmam

continuamente a promessa: “Estamos esperando Godot” (EG, p.149). Godot é esse sentido ausente que, de modo análogo a Luísa, priva a dupla de sua presença esclarecedora. Desse modo, a pessoa ausente deixa uma ferida aberta ao tempo. Tal como Luísa, Godot personifica um ideal de salvação, tornando-se objeto de uma espera infindável. Ao que parece, Vladimir acredita na vinda de Godot, ao passo que Estragon duvida. Ambos os vagabundos têm apenas uma única certeza: a espera.

É preciso entender a ausência de Godot como o sinal de uma ferida profunda na natureza humana, um vazio congênito que jamais poderá ser preenchido. Para Martin Esslin, “a chegada de Godot é o acontecimento ansiosamente aguardado que poderá salvar miraculosamente a situação” (Esslin, 1968, p.43). O mesmo pressuposto é válido para Luísa, pois como afirma Primo Argemiro, “– É... Se ela chegasse, até a febre sumia...” (SA, p.134). A mulher amada tem o mesmo poder de Godot, e sua simples presença seria capaz de libertar os primos do absurdo. No entanto, diante das insuportáveis ausências de Godot e de Luísa, as respectivas duplas se encarregam de construir uma válvula de escape comum: a morte – nova opção de salvação que troca a esperança pelo desespero. Por uma via negativa, a morte também traz libertação. Porém, esta libertação é descarregada de sentido. Trata-se do descanso dos vencidos, que concluem uma existência sofrida e inútil sem pôr fim ao absurdo<sup>116</sup>. Em

---

<sup>116</sup> Essa visão da derrota diante do fim é percebida na obra de Albert Camus, para quem a morte nada tem de digna. Entregar-se a ela é o mesmo que compactuar com o absurdo. A morte seria a maior injustiça feita ao ser humano, e o homem, incapaz de vencê-la, deveria viver intensamente, numa postura de revolta. O filósofo argelino critica, sobretudo, o suicídio, atitude inconcebível em seu ideário. Discorrendo sobre o trabalho de Camus, Maria Christina de Oliveira Espínola comenta que “o suicídio físico é a autodestruição, onde o homem chega à conclusão de que a vida deveria ter um sentido e não o tem, portanto, não vale a pena viver, o sofrimento é inútil. O homem que opta pelo suicídio o faz por estar frente a um universo inexplicável, se o mundo tivesse uma explicação, qualquer que fosse, o homem não se suicidaria.” Espínola ainda afirma que “Camus opõe-se veementemente a este tipo de solução, porque autodestruir-se é compactuar com a pior injustiça feita ao homem que é a morte. O homem que se suicida torna-se cúmplice da morte e conseqüentemente da injustiça. Portanto, o suicídio é um mal em si mesmo, pois é uma mentira que

“Sarapalha” e em *Godot*, a morte é um ideal comum àqueles que desistiram de esperar um sentido para a vida. “Por que a gente não se enforca?” (EG, p.184), pergunta Estragon, decidido a se suicidar. E Primo Ribeiro, centrado na idéia de eutanásia, resolve parar de tomar o remédio para conseguir morrer: “Quero mas é ajudar êste corpo a se acabar...” (SA, p.143). Nos dois casos citados, morrer é desistir – duro reconhecimento de que a vida não merece ser vivida.

Em contraponto a Estragon e a Primo Ribeiro, os otimistas Vladimir e Primo Argemiro estão sempre encorajando as duplas a mais um dia de espera. A necessidade da espera é patente nos dois textos. É ela que mantém o movimento pendular do homem, variando entre a crença e o desespero. A espera sustenta essa crença vaga e adia o aniquilamento total das expectativas. Interessante notar como, no decorrer da espera, os vagabundos se contradizem ao afirmar que conhecem e que desconhecem Godot:

POZZO (*peremptório*)  
 Quem é Godot?  
 ESTRAGON  
 Godot?  
 POZZO  
 Você pensou que eu era Godot.  
 ESTRAGON  
 Mas não, senhor, de modo algum.  
 POZZO  
 Quem é?  
 VLADIMIR  
 Bem... é um conhecido.  
 ESTRAGON  
 Não, senhor, nós nem o conhecemos.  
 VLADIMIR  
 É verdade... nós não o conhecemos bem... mas mesmo assim...  
 POZZO  
 Você pensou que eu fosse ele.  
 ESTRAGON  
 Quer dizer... a obscuridade... a fadiga... o cansaço... a espera...  
 eu confesso... por um instante... eu pensei...  
 POZZO  
 A espera? Então vocês estão esperando por ele? (EG, p.40)

Se os próprios vagabundos se confundem na resposta, afirmando conhecer e, na seqüência, desconhecer o misterioso Godot, é possível observar aqui o mesmo movimento pendular de “Sarapalha”, que intercala a espera dos febreiros entre Luísa e a morte. No conto de Rosa, a salvação é ilustrada na espera pelo conhecido e pelo desconhecido, a saber: as respectivas figuras de Luísa e da morte, objetivos nunca alcançados pelos primos. Assim, a espera termina por estabelecer uma verdade fundamental: os ideais de salvação podem se sustentar em pólos distintos, ou seja, Luísa e a morte, oscilando a humanidade entre a ânsia por um sentido e a impossibilidade de apreendê-lo.

Cumpra assinalar que as duplas têm determinadas expectativas em relação aos objetos da espera. Contudo, é verdade que em nenhum momento Godot ou Luísa prometeram a salvação. Vladimir e Estragon comparecem todos os dias a um encontro que jamais se concretiza e chegam a duvidar se, de fato, o combinaram: “Tem certeza que era hoje?”, (EG, p.21). A incerteza dessa presença é um ponto comum com “Sarapalha”, pois Luísa fugiu sem intenções de retorno. Após a destruição do arraial, os primos permanecem nas ruínas locais, fiéis ao único terreno possível de se realizar esse reencontro: “– E foi por isso que você não quis ir-s’embora... depois?... Esperando para ver se algum dia ela voltava, foi?!...” (SA, p.143). Dessa forma, Primo Ribeiro e Primo Argemiro constroem uma falsa promessa em suas travessias imaginárias, transformando esse encontro não marcado com Luísa em uma presença possível, resguardada nas profundezas inconfessáveis da memória.

## 26.4 Pozzo, Lucky e os movimentos cíclicos da maleita

A experiência com um tempo homogêneo e vazio é constante nos dois textos estudados. “Sarapalha”, ainda que apresentando uma possibilidade de ruptura no final, partilha com *Esperando Godot* da mesma rotina compacta, inútil e carente de significado. “Nada acontece, ninguém vem, ninguém vai, é terrível!” (EG, p.75), diz Estragon, anunciando essa rotina numa frase que poderia ser facilmente confundida com a experiência dos primos de “Sarapalha”. O tempo transcorre com intermitências, onde se verifica a eterna repetição dos mesmos elementos, tanto para o conto quanto para o drama. A espera é pontuada por ocorrências que se refazem diariamente, com sutis alterações. Notadamente, o narrador de “Sarapalha”, acostumado com essa rotina, descreve os acontecimentos como um grande rito, repetido religiosamente pelos primos. Veja alguns dados precisos dessa repetição:

Há mais de duas horas que estão ali assentados, em silêncio, como sempre. Porque, faz muito tempo, entra ano e sai ano, é tôda manhã assim. A preta vem com os gravetos e a lenha. Os dois se sentam no côcho. Primo Argemiro da banda do rio, Primo Ribeiro do lado do mato. A preta acende o foguinho. O cachorro corre, muitas vezes, até lá na tranqueira, depois se chega também cá pra perto. A preta traz café e cachaça com limão. Primo Argemiro sopra os tições e ajunta as brasas. (SA, p.128)

Os afazeres de Negra Ceição já são parte desse cotidiano viciado. E, somados a esses fatos circulares, os primos apresentam diálogos-chave, tão tradicionais quanto aqueles repetidos continuamente por Vladimir e Estragon. A ruptura com a rotina começa justamente quando um desses diálogos é omitido:

[...] De há muitos anos, dia trás dia, tem a hora do perdigueiro dormir ali perto, e a horinha do perdigueiro sacudir as orelhas, que é o momento de Primo Ribeiro dizer:

- Vida melhor do que a nossa...
- Para Primo Argemiro, eternamente, responder:
- É sim... (SA, p.129 – 130)

As eternas falas dos primos são ocorrências diárias, repetidas intensamente pela máquina da rotina, que os subjuga. De modo semelhante, os vagabundos de *Godot* refazem sentenças inteiras, marcando a previsibilidade de certos diálogos. “Que é que você está esperando”, pergunta Vladimir a Estragon, insinuando que ele deve ajudar Lucky – ao que obtém do amigo a resposta modelar da peça: “Estou esperando Godot.”, frase repetida exaustivamente e que provoca um efeito cômico condizente com a linguagem de Beckett. Nesse sentido, o tempo em “Sarapalha” pode ser entendido como uma espiral, progredindo de forma cíclica e homogênea até a destruição definitiva. A espiral parece uma imagem adequada para a compreensão do conto, já que se trata de uma figura representativa da espera infundável, que avança de forma repetitiva, intercalando os mesmos fatos periodicamente. É desse modo que Mônica Meyer e Flávio Goulart entendem a temporalidade de “Sarapalha”:

Os movimentos cíclicos determinam a vida dos personagens e a representação do tempo mais adequada é a forma de uma espiral. Sempre retornando e sempre diferente. Ciclos que se formam dentro de outros ciclos e em seu movimento englobam outros ciclos, internos, formando uma imagem como a das matriochkas russas. (Meyer; Goulart, 2003, p.577)

A idéia da espiral, presente em “Sarapalha”, já foi exaustivamente explorada no texto *Esperando Godot*, bem como em boa parte do teatro beckettiano. Vladimir e Estragon estão expostos a uma rotina absurda, circular, com pequenas variações. Todos os dias eles se encontram após uma noite conturbada, em que Estragon foi espancado, sem razão aparente, por pessoas estranhas. Ambos sentem fome e dores regularmente. Inventam jogos diários para distrair a espera contínua por um Godot que nunca virá, e interagem com os

viajantes Pozzo e Lucky, distração que ajuda a esquecer temporariamente o absurdo da existência. Nessa sucessão de fenômenos periódicos, observamos a construção em espiral que permeia o tempo de Vladimir e de Estragon.

Particularmente, o papel de Pozzo e de Lucky parece fundamental nessa progressão circular da vida. Todos os dias, os errantes distraem Vladimir e Estragon, livrando-os provisoriamente da tristeza cotidiana. São tranquilizadores que disfarçam e amenizam, por hora, as proporções do caos, criando situações cômicas e entretenimentos. No entanto, fazendo contraponto a essa função, Pozzo e Lucky são também o retrato da exploração, uma relação bruta que funciona somente por meio da opressão e da agressividade – indignando os vagabundos, que cultivam uma amizade recíproca. Assim, os viajantes trazem o prazer de uma distração temporária que, contudo, não elimina o sofrimento.

Ora, esse é exatamente o efeito que a maleita exerce sobre os primos Ribeiro e Argemiro: prazer temporário que, no entanto, não anula a dor. A doença da maleita, conforme já exposto, se confunde com a imagem da mulher Luísa, mesclando prazer e sofrimento no universo dos febreiros. É justamente o que ocorre com os vagabundos, que confundem Pozzo com Godot, impressão que pode ser o indício do binômio prazer-dor que caracteriza as visitas diárias desse estranho par. Veja a satisfação de Vladimir quando percebe o retorno dos viajantes no segundo ato, euforia que pode ser comparada ao eterno regresso da maleita na rotina dos dois doentes:

VLADIMIR

Não estamos mais sozinhos, esperando a noite, esperando Godot, esperando a espera. Nós lutamos sozinhos durante toda a tarde, sem apoio. Mas isso terminou. O amanhã chegou.

ESTRAGON

Mas eles estão só de passagem? (EG, p.148)

A chegada de Pozzo e de Lucky é um alívio para os vagabundos, que agora não estão “mais sozinhos” – fato que organiza um interessante paralelo com “Sarapalha”. A maleita, essa “mulher de muita lindeza” (SA, p.141), também é um alívio que vem abraçar os primos nos momentos de solidão, acalentando e seduzindo sem, no entanto, eliminar a dor causada pela ferida do absurdo. E, tal como Pozzo e Lucky, a febre da maleita também está “só de passagem”. O papel dos dois errantes de *Godot* é muito semelhante ao papel desempenhado pela sezão. Os estímulos provocados pelo delírio distraem Primo Ribeiro e Primo Argemiro em intervalos demarcados, sublinhando os movimentos pendulares entre a dor e o prazer. É sabido que a maleita sustenta toda a feminilidade da ausente Luísa. Assim como Pozzo e Lucky, ela é um elemento intensificador, um acessório que ajuda o tempo a passar e distrai os primos: “– A maleita não é nada. Até ajudou a gente a não pensar...” (SA, p.134). Eis a função pertinente da doença: oferecer uma ocupação aos primos, atenuando as impressões esmagadoras da realidade. Trata-se da mesma influência que as presenças de Pozzo e de Lucky exercem sobre os vagabundos de *Esperando Godot*. Note os comentários feitos logo após a partida de Pozzo e de Lucky, no primeiro ato:

*(Longo silêncio.)*

VLADIMIR

Deu para passar o tempo.

ESTRAGON

Teria passado de qualquer forma.

VLADIMIR

Sim, mas não tão depressa.

*(Pausa.)*

ESTRAGON

Que vamos fazer agora?

VLADIMIR

Não sei.

ESTRAGON

Vamos embora.

VLADIMIR

Não podemos.

ESTRAGON

Por quê?  
 VLADIMIR  
 Estamos esperando Godot.  
 ESTRAGON  
 Ah, é.  
 (*Pausa.*) (EG, p.85 – 86)

Aos olhos de Vladimir e de Estragon, essas personagens errantes fragilizam a estrutura incorruptível da rotina, amenizando a angústia da espera. Porém, mesmo oferecendo um novo atrativo a cada dia, a chegada de Pozzo e de Lucky também faz parte desse cotidiano absurdo e, indiretamente, os viajantes acabam por intensificar a atmosfera de sofrimento e de escravidão. O mesmo se dá com a doença da maleita. Seu efeito tranqüilizador não é maior que os paliativos de *Godot* e, na mesma medida em que disfarça a saudade de Luísa, a seção também provoca um sentimento de dor irreparável – invocando a imagem feminina e tentando compensar inutilmente a ausência da amada.

Nesse jogo comparativo, a personagem d'O menino também pode ser inserida. Em *Godot*, O menino é um estágio posterior à manifestação de Pozzo e de Lucky, e traz uma amargura semelhante àquela vivenciada pelos primos na etapa pós-delírio. Conforme foi comentado anteriormente, os ciclos da espera em “Sarapalha” possuem três instâncias distintas: a lucidez da espera, o acesso febril e o delírio. Essas etapas se alternam seqüencialmente, em constante rotatividade, dopando os primos antes de devolvê-los ao ato da espera. Creio haver uma analogia muito acessível entre esses três movimentos de “Sarapalha” e as três personagens secundárias de *Esperando Godot*, a saber: O menino, Pozzo e Lucky.

O menino parece inaugurar a fase da lucidez, recolocando continuamente os vagabundos na razão insuportável, pautada eternamente na ausência de Godot. De volta à sanidade, os vagabundos são devolvidos à posição

de desespero, a exemplo do que ocorre com os primos de “Sarapalha”. Assim, o papel d’O menino é o de porta-voz do absurdo, anunciando a carência completa de um sentido e acordando a humanidade para um mesmo sentimento de derrota, de divórcio para com um mundo hostil, inabitável e inexplicável. Ele é a porta de entrada, sempre aberta, para o sentimento do absurdo:

*(Silêncio.)*  
 VLADIMIR  
 Você traz um recado do senhor Godot?  
 O MENINO  
 Sim, senhor.  
 VLADIMIR  
 Ele não pode vir hoje.  
 O MENINO  
 Sim, senhor.  
 VLADIMIR  
 Mas vem amanhã.  
 O MENINO  
 Sim, senhor.  
 VLADIMIR  
 Sem falta.  
 O MENINO  
 Sim, senhor.  
*(Silêncio.) (EG, p.179 – 180)*

“Sim senhor”, a única fala da personagem nesse trecho é o retrato da eterna repetição que envolve os dois vagabundos. Através d’O menino, a dupla de mendigos é acordada para a amargura da espera – evento semelhante ao que acontece com os maleitosos, quando a febre da maleita diminui. Entregues à própria razão, primos e vagabundos caem no sentimento do absurdo e sofrem conscientes da miserável condição em que vivem. A maleita, em si, poderia ser dividida em dois momentos específicos – o acesso febril e o delírio – que corresponderiam respectivamente a Pozzo e a Lucky.

Pozzo é a figura opressora da dupla errante, e pode ser comparado à etapa do acesso de febre, momento em que a maleita desempenha um papel exclusivo de ataque, machucando os primos com ferroadas no baço,

gerando calafrios, fraquezas e dores: “Primo Ribeiro se deixa cair no lajedo, todo encolhido e sacudido de tremor.” (SA, p.137). Esses padecimentos podem ser centralizados na imagem de Pozzo, patrão tirânico, sempre a molestar seu escravo. E se o cenário da espera por Godot é, de fato, território de Pozzo – “Aqui? Nas minhas terras?” (EG, p.41) – pode-se tomar isso como um sinal: a certeza do constante retorno dos dois viajantes. É o que se observa com os primos Ribeiro e Argemiro, sobreviventes da “terra bonita onde mora a maleita” (SA, p.127), convictos da eterna reaparição da febre.

O momento em que o acesso febril aparece traz estremecimento, frio e humilhação. Tomados pela febre, os primos adquirem uma aparência grosseira, resultado do ataque impiedoso da maleita: “Primo Argemiro se agarrou com as mãos nos joelhos. Os maxilares estrondam; só param de bater quando ele faz vômitos. E está cômico de cômico quando pega a derreter.” (SA, p.136). A maleita torna submissos os seus doentes da mesma forma que a personagem Pozzo domina o homem e o domestica. Sabe-se que Pozzo ajuda os vagabundos a atravessarem esse tempo vazio, pobre de resoluções. Mas se, por um lado, ele ajuda a amenizar a espera, por outro, é inegável sua face opressora, que remete constantemente ao sofrimento: “*Pozzo rasteja no meio de gritos de dor.*” (EG, p.160). Essa particularidade de Pozzo iguala seu desempenho ao da maleita, causa dos prazeres e dos sofrimentos de Ribeiro e de Argemiro:

[...] Primo Ribeiro levantou os ombros; começa a tremer. Com muito atraso. Mas ele tem no baço duas colméias de bichinhos maldosos, que não se misturam, soltando enxames no sangue em dias alternados. E assim nunca precisa de passar um dia sem tremer. (SA, p.136)

A maleita, cruel, personifica a dor da humanidade, um tema longamente explorado por Beckett. Em *Esperando Godot*, o vagabundo Vladimir,

que anda “*febrilmente, em todas as direções do palco*” (EG, p.103), entra em constantes conflitos com Pozzo: “Ele não está contente.” (EG, p.61). E Estragon curiosamente afirma que o viajante opressor “Está delirando” (EG, p.73) – preparação para o próximo estágio da maleita, ou seja, a hora de “variar”. Após se exaltar em suas colocações, Pozzo retoma a compostura e diz:

POZZO (*mais calmo*)  
Senhores, não sei o que sucedeu comigo. Eu lhes peço perdão. Esqueçam-se do que eu lhes disse. (*Cada vez mais senhor de si*) Eu não sei exatamente o que foi que eu disse, mas podem estar certos de que não há uma palavra de verdade em nada disso. (*Aprumando-se, bate no peito.*) Tenho jeito de homem que sofre? (*Procura no bolso*) Onde está o meu cachimbo? (EG, p.59)

Essa retomada da razão, e com ela da compostura, caracteriza o estágio pós-febre dos dois doentes de “Sarapalha”. Impossível não se recordar de Primo Ribeiro: “– Ai, Primo Argemiro, está passando... Já estou meio melhor... Será que eu variei?... Falei muita bobagem?...” (SA, p.142). Contudo, o elemento mais representativo desse estágio da doença é Lucky, personagem que instaura o delírio e a insanidade em *Godot*. O laçao de Pozzo, preso ao pescoço por uma corda, guiando um cego em um mundo destruído, parece ser a imagem do delírio da maleita, avançando aleatoriamente por quadros da memória e levando os primos debilitados a um universo de deleite e de contentamento. Em determinado momento da peça, Lucky é convocado a dançar e a pensar, atividades que exerce sob as ameaças de Pozzo. A dança de Lucky são passos pequenos e calculados que pouco lembram a seção, onde os músculos se desencontram em gestos grandes e desprendidos: “Enrola-se mais no cobertor. Os dentes se golpeiam. Desencontrados, dansam-lhe todos os músculos do corpo.” (SA, p.136). Já os movimentos de Lucky são mais tímidos, e já foram interpretados como “o homem

diante das dificuldades da vida”<sup>117</sup>. Por sua vez, o pensamento de Lucky é ilustrado através de uma grande fala que apresenta o mesmo acesso irracional verificado nos desvarios dos primos. Quando começa a “pensar” de forma desordenada, Lucky se encaixa nesse universo absurdo vivenciado pelos maleitosos. Seu pensamento é a sugestão do delírio, estágio final do ciclo que permeia a espera das duplas de *Godot* e de “Sarapalha”. Sem uma ordenação aparentemente lógica, o extenso discurso de Lucky é marcado pela intermitência de certos períodos, insistindo na irracionalidade que acorrenta o homem ao seu mundo:

#### LUCKY

Dada a existência conforme se comprova de recentes trabalhos públicos de Poisson e Wattman de um Deus pessoal quaquaquaqua com barbas brancas quaqua fora da hipótese de compreensão que do alto de sua divina apatia sua divina atambia sua divina afasia (*Vladimir e Estragon atentos; Pozzo sente-se visivelmente mal.*) nos ama profundamente menos algumas exceções por motivos desconhecidos mas o tempo explicará e sofre como o divino Miranda com aqueles que por motivos desconhecidos mas o tempo explicará estão mergulhados no tormento mergulhados no fogo e cujo fogo e cuja flama por pouco que dure um pouco dura e quem pode duvidar incendiará o firmamento o que significa conduzir o inferno ao firmamento tão azul e tranqüilo e calmo tão calmo com uma calma que por ser intermitente não é menos benvinda mas nem tão rápida e determinado que de outra parte no final das buscas inacabadas não anteciparemos as buscas inacabadas chanceladas pela Acacademia de Antropopometria de Berna de Testu e Conard fica estabelecido sem qualquer possibilidade de erro (*Primeiros murmúrios de Vladimir e Estragon; cresce o sofrimento de Pozzo.*) que o que é permitido aos cálculos humanos no fim das buscas inacabadas inacabadas de Testu e Conard fica estabelecido belecido cido o que se segue se segue segue mas sem antecipação sem motivo aparente que tendo em vista os trabalhos de Fartov e Belcher inacabados cabados sem motivo aparente de Testu e Conard inacabados inacabados tem-se como certeza que o homem enfim resumido que o homem em resumo enfim apesar dos progressos da alimentação e da defecação está em processo de emagrecimento e ao mesmo tempo concomitantemente sem razão lógica apesar do incremento da cultura física da prática dos esportes como como

---

<sup>117</sup> Uma certidão de óbito da esperança. In: BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Trad. Flávio Rangel. São Paulo: Abril Cultural, 1976. p. XVII. Texto introdutório, sem assinatura, de responsabilidade do editor.

como o tênis o futebol atletismo ciclismo natação equitação aviação esquição tênis de todas as formas patinação sobre o gelo e sobre asfalto e tênis a aviação os esportes os esportes de inverno de verão de outono de outono o tênis o hockey de pista e sobre a terra batida (*Estragon e Vladimir se acalmam; Pozzo fica cada vez mais nervoso, começa a gemer.*) tênis terrestre marítimo e aéreo penicilina e sucedâneos em resumo numa palavra concomitantemente e paralelamente diminuindo sem razão aparente apesar do tênis e desejo me referir à aviação e ao golfe tanto o de de nove como o de dezoito buracos e mesmo o tênis sobre o gelo em resumo e sem motivo aparente no Chateau-sur-le-Loire no Chateau-sur-la-Seine no Chateau-sur-le-Rhodes a saber paralelamente sem motivo aparente o emagrecimento o amesquinamento o definhamento o desaparecimento em resumo em Chateau-sur-la-Seine numa palavra a perda per capita desde a morte de Voltaire sendo de duzentas e cinqüenta gramas per capita aproximadamente e muito mais ou menos próxima à medida decimal redonda determinam pés nus na Normandia concluindo sem motivo aparente não importa não importa os fatos são esses e considerando de outra parte o que é muito mais grave pois tendo em vista o que é muito mais grave que à luz à luz das experiências abandonadas de Steinweg e Petermann resulta o que é ainda muito mais grave à luz à luz das experiências abandonadas de Steinweg e Petermann que nas planícies nas montanhas nos mares nos cursos d'água e de fogo o ar é o mesmo e a terra a saber (*Exclamações de Vladimir e Estragon; Pozzo levanta e puxa a corda. Lucky tenta se desvencilhar. Todos correm para Lucky e o imobilizam, mas ele continua gritando seu texto.*) o ar e depois a terra no grande frio no grande escuro e o ar depois a terra transformar-se-ão em pedra em virtude do frio viva viva no sétimo estágio de sua idade o éter a terra e o mar se transformam em pedras pelos grandes vácuos – e pelos grandes frios sobre o ar sobre o mar e sobre a terra resumindo sem motivo aparente a despeito do tênis os fatos são esses concluindo a seguir em uma palavra a seguir em relação às pedras não há dúvida remanescente viva viva mas não façamos previsões voltando ao assunto ao mesmo tempo paralelamente sem motivo aparente apesar do tênis e em seqüência a barba as flamas os prantos as pedras tão azuis tão calmas a cabeça a cabeça a cabeça na Normandia apesar do tênis dos esforços abandonados inacabados mais grave ainda que as pedras resumindo viva viva abandonados inacabados a cabeça na Normandia apesar do tênis a cabeça as pedras Conard Conard (*Grande confusão. Lucky ainda vocifera.*) Tênis! Pedras! Tão calmas! Conard! Inacabadas! (EG, p.77 – 79)

Aqui há descontrol e alucinação. Lucky parece “variar”, como o fazem os primos maleitosos, e essa etapa específica oferece certo entretenimento, ao mesmo tempo em que é também uma ameaça à segurança e ao marasmo da vida. Por isso Argemiro não gosta quando Ribeiro começa a

delirar: “Não se habitua àquilo. Êle, nos seus acessos, não varia nunca: não tem licença: se delirar, pode revelar o seu segredo.” (SA, p.140). Argemiro procura evitar esse momento de loucura temporária, da mesma forma que as personagens de *Godot*, perturbadas com os desvarios de Lucky, desarmam-no retirando seu chapéu e calando o seu pensamento. O delírio é nocivo e Pozzo sabe disso: “Cuidado! Ele é perigoso!” (EG, p.37), diz, referindo-se a Lucky.

Após essa fase de sofrimento e de prazer simultâneos, causada por Pozzo e por Lucky, os vagabundos são expostos novamente ao recado d’O menino, indicando os movimentos cíclicos de “Sarapalha”, que intercalam delírio, acesso febril e lucidez amarga – este último, momento da penosa consciência de uma espera interminável. Os viajantes de *Esperando Godot* partem e retornam continuamente, fechando ciclos de evasão temporária e de permanente desespero. Pozzo e Lucky são soluções encontradas pelos vagabundos para passar o tempo, e estão inseridos nos paliativos que suavizam a dor da espera. São eficientes nessa função e participam da série de jogos cômicos de Vladimir e de Estragon<sup>118</sup>, destacando-se enquanto artifícios para o enfrentamento da espera. Os elementos cômicos, em *Godot*, são tranquilizadores, séries provisórias que buscam atenuar o absurdo. E dentre todas essas *gags* e tiradas cômicas da peça, a dupla de errantes é o mais eficiente calmante nessa luta contra o tédio. Seu correspondente em “Sarapalha” é a seção, que insere o homem nos mesmos movimentos circulares. No conto de Rosa, a maleita é a viga-mestre da rotina, relógio que marca o tempo em espiral e impõe o sentimento do absurdo na mesma medida em que paradoxalmente distrai os primos, anestesiando-os para a realidade crua que se ergue ao redor. Sua posição de destaque é a mesma dos

---

<sup>118</sup> Veja as *gags* no segundo ato, quando Pozzo cai no chão e derruba os vagabundos que tentam ajudá-lo (EG, p.147 – 163).

errantes de *Godot*. Juntamente com a seção, Pozzo e Lucky trazem vagas esperanças, tranqüilizam as duplas estagnadas e as tornam aptas a enfrentar mais um dia sem respostas. Assim, os primos e os vagabundos têm a impressão de que ainda existem e, mediante esses recursos, se entregam a uma sobrevivência inútil, num mundo que continuamente os agride.

## 26.5 ESTÓRIAS DE AMOR E MORTE

No absurdo ato da espera, o tempo avança de forma cíclica, trazendo, em pequenas emendas, soluções provisórias para a maior de todas as carências humanas: o amor. Em “Sarapalha”, o amor é uma experiência que ficou para trás. Sua lembrança, continuamente reprimida, está presa ao passado e se cristalizou na forma de uma estória popular. Síntese dos desejos e dos medos de Primo Ribeiro e de Primo Argemiro, a estória da moça que fugiu “*rio-abaixo*” (SA, p.141) com o capeta seria a figuração do amor e da morte, imagens que assombram os dois maleitosos. O amor traduz uma necessidade inconfessável, representada pela moça bonita que desce o rio. Já a morte aparece na personagem do capeta, que avança lentamente com sua canoa, cantando toda a amargura e a destruição provocadas.

É importante lembrar, conforme anotado anteriormente, a correspondência inegável entre a estória contada e a experiência humana. “Sarapalha” cultiva uma parábola específica que traduz o universo íntimo dos primos Ribeiro e Argemiro, transportando o amor corroído e a morte corrosiva

para uma linguagem lúdica, típica de todo *Sagarana*. Essa confluência entre o contado e o vivido já foi igualmente detectada na obra de Beckett. As personagens centrais de seus romances – Molloy, Moran, Malone, entre outros – costumam intercalar narrativas secundárias que pontuam seus depoimentos e refletem o estado emocional do contador. Conforme apontado no terceiro capítulo, essa relação compulsiva com o ato narrativo também ocorre nos vagabundos de *Esperando Godot*, e a parábola dos dois ladrões é valorizada exatamente pelo intercâmbio que exerce com os companheiros Vladimir e Estragon. Ainda que invertendo o seu sentido original, Beckett aproveita a frase de Santo Agostinho para ironizar a idéia do destino simétrico da humanidade: “Não desespere: um dos ladrões foi salvo. Não seja presunçoso: um dos ladrões foi condenado” (Apud Esslin, 1968, p.47). O ladrão supostamente salvo – informação que teria sido fornecida por apenas um dos quatro evangelistas – é impraticável na ficção de Beckett. A obsessão em torno dessa estória revela toda a instabilidade que permeia essa concepção de simetria: tanto Vladimir quanto Estragon desmentem a parábola dos ladrões. Ambos estão condenados ao fim absoluto, e esse é o eixo de *Esperando Godot*. De fato, a estória dos dois ladrões faz referência aos anseios dos vagabundos, preocupados com a idéia de salvação. Essa ligação entre o ato de contar e a realidade de quem conta também é evidente em “Sarapalha”. A verdade por trás dessa atmosfera anedótica é, por vezes, perigosa. Precisa ser encoberta pelo próprio contador, pois revela a impossibilidade de um sentido concreto que torne viável a existência. No caso dos primos doentes, o sentido ausente revelado pela estória é Luísa. Para os vagabundos, a parábola trata do absurdo de um destino assimétrico, que favorece apenas a condenação. Da mesma forma, os sonhos – estórias do inconsciente –

parecem ameaçadores aos olhos das personagens, uma vez que revelam a nostalgia de um passado ideal, impossível ao presente e, portanto, nocivo:

VLADIMIR  
 Eu me senti sozinho.  
 ESTRAGON  
 Tive um sonho.  
 VLADIMIR  
 Não conte  
 ESTRAGON  
 Sonhei que...  
 VLADIMIR  
 Não conte! (EG, p.23)

Os sonhos trazem lembranças soterradas e forçosamente esquecidas, razão pela qual Vladimir se recusa a ouvir tais relatos. São exatamente essas lembranças soterradas que Primo Ribeiro evoca ao contar a estória de seu sonho e instaurar o desequilíbrio na rotina. Observe que tanto Vladimir quanto Primo Argemiro não suportam a narração de sonhos alheios. Contudo, Argemiro permite que seu companheiro relate seus sonhos e que, por meio dessa confissão, enfraqueça as leis do hábito:

– É isso, Primo Argemiro... Não adianta mais sojigar a idéia... Esta noite sonhei com ela, bonita como no dia do casamento... E, de madrugada, inda bem as garrixas ainda não tinham pegado a cochichar na beirada das telhas, tive notícia de que eu ia morrer... Agora mesmo, 'garrei a 'maginar: não é que a gente pelejou p'ra esquecer e não teve nenhum jeito?... Então resolvi achar melhor deixar a cabeça sôlta... E a cabeça sôlta pensa nela, Primo Argemiro... (SA, p.134)

Primo Ribeiro reabre, em seus sonhos, um passado renegado. São estórias de amor nocivas ao presente, pois impossíveis de serem realizadas. O impraticável retorno do amor intensifica o absurdo, sentimento possível que atinge as duplas. A disparidade entre a felicidade passada e a amargura presente insere a morte no discurso, última alternativa razoável para eliminar o sofrimento. Quando Primo Ribeiro decide finalmente revelar o conteúdo de seus sonhos,

ultrapassa a medida imposta pelos vagabundos de *Godot*. Nesses sonhos residem o amor e a morte, presenças que se conjugam na forma de ameaça e de conforto, razão pela qual Vladimir e Estragon evitam seus relatos.

Porta-voz de desejos sufocados, os sonhos denunciam a incompatibilidade entre a necessidade humana e aquilo que o mundo pode realmente oferecer. A essa discrepância, Camus chamou de sentimento do absurdo. Partindo desse desnível assustador, o sonho é a narrativa que define esse mal-estar, discursando sobre as carências da humanidade. A principal diferença entre a narrativa dos sonhos e as histórias contadas é que a primeira pertence ao terreno do inconsciente e, dessa forma, fogem do controle das duplas. Entregues ao sono, os primos e os vagabundos baixam a vigilância e se tornam alvos fáceis das lembranças involuntárias que perturbam o imaginário. Por isso, Vladimir não suporta os sonhos de Estragon e sequer permite os seus relatos. Pela mesma razão Primo Argemiro “não dorme quase nunca” (SA, p.127), e enfraquece sua vigilância ao ouvir o sonho proibido de Ribeiro. Já as histórias contadas, por outro lado, são dominadas pela lucidez e trafegam num plano racional e seguro da memória. A parábola dos ladrões, em *Godot*, e a história contada, em “Sarapalha”, são parte desse terreno específico das lembranças, ou seja, a “memória voluntária” do indivíduo. Beckett definiria essa memória como trapos da lembrança, fragmentos inofensivos do passado. Primo Ribeiro pede para que Argemiro conte a história da moça e do capeta, pois ela faz parte desse acervo seguro de sua memória. Embora faça referência à fuga do amor – sentido de toda a existência –, essa história cria um passado ideal, onde Luísa é corrompida pelo mal, tornando-se vítima das mesmas forças que destruíram a vida dos primos. Nesse sentido, a memória voluntária é cuidadosamente

elaborada, motivo pelo qual passa a ser incentivada na forma de relatos. Em contraponto a essa lembrança previsível, Beckett coloca a “memória involuntária”, processo rememorativo que acomete o homem proustiano, resgatando vivências passadas esquecidas pela razão<sup>119</sup>.

Contudo, essa experiência inusitada não é possível em *Godot*, uma vez que os sonhos de Estragon – estórias destituídas do controle da razão e, com isso, única possibilidade aparente de rememoração dos vagabundos – nunca são verbalizados. Dessa maneira, “Sarapalha” insere um dado inédito que é essa memória involuntária. O sonho de Ribeiro desencadeia todo um processo de recordação e evoca a imagem proibida de Luísa, a amada ausente. Tanto pela via segura da lembrança quanto pelo acesso perigoso da recordação<sup>120</sup>, as estórias narradas trazem um passado morto, marcado pela perda do amor e que anuncia o processo permanente de degradação, rumo à morte. Após o relato do sonho de Ribeiro, o amor passa a ser um sentimento que invade todo o discurso de “Sarapalha”. Em *Godot*, por outro lado, esse sentimento sequer é pronunciado, visto que a narração dessa memória involuntária é inadmissível aos vagabundos.

Esse constante jogo recorre a dois pólos marcantes, amor e morte, duas extremidades que contornariam as duplas em suas respectivas rotinas. O amor, sentimento que se cala insistentemente em *Godot*, constitui o principal motivo desse passado ideal e inatingível. Por essa razão, seu nome é impronunciável, tal como era em “Sarapalha”, antes de Primo Ribeiro contar o

---

<sup>119</sup> Para maiores informações, ver BECKETT, Samuel. *Proust*. Trad. Arthur Nestrovski. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

<sup>120</sup> Leyla Perrone-Moysés, em sua análise de “Lá, nas campinas...”, conto de *Tutaméia* (terceiras estórias), chama a atenção para essa diferença: “A palavra *recordar* contém *coração* (*cordis*); recordar é muito diferente de lembrar. O que se recorda é do domínio dos afetos, é menos uma coisa, pessoa ou lugar, do que um tom, uma qualidade, um estado do ser. A lembrança pode ser nítida, a recordação será sempre fluída, imprecisa.”. Tomando esse sentido etimológico, as lembranças de Luísa, evocadas pela estória do barquinho, não são tão nocivas aos primos quanto as recordações trazidas pelos sonhos, onde o sentimento do amor aflora perigosamente. Ver PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Inútil poesia* e outros ensaios breves. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p.266.

próprio sonho. Martin Esslin avalia a temática de Beckett dentro de uma possível decepção amorosa, dando margem a essa comparação com o conto rosiano. Para Esslin, dentre os vários temas da obra de Beckett, podemos destacar “A impossibilidade de posse do amor, e a ilusão da amizade” (Esslin, 1968, p.28). Essas conclusões foram tiradas de *Proust*, ensaio escrito pelo próprio Beckett e que prenuncia algumas idéias que trabalharia futuramente em seus textos:

Mas se o amor, para Proust, é função da tristeza do homem, a amizade é função de sua covardia; e se nenhum dos dois pode concretizar-se, devido à impenetrabilidade (ao isolamento) de tudo que não for *cosa mentale*, ao menos o fracasso da posse terá, talvez, a nobreza do que é trágico, enquanto que a tentativa de se comunicar onde não é possível qualquer comunicação não passa de vulgaridade simiesca ou horrendamente cômica, como o delírio que sustenta um diálogo com a mobília. A amizade, segundo Proust, é a negação da solidão irremediável à qual cada ser está condenado. A amizade pressupõe uma aceitação quase piedosa das aparências. A amizade é um expediente social, como carpetes e cortinas ou a distribuição de sacos de lixo. Não tem qualquer significado espiritual. (Beckett, 2003c, p.67)

As impiedosas constatações de Beckett são um convite para a leitura de suas obras, nas quais futuramente aplicaria toda a sua visão proustiana da realidade. Ainda mais instigante é a forma como o tratamento desses temas entra em sintonia com “Sarapalha”. No conto de Rosa o amor é, de fato, função da tristeza, razão pela qual sua lembrança é evitada. E a amizade tem o seu teor ilusório, posto que os primos são covardes o suficiente para enfrentar a solidão, assumindo a necessidade que têm um do outro – tal como os vagabundos de *Esperando Godot*.

No passado longínquo, quando o amor era uma realidade possível e a morte nada tinha de ameaçador, sabemos que os primos eram bem aparentados e que ainda não haviam contraído a doença: “Argemiro dos Anjos era um môço bem-aparecido” (SA, p.146). A maleita, configuração do absurdo no

conto, permanecia desconhecida e impotente diante de um mundo que acreditava verdadeiramente na possibilidade do amor. Esse passado saudoso também se manifesta em *Godot*, na lembrança dos vagabundos: “Éramos respeitáveis nesse tempo” (EG, p.11), diz Vladimir, aliando essa nostalgia dentro de sua consciência do absurdo – seu argumento é que ele e Estragon deveriam ter aproveitado esse respeito passado para se jogar do alto da Torre Eiffel, quando isso era possível: “Agora é tarde. Eles não nos deixariam nem subir lá.” (EG, p.11). Para o vagabundo Vladimir, a alegria do passado se mistura com o desejo de morte, corrompendo todas as expectativas de salvação.

Há, no entanto, um medo diante dessa mesma morte, contrapondo-se ao desejo que sentem do fim. Em *Godot*, Vladimir e Estragon têm medo de que a morte os separe, e isso desencoraja os seus planos suicidas. É Estragon quem primeiro revela essa possibilidade de separação, frustrando as expectativas que ambos tinham de se enforcarem: “Gogo morre [...] Didi fica sozinho.” (EG, p.27). Assim, o medo da solidão afunda novamente os planos de morte, fazendo com que os vagabundos tornem sempre a uma mesma decisão: “Não vamos fazer nada. É mais prudente.” (EG, p.27). Aqui, percebe-se essa amizade que Beckett chama de covarde, visto que o único objetivo da relação é evitar esse isolamento total. A partir do instante em que traz uma ameaça de solidão, a morte deixa de ser um desejo para o indivíduo: “– Mas, então, não fala em morte, Primo Ribeiro!... Eu, por nada que não queria ver o senhor se ir primeiro do que eu...” (SA, p.133), afirma Argemiro, deixando escapar essa “amizade covarde” anunciada por Beckett.

Essa visão cria uma postura dicotômica diante da idéia do fim – simultaneamente tentadora e repulsiva. A última cenoura de Vladimir, sendo

abocanhada por Estragon, é a imagem pertinente dessa vida que se consome, gerando posicionamentos distintos diante da morte:

ESTRAGON

Engraçado. (*Segura o que resta da cenoura pela raiz, e a examina atentamente.*) É curioso, quanto mais a gente come, pior fica.

VLADIMIR

Comigo é o contrário.

ESTRAGON

Explique melhor.

VLADIMIR

Eu vou me acostumando ao esterco à medida que piso nele. (*EG, p.35 – 36*)

A dualidade entre os vagabundos se torna patente. Quanto mais Estragon investe na vida, mais amargo e pessimista ele se torna. E Vladimir, que muitas vezes quer se mostrar otimista, parece acostumar-se com a espera na mesma medida em que afunda no absurdo. Sua conduta é semelhante à de Argemiro que, domesticado pelo hábito, procura inutilmente injetar ânimo e esperança na rotina:

– Olha, Primo, se a gente um dia puder sarar, eu ainda hei de plantar uma roça, no lançante que trepa para o espigão. Deve de ser bom a gente poder capinar lá em riba, de manhã cedinho... Tem uma noruega, lá atrás, cheia de samambaia e parasita roxa. Eu havia de fazer uma roça de três quartas, mas com uns cinco camaradas no eito, todo-o-mundo cantando e puxando o cacumbú!... (*SA, p.132*)

Ele alimenta esperanças de um dia melhor, investindo numa crença que parece cada dia mais vaga. Já Primo Ribeiro se equipara a Estragon, aumentando sua angústia a cada novo instante que vive: “– Também, não sei: eu hoje cansei de sofrer calado...” (*SA, p.134*). Para ambas as duplas, a vida se consome na mesma velocidade que a cenoura de Estragon, sendo abocanhada passo a passo e dilatando o inevitável momento do fim. No decorrer dos dois textos, contudo, é indiscutível o temor provocado pela morte. Os primos e os

vagabundos vivenciam essa estranha experiência, tentadora e repulsiva, de estar morrendo aos poucos. Em *Esperando Godot*, é nítida a ameaça que a morte representa. Vladimir e Estragon, tal como os primos febrentos, sustentam esse medo egoísta de que a morte leve apenas um deles, pois, como diria Pozzo, “a estrada é longa para quem caminha sozinho...” (EG, p.41). O medo de que a morte aumente a solidão daquele que permanecer vivo é a regra que une as duplas de *Godot* e de “Sarapalha”. Nesse sentido, a negação de Argemiro é sintomática, uma vez que revela a possibilidade de isolamento eterno, caso Ribeiro morra: “Quem sabe se êle [Ribeiro] não vai morrer mesmo? Primo Argemiro tem mêdo do silêncio.” (SA, p.133)

Primo Argemiro, sobretudo, vive o mais completo sentimento de derrota, já que, para ele, não há perspectiva futura. A vida e a morte lhe reservam a eterna amargura, sem alternativas de salvação. Ao contrário do cruel impasse vivido por Ribeiro, entre a esperança em Luísa e o desespero na morte, Argemiro vive uma destruição completa, pois não consegue ver luz alguma nessas opções do primo. Para ele, vida e morte são dois martírios, duas condenações a uma eternidade sem descanso. Se escolher esperar pela prima – cuja possibilidade de retorno é remota e improvável –, Argemiro deverá silenciar novamente o seu amor, em respeito a Ribeiro. Entretanto, Luísa não passa de uma estória *en abyme*, infinita prorrogação de uma ausência. E quando definitivamente se encontrar com a morte, Primo Argemiro continuará sozinho, pois mesmo na transcendência não há possibilidade de concretização desse amor.

A mesma concepção ocorre aos vagabundos de *Esperando Godot*, embora Beckett recuse a idéia de transcendência. Para Vladimir e Estragon, tanto a vida quanto a morte parecem não carregar soluções adequadas, sinal da total

ausência de sentido que caracteriza o sentimento do absurdo. Diante de uma espera interminável, e sujeito às leis caóticas que regem o mundo, o homem se entrega ao total absurdo, momento em que viver ou morrer são apenas estórias que não satisfazem uma existência.

## 26.6 DUAS VOZES, UM SENTIMENTO

No que se refere ao número de personagens, o conto de Guimarães Rosa é menor. Tudo está limitado aos dois doentes e ao cão Jiló, além das referências à Luísa e à Negra Ceição. Já Samuel Beckett, embora habituado a trabalhar com uma quantidade reduzida de atores, desenvolve seu *Esperando Godot* com cinco personagens, número condizente com as necessidades da ação dramática: os vagabundos Vladimir e Estragon, os caminhantes Pozzo e Lucky e O menino, mensageiro de Godot. Cabe notar que, tanto em *Godot* quanto em “Sarapalha”, o eixo da narrativa está na dupla que aguarda a redenção. As demais personagens, em ambos os textos, são de importância acessória, tangenciando a espera e intensificando a agonia dos respectivos pares.

Apesar de não ser um texto dramático, “Sarapalha” também sustenta uma relação fundada em diálogos, entrecortados por longos silêncios que pontuam a espera – relação possível de ser estabelecida entre as personagens de *Godot*. Os diálogos, como se sabe, são necessários tanto para os vagabundos como para os primos maleitosos, e se explicam pela vontade de

preencher um vazio interior: “Puxa, Gogo, devolve a bola de vez em quando” (EG, p.16), reclama Vladimir, ao perceber que não está conseguindo dialogar com seu parceiro. Essa necessidade de falar também ocorre em “Sarapalha”, e o resultado é uma palavra pobre e destituída de motivos. Ao acaso, as conversas sempre caem no mesmo silêncio que, em “Sarapalha”, é “índice da impotência das palavras para expressar com exatidão a afetividade, emoções; também, como característica de comunicação, que retrata o *modus vivendi* mineiro” (Morato, 2000, p.399). As palavras dos primos e dos vagabundos são recursos precários utilizados para preencher a solidão humana. No entanto, a comunicação que os dois textos efetivam com o público leitor (e espectador) não se dá somente por meio dessas palavras mortas, mas através do retrato da cena, onde os índices de corporalidade das duplas, aliados a um cenário devastado, convergem *Godot* e “Sarapalha” para um mesmo terreno absurdo.

À primeira vista, esse espaço abandonado seria a bem sucedida representação do fracasso humano, tema central de ambos os textos. O vau da Sarapalha, “cenário-protagonista” desse conto de Guimarães Rosa, sugere uma travessia sem profundidade. Se Rosa amava intensamente os rios – imagem da eternidade e trajeto do indivíduo num mundo marcado por conflito e conhecimento –, é notória a forma inusitada como esse tema aparece em “Sarapalha”. Aqui, o rio se apresenta na forma de um vau, raso e minguado, resultado do esgotamento causado pela instauração da maleita no local. Tal fenômeno é análogo ao esvaziamento do homem, destituído de esperanças e carente de perspectivas ante o absurdo de sua condição. Não se trata de um rio qualquer: estamos pisando no vau da Sarapalha, uma ferida incurável que denuncia a amargura e a pobreza de uma vida desprovida de significados. No vau, onde as águas de

nossas crenças e esperanças são rasas e mínimas, o homem enfrenta uma torturante caminhada, sugerida pelo ato interminável da espera.

Para enfrentar essa espera, os primos e os vagabundos necessitam de estórias, de elementos lúdicos e de comicidade na rotina, pois essa é a única forma de disfarçar essa consciência terrível. Na fazenda denegrida e desmantelada de Primo Ribeiro, o único que está privado desse sentimento é o cachorro Jiló, que “Bate a língua, bate orelhas, e anda curta distância, moleando as patas, com donaire de dama.”<sup>121</sup> (SA, p.135). Jiló não carrega esse fardo da consciência, sendo o único que escapa desse enfrentamento do ser. Ribeiro costuma afirmar diariamente que o cão tem “Vida melhor do que a nossa...” (SA, p.130), já que este desconhece a dor da existência e, mesmo com as “costas cheias de bernes” (SA, p.135), sempre desperta e vem “fazer festas” (SA, p.135) com os primos. Jiló desconhece o irracional do mundo e, portanto, vive com dignidade e sem sofrimento. Talvez a mesma lógica ocorra em *Esperando Godot*, quando Lucky começa a chorar e Pozzo o compara a um cão:

(*Lucky chora.*)

ESTRAGON

Ele está chorando.

POZZO

Os cachorros velhos têm mais dignidade. (*Ele estica o lenço a Estragon.*) Console-o, já que te piedade dele. (*Estragon hesita.*) Tome. (*Estragon pega o lenço.*) Enxugue-lhe os olhos. Assim ele se sentirá menos abandonado. (*Estragon hesita ainda.*) (EG, p.55)

Um cachorro como Jiló, privado desse sentimento do absurdo, teria mais dignidade que Lucky cujo choro é a marca do desespero de sua existência. A única consciência que Jiló apresenta é a sua integração com o

---

<sup>121</sup> Nilce Sant’Anna Martins define *donaire* como graça, garbo e elegância, mas afirma que esse termo literário é usado de forma irônica e jocosa no exemplo do cão Jiló. Cf. MARTINS, Nilce Sant’Anna. *O léxico de Guimarães Rosa*. 2. ed. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 2001. p. 174.

espaço e, diferente dos primos, que parecem seres sofredores em atrito com o mundo externo, o cachorro está inserido em uma realidade que se mostra bastante razoável<sup>122</sup>. Jiló está livre da consciência do absurdo, e não há voz ou silêncio que o oprima. Em *Esperando Godot*, os vagabundos querem evitar o silêncio, que traz “vozes mortas” (EG, p.113). São vozes dessa consciência destrutiva, que anuncia toda a amargura da humanidade, esperando constantemente por um sentido. O silêncio propicia essa razão malquista e, diante disso, torna os primos e os vagabundos dependentes de uma palavra que ocupe o vazio e amenize esse sentimento. Primo Argemiro, por exemplo, tem “mêdo do silêncio” (SA, p.133) e preocupa-se em dizer algo que complete essas lacunas. Suas tentativas, contudo, são vãs, e a consciência do absurdo se instaura entre os primos, evidenciando a incompatibilidade entre o homem e seu meio.

A consciência é, portanto, o fardo que o homem carrega em seu penoso trajeto pela vida. Saber da miséria de sua existência e, ainda pior, saber que sua vida se consumirá sumariamente sem deixar maiores registros, estes são os pesos que acorrentam o homem ao sentimento do absurdo. Já comentei, no segundo capítulo, como os primos de “Sarapalha” testemunham a queda de seus dois alicerces – família e terra –, que se apagam juntamente com a existência humana. Sem filhos, esposa ou lugar ativo, os primos desaparecem do mundo sem deixar vestígios. Esse desejo natural (e não saciado) de deixar a própria marca é partilhado por Vladimir que, em *Godot*, precisa confirmar sua presença no mundo: “Você tem certeza que me viu, hein? Você não vai chegar aqui amanhã e me dizer que não me conhece.” (EG, p.182). Ao final dos dois atos de

---

<sup>122</sup> “Se eu fosse árvore entre árvores, gato entre os animais, esta vida teria um sentido, ou melhor, este problema é que não o teria, porque eu faria parte deste mundo. *Seria* este mundo ao qual agora me oponho com toda a minha consciência e toda a minha exigência de familiaridade.” Cf. CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo*. Trad. Urbano Tavares Rodrigues e Ana de Freitas. Lisboa: Edição Livros do Brasil, s.d. p. 67.

*Godot*, Vladimir é estranhamente chamado de Alberto (EG, p.88; 179), um nome que pode indicar essa possibilidade de registro, firmando temporariamente a identidade do indivíduo e o seu lugar no mundo. Quem o chama dessa forma é O menino, contato mais próximo que os vagabundos têm com Godot, a razão da espera. Primo Argemiro, por sua vez, é chamado no final do conto de “Argemiro dos Anjos” (SA, p.146), aproximando-se simbolicamente de Luísa e identificando a natureza como o seu lugar definitivo, vestígio de sua existência. Curioso notar que, se por um lado, Estragon revela a sua total infelicidade – “Eu não sou feliz” (EG, p.91) –, equiparando-se a Ribeiro; por outro, Vladimir afirma que não sabe se é feliz ou não (EG, p.94 – 95), estranho sentimento que também acomete Argemiro no decorrer do conto. São as constantes tentativas de apreensão de um significado, de Vladimir e de Argemiro, que sempre tropeçam no sentimento do absurdo. Observe as indagações de Didi:

VLADIMIR

Eu estava dormindo, enquanto os outros sofriam? Estarei dormindo agora? Amanhã, quando eu estiver pensando que acordei, que direi do dia de hoje? Que junto com Estragon, meu amigo, neste lugar, até o cair da noite, eu esperei por Godot? Que Pozzo passou com seu escravo e falou conosco? Sem dúvida. Mas o que haverá de verdade em tudo isso? (*Estragon, que tentara em vão tirar os seus sapatos, cochilou de novo. Vladimir o contempla.*) Ele não saberá de nada. Ele falará dos golpes que recebeu e eu lhe darei uma cenoura. (*Pausa.*) Com um pé na cova e um nascimento difícil. Do fundo do buraco, indolentemente, o coveiro aplica seu fórceps. Temos tempo de envelhecer. O ar está cheio de nossos gritos. (*Escuta.*) Mas o hábito é uma grande surdina. (*Olha Estragon.*) Também para mim alguém está olhando, também sobre mim alguém estará dizendo: Ele está dormindo, ele não sabe nada, deixe-o dormir. (*Pausa.*) Não posso mais continuar. (*Pausa.*) O que foi que eu disse? (EG, p.178)

Ao final do drama, o vagabundo Vladimir dá voz a esse sentimento de derrota, revelando os efeitos corrosivos que também acometem os febreiros de “Sarapalha”. É através desse sentimento que Guimarães Rosa e Samuel

Beckett cruzam suas respectivas histórias. Ainda que apresentando divergências fundamentais, o terreno de Primo Ribeiro e de Primo Argemiro revela pontos de contato importantes com *Esperando Godot*. Nesse retrato próprio de Beckett – que Rosa antecipava, anos antes –, o homem é consciente de sua existência sem sentido, e a carrega dolorosamente pelos rastos da vida. O desejo impraticável das duplas, em ambos os textos, reforça essa consciência cruel, sentimento do absurdo que cerca a humanidade. Enfim, *Esperando Godot* e “Sarapalha” partilham de um mesmo sentimento, cerne da composição desses discursos: o absurdo.

## 27 A TRISTE ESTÓRIA DE UM BARQUINHO

*...com o barco, remei próximo à margem, depois empurrei-o para a corrente e deixei ir à deriva. Ela estava estendida sobre as tábuas do fundo com suas mãos debaixo da cabeça e os olhos fechados. O sol ardente, um pouco de brisa, a água agradável e vivaz.*

Samuel Beckett, *A última gravação*

*Mas, então, ao menos, que, no artigo da morte, peguem em mim, e me depositem também numa canoinha de nada, nessa água que não pára, de longas beiras: e, eu, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro – o rio.*

Guimarães Rosa, “A terceira margem do rio”

A estória dos primos enfermos e a estória dos vagabundos debilitados conseguem atingir, portanto, um divisor comum: o sentimento do absurdo. É a partir desse divórcio incontornável entre o homem e a sua vida que se estabelecem as conexões entre a peça e o conto. Cabe lembrar, no entanto, que o absurdo é a reunião de várias vozes que se entrecrocaram de forma desordenada, caracterizando os danos espirituais da humanidade no pós-guerra – razão pela qual o entendemos como um sentimento e não como um conceito. E se há, de fato, no absurdo, uma profusão de pensamentos desconexos e conflitantes, creio que seja necessário delimitar um deles, pela importância que exerce nesse diálogo literário: o trágico. A experiência trágica, de um modo geral, parece divergir do sentimento do absurdo, e seus pressupostos básicos a diferenciam em muitos aspectos. Entretanto, o trágico não somente é uma das vozes que compõe essa náusea, como também parece ter um peso fundamental no confronto entre os textos aqui estudados, sobretudo no que se refere ao conto “Sarapalha”.

Em “Sarapalha”, é possível perceber um parentesco preciso com a estética do trágico, cujas particularidades sobreviveram a todas as metamorfoses do teatro e da literatura ao longo do tempo. O trágico parece ganhar uma força extraordinária no final do conto, quando Primo Argemiro provoca uma ruptura no vazio da rotina. Já *Esperando Godot* mantém sua estrutura circular intacta, não apresentando as mesmas possibilidades de ruptura existentes em “Sarapalha”. Logo, a aparição do trágico, em *Godot*, não tem a mesma significação que teria no conto de Rosa.

É bem verdade que uma leitura atenta de *Godot* poderia encontrar vínculos importantes com os rastros desse pensamento. Notória é a forma como Samuel Beckett evoca os domínios do trágico em determinados momentos de sua obra, oferecendo referências importantes ao seu leitor. Como não lembrar de *Édipo rei*, de Sófocles, no instante em que Estragon revela que seus pés estão inchados? Édipo, “o homem de pé inchado” (Vernant; Vidal-Naquet, 1977, p.90), parece estar incluído no discurso dos vagabundos – referência valiosa que *Godot* faz a um texto de primeira importância na tragédia grega: “Inchando”, responde Estragon ao ser questionado sobre o estado de seus pés (*EG*, p.15). Em outro momento, a personagem Lucky exhibe uma espécie de dança que é batizada por Estragon de “A Agonia do Bode Expiatório”<sup>123</sup> (*EG*, p.69), nova indicação de uma marca trágica presente no texto. Todavia, *Esperando Godot* apresenta um cotidiano indestrutível, império supremo do absurdo. Não obstante os aspectos trágicos inconfundíveis, a possibilidade da tragédia parece menor em *Godot*, posto que a realidade apresentada é imutável e inexplicável. Para que o trágico não apenas coexista com o absurdo, mas também ganhe uma força significativa a

---

<sup>123</sup> Atenção para as expressões utilizadas por Beckett: “La mort du lampiste” e “The Scapegoat’s Agony”. Cf. BECKETT, Samuel. *En Attendant Godot*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2004. p. 52; BECKETT, Samuel. *Waiting for Godot*. London: Faber and Faber, 1990. p. 40.

ponto de superá-lo, é fundamental que haja um rompimento, um enfrentamento da ordem estabelecida. E essa possibilidade de ruptura, insisto, se revela somente em “Sarapalha”. Portanto, nessa última parte deste trabalho dissertativo, volto a priorizar o conto “Sarapalha” – ponto de partida de minha investigação –, para que se possa compreender essa especificidade trágica que o distingue de *Esperando Godot*, de Beckett.

Dizer que Guimarães Rosa trafega pelos domínios do trágico é sempre uma afirmação delicada e controversa. Nunca faltaram reservas a esse posicionamento e, no conto “Sarapalha”, essa interpretação vai encontrar dois obstáculos complexos, dificultando a análise. O primeiro deles é um argumento geral, imposto a todos aqueles que pretendam investir no estudo do trágico na obra do escritor mineiro. Trata-se de uma postura distinta, convicta de que a tragédia seja inviável no sertão de Rosa. Quem a expõe é Luiz Roncari na tese de nº 8 de seu artigo “Dez teses para o estudo de Guimarães Rosa”, e seu raciocínio me parece um tanto razoável:

Na base da literatura de Guimarães Rosa está a busca do sério e do trágico, porém segundo os novos termos da literatura moderna, de recusa da separação dos estilos, e procurando ao mesmo tempo integrar a expressão popular no tratamento dos temas da alta literatura. A conclusão a que se chega é a verificação da impossibilidade da tragédia, na medida em que se constituiu no país um terreno social demasiado fluido e esgraçado, incapaz de suportar os dramas trágicos, pelo menos nas camadas inferiores, que demandariam a existência de troncos familiares estruturados. Visão do autor que contrariaria a dominante tradicional e escandalizaria se exposta abertamente. (Roncari, 2002, p. 247)

Em seu argumento, Luiz Roncari se levanta contra uma exegese supostamente desgastada de busca pelo trágico em Guimarães Rosa. De acordo com o estudioso, a barreira ao sentido do trágico estaria não apenas na ausência de uma nobreza, foco da tragédia, mas também em uma desestruturação familiar

típica do sertão. Para ele, a característica essencial e indispensável à tragédia grega seria a oposição entre o Estado e a Família – o que o faz lembrar de *Antígona*, de Sófocles, tragédia que torna evidente esse antagonismo entre *polis* e *oikos*<sup>124</sup>. Segundo Luiz Roncari, esses dois elementos não têm força própria e nem autonomia em Guimarães Rosa. O Estado democrático não existe, posto que o sertão é “terra de ninguém” e, nesse sentido, caracteriza-se como um mundo abandonado ao jogo das forças irracionais do homem. De igual modo, também não há estrutura familiar, uma vez que, nesse cenário consumido, os laços genealógicos são demasiados frágeis. Incesto e parricídio, por exemplo, pecados inadmissíveis na tradição helênica, não têm o mesmo peso no sertão devido à fragilidade de seus troncos familiares. Assim, no entender de Roncari, o clássico embate entre Estado e Família não teria força suficiente em Guimarães Rosa a ponto de suportar uma tragédia. Essa fragilidade chega ao extremo em “Sarapalha”, estória em que as organizações social e familiar são praticamente nulas. Conforme já anotado em segmento anterior, os primos Ribeiro e Argemiro são seres sem referência, condenados a uma extinção sem vestígios. Despregados da terra e da família, cernes do indivíduo no mundo, os dois febreiros estão imersos na degradação local e expostos tão somente ao tema da decadência. Não há a mínima possibilidade de integrá-los num antagonismo entre a democracia e a aristocracia, visto que tais poderes inexistem em “Sarapalha”. Essa premissa seria, portanto, uma primeira barreira ao estudo da tragédia em Rosa.

---

<sup>124</sup> Na tragédia *Antígona*, de Sófocles, há um confronto entre a heroína homônima e o rei Creonte. Antígona pressupõe os interesses de sua família e luta pelo direito de enterrar o irmão Polinices, um traidor da pátria. Ao fazê-lo, estabelece um *agon* com Creonte, que, fiel às leis do Estado, se recusa a conceder um funeral ao traidor.

É importante ressaltar que o posicionamento de Luiz Roncari não exclui a possibilidade de leitura de termos específicos provenientes da tragédia. Suas análises da obra de Guimarães Rosa atuam notadamente numa tênue linha divisória entre o que seria o “regional” e o suspeito “universal”. O estudioso, decerto, privilegia a leitura social da obra de Rosa, mas trabalha paradoxalmente com conceitos particulares da filosofia do trágico, tais como *hybris*, *aporia* e destino – como se pode observar em seu artigo “Irmão Lélío, irmã Lina: incesto e milagre na “Ilha” do Pinhém” (1987). Logo, Roncari reconhece em Guimarães Rosa a possibilidade de apreensão de determinados aspectos da tragédia grega (que colaboram para o entendimento de sua leitura histórica e social) e, no entanto, recusa essa mesma tragédia por uma questão de valores. Valores estes que não têm peso significativo no sertão porque as pessoas não se estruturam e nem criam raízes<sup>125</sup>. Nesse ínterim, fica a sugestão de que, apesar da inviabilidade de uma tragédia concreta no sertão rosiano, podemos escapar pelas lacunas dessa asserção, detectando rastros dessa estética na ficção de Rosa e oferecendo certa latitude àquele rigoroso argumento contra o trágico.

Este, contudo, não é o único obstáculo que se impõe ao estudo da tragédia em “Sarapalha”. Além dessa ausência de valores no sertão – argumento usado por Luiz Roncari contra essa exegese do trágico –, temos um dado inédito na estória dos primos febreiros que pode fatalmente complicar essa nova empreitada, a saber: o problema da ação. O conto apresentaria a já citada “fragilidade na ação novelística” (Lins, 1991, p.241), pecando na principal característica da tragédia grega, segundo a *Poética* de Aristóteles: “É, pois, a tragédia imitação de uma acção de carácter elevado [...]” (Aristóteles, 1986,

---

<sup>125</sup> Ver RONCARI, Luiz Dagobert de Aguirra. Irmão Lélío, irmã Lina: incesto e milagre na “Ilha” do Pinhém. In: *Estudos avançados*. n. 42. Universidade de São Paulo. Instituto de Estudos Avançados. – vol. 1, n. 1 (1987) – São Paulo: IEA, 1987. (Dossiê educação). p. 413 – 448.

p.110). E sabemos de fato que, em “Sarapalha”, não houve ação no sentido convencional do termo: “– Não teve nada, Primo!... Juro!” (SA, p.143). Se os primos não *agiram*, afastaram-se do trágico e adentraram, possivelmente, um terreno absurdo, onde a estagnação é uma resposta do homem à total falta de sentido. Muito embora o trágico transpareça em diversos sentidos em “Sarapalha”, o veredicto final demonstra o quanto ele seria insustentável na maior parte do conto, onde essa “inação” evoca fundamentalmente a presença do absurdo. A confusão entre os dois universos, o absurdo e o trágico, é comum, e Jacqueline de Romilly se preocupa em diferenciá-los:

A idéia dos sofrimentos reservados ao homem, se colocada de forma imprecisa, corre o risco de dar do trágico uma idéia inexata e prestar-se a uma confusão inversa à anterior. A confusão anterior considerava o evento como resultado de uma ordem implacável: esta, em vez disso, tenderia a considerá-lo como desprovido de ordem e de sentido. Com efeito, na medida em que o destino não está ligado a uma vontade coerente – o que acontece, com mais freqüência, depois de Ésquilo –, corre-se o risco de cair numa atitude pessimista, tendendo-se a acreditar que nada tem sentido. Estaríamos então bem próximos de um determinado espírito moderno que privilegia o absurdo. Esse espírito pode produzir obras que não deixam de relacionar-se com a tragédia, visto que questionam a própria condição humana. Na realidade, elas não têm outro objetivo, nem outro tema. Mas estão fundadas na amargura e no desânimo. Elas denunciam, elas desesperam. E é isso que revela claramente a diferença entre elas e a tragédia, pois a tragédia vive de ação, e implica heroísmo. (Romilly, 1998, p.152)

As constatações de Romilly filiam, mais uma vez, “Sarapalha” ao sentimento do absurdo. Não somente o problema da ação, mas também a carência de um sentido, vivenciada pelos primos Ribeiro e Argemiro, comprova essa assertiva. Qualquer mundo provido de sentido (ainda que um sentido cruel ou injusto) seria trágico, pois permitiria ordem e explicação à existência humana. No trágico, o herói avança (ou seja, ele age) contra um sentido incompatível ao seu pensamento, mas insiste em suas crenças e, no auge da tragédia, é

destruído pela ordem que rege o mundo. Essa ordem do mundo inexistente no universo absurdo, delineando sua principal diferença com a filosofia do trágico. Um mundo que revela a ausência completa de soluções, de explicações e de sentido para a vida – cenário que desencoraja a própria vontade de existir – é essencialmente absurdo.

Levando em conta todos os problemas citados – falta de sentido, fragilidade na ação, ausência de valores no sertão –, seria natural que o absurdo, em “Sarapalha”, fosse a viga-mestre que permeia toda a estória. O mesmo ocorre no *Godot*, de Beckett, onde essa atmosfera absurda parece se destacar com extrema facilidade. Contudo, é fundamental entender que o absurdo contém o trágico, formando uma coexistência nem sempre pacífica entre pensamentos diferentes. O trágico, repito, é uma das vozes que compõem esse sentimento. Reforçando os dizeres de Romilly, “Este espírito [o absurdo] pode produzir obras que não deixam de relacionar-se com a tragédia, visto que questionam a própria condição humana.” (Romilly, 1998, p.152). A rotina dos maleitosos é, dessa forma, essencialmente absurda, ainda que sejam notáveis as relações estabelecidas com a estética do trágico em momentos singulares do texto.

Precisamente, o elemento trágico aparece com sua devida força nos contornos de “Sarapalha”. Ou seja: antes e depois daquela situação estática, tão própria do absurdo, creio que é possível detectar os rastros de uma tragédia. O trágico está no princípio e no fim dessa estória, e sua presença é tão importante que, em certo momento, parece se sobrepor em relação ao absurdo. Já no início da estória temos a lembrança de uma tragédia: a ameaça de destruição de um povoado, a perda de um amor e a interdição de um núcleo familiar. Tais fatos formam o esboço de uma experiência trágica, interrompida

subitamente para que se completasse a instauração do absurdo-maleita. A maleita põe fim ao povoado e, com isso, impede a concretização dessa primeira tragédia: sem a *polis*, categoria social impreterível ao fenômeno trágico, o mundo torna-se desprovido de ordem e de sentido. Após essa crise envolvendo a cidade, os primos se entregam à rotina e à espera, aderindo ao chamado sentimento do absurdo. Esse sentimento dominante só poderá ser vencido ao final do conto, quando Argemiro confessa o seu amor e abre novamente as portas para a tragédia. Seu embate com Primo Ribeiro promove uma ruptura no vazio da rotina e possibilita, por meio de uma integração com a natureza, uma nova experiência trágica. E, desta vez, a destruição do homem terá uma carga positiva, própria da concepção dionisíaca de Friedrich Nietzsche. Portanto, o absurdo em “Sarapalha” está cercado pelo elemento trágico, presente na gênese e no fim dessa travessia do vau. O trágico está nas margens desse rio absurdo – margens concretas sem as quais o barco da humanidade perderia seu rumo e sua direção.

Essa particularidade ocorre porque o trágico está ligado necessariamente a uma categoria social. Se é verdade que “só é trágico o indivíduo que se destaca contra o fundo da massa” (Fischer, 2001, p.88), creio que a tragédia implica num confronto direto com essa coletividade, cujo papel é destruir ou absorver o homem que se levanta contra ela. Em síntese, a tragédia é a manifestação do indivíduo em plena interação com a massa, e essa situação se verifica somente nas bordas de “Sarapalha”: a) no princípio da estória, antes da chegada da maleita, o homem se vê diante dos moradores da cidade, b) e no final, o social estaria representado pela natureza, que se ergue diante do homem em plena atividade. Assim, o trágico é o ponto de partida e o ponto de chegada dessa estória absurda.

São essas as recomendações que reservo para a última parte deste trabalho dissertativo. Procuo então mostrar como o trágico surge no princípio hipotético de “Sarapalha” (hipotético porque não é vivenciado diretamente, mas apenas suposto no plano da rememoração, que narra a antiga queda do povoado), a forma como essa experiência é interrompida pelo absurdo (construindo vínculos notáveis com o *Godot*, de Beckett) e, por fim, revelo como o trágico se torna possível novamente ao final do texto, sendo a confissão e o exílio fatores decisivos que levam Argemiro ao dionisismo.

## **27.1 A PERSPECTIVA TRÁGICA: PRINCÍPIO E FIM DE “SARAPALHA”**

### **27.1.1 *Princípio: a cidade tomada pela peste***

Desde o evento da tragédia grega, o universo trágico conta com a presença fundamental de um *sentido*. Ao contrário do absurdo, o trágico possui uma coerência interna que explica e justifica o penoso ato da existência. No entanto, esse sentido visível vai contra todas as crenças do protagonista. Por isso o herói trágico cai. Uma vez em conflito com os ideais democráticos da *polis*, o herói deve sucumbir devido a sua incompatibilidade com essa nova ordem social. Na tragédia grega, não há como sustentar os falidos preceitos aristocráticos do herói, razão pela qual ele deve morrer. A queda ocorre, contudo, com dignidade, pois o indivíduo morre lutando pelos seus ideais e visualizando o sentido da *polis* – ou seja, o sentido enquanto categoria social. Portanto, no universo trágico há

um sentido. A principal novidade que se percebe, em relação ao absurdo, é que o trágico pode ser explicado pelo raciocínio humano (por mais falha que seja essa razão). Albert Camus se antecipa a esse aspecto quando delimita o sentimento do absurdo: “Um mundo que se pode explicar, mesmo com más razões, é um mundo familiar. Mas, pelo contrário, num universo subitamente privado de ilusões e de luzes, o homem sente-se um estrangeiro.” (Camus, s.d., p.16). Essa diferença entre o trágico e o absurdo é reforçada por Martin Esslin, que cita o dramaturgo Arthur Adamov:

Êste é o trágico impasse no qual se encontra o homem moderno: “Parta do ponto que partir, tome o caminho que tomar, o homem moderno chega à mesma conclusão: por trás de suas aparências visíveis, a vida oculta um sentido que é eternamente inacessível à penetração pelo espírito que busca sua descoberta, preso êste ao dilema de ter consciência de que é impossível penetrá-lo sem conseguir abandonar a demanda sem esperança.” ADAMOV ressalta que esta não é, estritamente falando, uma filosofia do absurdo, porque ainda pressupõe a convicção de que o mundo *tem* um sentido, muito embora êle esteja necessariamente fora do alcance da consciência humana. Saber que pode ser que haja um sentido, mas que êle nunca será encontrado, é trágico; a qualquer convicção de que o mundo seja totalmente absurdo faltaria êsse elemento trágico.<sup>126</sup> (Esslin, 1968, p.84)

A percepção de um sentido que ordena a existência seria, desse modo, o pressuposto básico que delimita uma visão trágica. O sentimento do absurdo nasce tão somente porque o indivíduo não consegue visualizar essa ordem do mundo. Sobrevivente de um século conturbado por guerras, doenças e mortes, esse homem experimenta uma náusea incurável que o impossibilita de apreender um sentido. Observe, entretanto, que o sentido visualizado pelo herói trágico é um sentido social (sentido da *polis*), ao passo que o sentido procurado por esse “homem absurdo” é um sentido individual. Norbert Elias parece

---

<sup>126</sup> As notas da citação não foram copiadas.

identificar essa diferença que, no seu entender, caracteriza a expressão do absurdo:

De forma velada, com a ajuda de conceitos como “mistério” e “nada”, escritos existencialistas às vezes projetam uma imagem quase solipsista de um ser humano em agonia. O mesmo pode ser dito do “teatro do absurdo”. Seus expoentes também partem implicitamente – e às vezes explicitamente – da suposição de que a vida de uma pessoa, como vêem – isto é, a vida de um ser fundamentalmente isolado e hermeticamente segregado do mundo –, deve ter um sentido, e talvez mesmo um sentido predeterminado, apenas em si mesma e para si mesma. Sua busca pelo sentido é uma busca pelo sentido de uma pessoa individual em isolamento. Quando deixam de encontrar essa espécie de sentido, a existência humana lhes parece sem sentido; sentem-se desiludidos; e o vazio de sentido assim estabelecido para a vida humana geralmente encontra a seus olhos sua expressão suprema na constatação de que cada ser humano deve morrer. (Elias, 2001, p.62)

Para Elias, essa concepção individualista, própria do absurdo, é enganadora, pois o sentido deve ser entendido como uma “categoria social” (Elias, 2001, p.63). O indivíduo deixa, portanto, de ser uma mônada isolada e volta a sua busca para o coletivo, onde o sentido da existência se revela na dependência mútua entre os seres humanos<sup>127</sup>. Partindo desse pressuposto, o sentido deveria, em última análise, se apoiar numa estrutura coletiva, altruísta e dotada de valores próprios. Porém, a exemplo do que ocorre nas peças de Beckett, no conto “Sarapalha” não predomina esse elemento social. Ao contrário do que se espera de um evento trágico, “Sarapalha” está aquém de uma *polis* estruturada. O povoado dessa estória se extinguiu no ritmo da maleita, fazendo do sertão – vazio e deteriorado – a metáfora desse isolamento humano, na cega

---

<sup>127</sup> “Muitas vezes, as pessoas hoje se vêem como indivíduos isolados, totalmente independentes dos outros. Perseguir os próprios interesses – vistos isoladamente – parece então a coisa mais sensata e gratificante que uma pessoa poderia fazer. Nesse caso, a tarefa mais importante da vida parece ser a busca de um sentido apenas para si mesmo, independente de outras pessoas. Não é de surpreender que as pessoas que procuram essa espécie de sentido achem absurdas suas vidas. Raramente, e com dificuldade, as pessoas podem ver a si mesmas, em sua dependência dos outros – uma dependência que pode ser mútua [...]” Cf. ELIAS, Norbert. *A solidão dos moribundos*, seguido de, *Envelhecer e morrer*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p. 42.

busca pelo sentido da existência. Um sentido que, segundo Elias, jamais poderia ser impresso na individualidade, dependendo diretamente da vontade coletiva dos seres humanos.

Em “Sarapalha”, a busca por um sentido está centrada na figura de Luísa. Somente ela teria o poder de libertar os dois febreiros do absurdo da condição humana. Esperar pela amada ausente é, contudo, uma busca individual e, dessa forma, a realidade em que os primos estão inseridos permanece carente de respostas, visto que não existe ali um suporte social. Tal como Luísa, o povoado também se ausentou da vida dos maleitosos, impedindo a concretização de um sentido pelo viés do trágico.

Assim, no mundo destruído em que vivem os primos Ribeiro e Argemiro, o trágico lhes parece possível somente no tempo passado, quando a presença de Luísa ainda fazia jus à existência e concretizava um sentido. Haveria, portanto, uma primeira tentativa de formulação do trágico no princípio da estória, antes da chegada do absurdo-maleita – quando o sentido, forrado pelo convívio social (o povoado), ainda se fazia presente na figura de Luísa. Todavia, essa experiência trágica foi drasticamente interrompida pela seza, quando o sentimento do absurdo se apropriou dos dois doentes de modo análogo ao esvaziamento da terra.

O núcleo dessa “tragédia possível” estaria localizado precisamente na traição e na fuga de Luísa. Esse acontecimento bem poderia caracterizar uma experiência trágica, não fosse pela extinção do povoado. O exílio dos moradores desobriga Primo Ribeiro de seu trágico destino perante a *polis*, e marca a impossibilidade de qualquer “sentido social” que poderia elevar as personagens:

[...] Tive vergonha dos outros... Todo-o-mundo já sabia... E, ela, eu tinha obrigação de matar também, e sabia que a coragem p’ra

isso havia de faltar... Também, nêsse tempo, a gente já estava amaleitados, pois não estava?... Foi bom a sezão ter vindo, Primo Argemiro, p'ra isto aqui virar um êrmo e a gente poder ficar mais sòzinhos... (SA, p.136)

O desfecho trágico é interrompido no momento em que o povoado se retira de cena, pois livra Primo Ribeiro de seu penoso e grandioso destino: matar Luísa. Com a saída dos moradores do vilarejo, os primos perdem essa referência social. Não há mais um sentido coletivo impondo valores e condutas. A ausência da massa desobriga Ribeiro desse trágico desígnio: o enfrentamento de matar a pessoa amada. Note que as conseqüências desse ato, jamais praticado, provocariam uma dor intensa em ambos os primos, pois o destino de Luísa seria conhecido. Não haveria mistérios, nem enigmas: o sentimento trágico estaria marcado verdadeiramente pelo conhecimento, público e doloroso, de uma verdade irremediável – a morte de Luísa.

Mas se, por um lado, o exílio do povoado livrou os dois doentes desse destino trágico, por outro, arrancou-lhes um sentido que permitiria explicação à existência. Desse modo, isolados da humanidade, os dois primos passam a procurar desesperadamente por um sentido individual na figura da ausente Luísa. Essa busca individual é caracterizada pelo retrato passivo da espera, quando não há mais uma representação coletiva influenciando nas ações das personagens.

Daquela antiga cidade restam apenas vestígios, e a sua destruição é o cenário inspirador da degradação humana, ponto de partida para o absurdo. Tomando a queda do povoado como fator decisivo nesse processo de transição, creio que a particularidade trágica de “Sarapalha” possa se tornar evidente se traçado um paralelo entre o conto e o *Édipo rei* – tragédia modelo, segundo Aristóteles. Na peça de Sófocles, observa-se o trajeto do rei de Tebas que, passo

a passo, alcança sua queda física e espiritual no final da obra. “Sarapalha”, ao contrário, começa já no termo dessa queda, com dois homens partilhando de suas mais absolutas misérias. Se o texto grego inicia-se com a cidade de Édipo sendo ameaçada pela peste; no conto de Guimarães Rosa, o vau da Sarapalha, há tempos, foi devastado pela malária. Ao que parece, “Sarapalha” começa onde termina Édipo rei. Os dois textos adquirem uma curiosa e contraditória sintonia: a estrutura de um se faz seqüente à do outro.

O percurso imaginário entre o texto de Sófocles e o texto de Rosa reconstrói uma tragédia possível: passamos da tragédia social do vilarejo para a tragédia pessoal dos dois febreiros – trajeto calculado já no drama de Édipo, quando seguimos da peste de Tebas para a dor vivenciada pelo seu rei. Se há uma espécie de continuidade com o drama de Édipo, creio que uma leitura pertinente que situaria o conto “Sarapalha” com uma visão trágica da existência seria o próprio *Édipo em Colono*, texto de Sófocles que mostra os desdobramentos de uma tragédia e começa com o homem desamparado, destituído de força e de dignidade, despojado de posses e na eterna busca por descanso e por redenção.

Mas se o herói de *Édipo em Colono* escolheu abandonar a cidade de Tebas – atingindo assim a verdadeira grandeza trágica por meio da solidão –, os primos Ribeiro e Argemiro, por outro lado, permaneceram passivamente no local. De certa forma, é a cidade quem os abandona, e a solidão, para eles, nada tem de digna. Ao contrário de Édipo que conclui um destino trágico, os primos Ribeiro e Argemiro se entregam ao mais completo absurdo, sem alternativas aparentes de libertação. No mais profundo isolamento, os dois febreiros partilham de suas misérias e buscam, inutilmente, apreender um sentido.

No conto de Rosa, esse sentido procurado pelas personagens está representado na figura da ausente Luísa. Note que o mais próximo que os primos Ribeiro e Argemiro conseguem chegar desse sentido é justamente através da estória de um barquinho, contada com certa frequência – estória que faz parte do acervo popular e que, conforme já discuti, trata-se de um reflexo dessa voz coletiva do homem sertanejo. Desse modo, a estória do barquinho insere um pensamento coletivo e resgata, em partes, essa categoria social que foi arrancada dos primos. No momento em que a estória é narrada por Argemiro, a individualidade parece se suspender temporariamente e abrir as portas para essa coletividade, sinal da eterna busca por sentido.

Já comentei neste trabalho o efeito “terapêutico” dessas estórias. Tal como em *Esperando Godot*, a obsessão pelo ato narrativo em “Sarapalha” tem por objetivo amenizar toda a dor provocada pelo sentimento do absurdo. E procura fazê-lo por meio de uma estória popular, retrato de uma sabedoria coletiva. Num primeiro momento, essa estória do barquinho poderia parecer demasiada triste e inadequada, visto que revela a fuga da moça bonita rio abaixo – fato que inaugurou todo o fracasso humano. Porém, lembrar esse triste fato através de uma estória popular significa utilizar o único veículo capaz de tornar a existência humana suportável: a arte. A prática de contar estórias representa, para os primos, uma vontade estética de vencer o absurdo. Trata-se de um recurso artístico que intenta a cura desse sentimento. Quanto a isso, Nietzsche escreveu:

[...] Na consciência da verdade uma vez contemplada, o homem vê agora, por toda parte, apenas o aspecto horroroso e absurdo do ser, agora ele compreende o que há de simbólico no destino de Ofélia, agora reconhece a sabedoria do deus dos bosques, Sileno: isso o enoja.

Aqui, neste supremo perigo da vontade, aproxima-se, qual feiticeira da salvação e da cura, a arte; só ela tem o poder de transformar aqueles pensamentos enjoados sobre o horror e o absurdo da existência em representações com as quais é possível viver: são elas o *sublime*, enquanto domesticação artística do horrível, e o *cômico*, enquanto descarga artística da náusea do absurdo. (Nietzsche, 1992, p.56)

A arte, “feiticeira da salvação”, transforma o absurdo numa representação com a qual o homem consegue viver. Por meio dela, o absurdo da existência adquire novas figurações que o tornam suportável, a saber: o “cômico” (solução mais próxima dos vagabundos de *Godot*) e o “sublime” (a estória contada por Argemiro, que transfere a derrota da humanidade para o campo da excelência artística). Em síntese, a arte de contar estórias, em “Sarapalha”, é um recurso usado pelos primos febreiros para tolerar a própria existência – atitude partilhada pelos mendigos de Beckett.

Paradoxalmente, esse recurso artístico é também o arauto de uma realidade absurda. A estória da moça que fugiu com o moço-bonito resgata todo o sentimento do absurdo dos dois doentes e, contudo, o faz através de uma – como diria Nietzsche – “domesticação artística do horrível”. Todo o fracasso humano está traduzido nessa triste estória e, mesmo assim, ela é cultivada pelos primos, pois é na recordação desse sofrimento que reside a imagem de Luísa.

A bem dizer, “Sarapalha” é a estória de um barquinho, de homens ao léu nos rasos da vida, inertes aos rumos pífios da existência. Os febreiros não têm mais o convívio social e, segregados da humanidade, perdem-se nos escuros labirintos da alma na mesma medida em que se acabam pela ação do absurdo-maleita. O conto trata de uma morte em processo que se vislumbra como única saída diante da ausência de Luísa, sentido que lhes escapa constantemente. Como na triste estória narrada periodicamente por Primo Argemiro, a vida dos maleitosos lembra um barco solto na correnteza do rio da vida. Reconhecendo a

insignificância dos próprios esforços, os primos entregam a embarcação às forças da natureza, que lentamente os carrega rumo ao fim. A morte, contudo, demora para se concretizar e impõe às personagens uma cruel repetição, análoga aos versos diabólicos que marcam o compasso da estória contada. A canção que se repete na narrativa de Argemiro é a voz do capeta, prefiguração do eterno mal que subjuga os dois doentes. Nessa cantiga é possível perceber não somente a imagem insistente da pequena canoa solta no rio – retrato da inércia humana perante o absurdo –, como também se nota o curso repetitivo e mortificante que constrange os pobres maleitosos da fazenda:

*“Eu vou rodando  
rio-abaixo, Sinhá...  
Eu vou rodando  
Rio-abaixo, Sinhá...”* (SA, p.142)

O corpo inerte, abandonado numa vida homogênea e vazia, caracteriza essa constante espera pelo fim. Trata-se de um sintoma fundador do citado sentimento do absurdo, ponto de interseção entre os primos de Rosa e os vagabundos de Beckett. Dentro dessa situação, a obsessão pelo ato de narrar estórias seria uma válvula de escape, recurso artístico que devolveria o homem temporariamente a uma “categoria social”, onde é possível visualizar um sentido. Por meio dessas narrativas, toda essa horrível constatação do mundo é reelaborada a fim de que se torne suportável. Entretanto, para que haja uma ruptura definitiva com esse sentimento do absurdo, é necessária uma experiência autenticamente trágica. Somente o trágico poderá arrancar definitivamente o homem de sua individuação e, por meio de uma reconciliação com a natureza, devolver-lhe o sentido da existência.

### 27.1.2 *Fim: ruptura e dionisismo*

Houve uma primeira tentativa trágica no passado dessa estória, momento em que os dois primos supostamente interagem com os valores da massa. Agora, no presente da enunciação, restam apenas a dor e o sofrimento que, inseridos no hábito da rotina, tornam-se sentimentos próprios do absurdo. Maleita e Luísa, as respectivas desencadeadoras das tragédias social e pessoal, se entrelaçam no universo estagnado dos primos, caracterizando uma espécie de *pathos* trágico: “Se ela [Luísa] chegasse, até a febre sumia...” (SA, p.134). A maleita e a falta de Luísa são, de fato, uma única dor: “– A môça que eu estou vendo agora é uma só, Primo... É bonita, muito bonita. É a sezão.” (SA, p.141). A dor das personagens sugere, portanto, esse *pathos* trágico<sup>128</sup>. Entretanto, todo esse sofrimento vem à tona em um momento decisivo, quando o ato rememorativo provoca uma súbita suspensão no contínuo do tempo, retomando a imagem de Luísa e oferecendo maiores contornos ao infortúnio permanente das personagens. É nesse momento que podemos falar efetivamente em um tempo trágico: ““A verdade do trágico reside na afirmação, fundadora, de uma perda irreparável. Perda que retorna, por sua vez, nos momentos em que o tempo se dilacera e se suspende”. O retorno da perda, jamais do objeto perdido [...]” (Guyomard apud Meiches, 2000, p.172). Nesse momento de suspensão, quando

---

<sup>128</sup> Se levada em conta a própria etimologia de “*pathos*”, formadora de “patologia” e de “paixão”, parece razoável inserir Luísa e a maleita, dentro dessa mesma dor, característica do fenômeno trágico. Misto de arrebatamento patético e de comoção espontânea, o *pathos* é uma expressão de peso na formação da tragédia grega. Emil Staiger lembra a definição corrente do termo: “Nos dicionários encontramos *pathos* traduzido por “vivência, desgraça, sofrimento, paixão” e muitas outras expressões. Cícero opina que a palavra significa literalmente “*morbus*” (doença), mas prefere usar a expressão mais moderna “*perturbatio*” (perturbação). [...] [Os gregos] consideram “pato” -lógico tudo que comove ou que de algum modo perturba o espírito”. Ver STAIGER, Emil. *Estilo dramático: a tensão*. In: \_\_\_\_\_. *Conceitos fundamentais da poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969. p. 119 – 159.

a lembrança de Luísa é literalmente evocada, o trágico passa a crescer, novamente, no universo das personagens.

Todavia, se há qualquer espécie de contradição trágica em “Sarapalha”, é preciso reconhecer que ela não deve se colocar entre o homem e a cidade, ou entre o homem e os deuses, mas, como diria Albin Lesky, entre “adversários que se levantem um contra o outro no próprio peito do homem” (Lesky, 1996, p.31). Um possível *agon* se manifesta entre os primos Ribeiro e Argemiro, e não há *polis* para se manifestar contra ou a favor. Sem o posicionamento da cidade, o herói divide-se em duas personagens antitéticas que se estranham mutuamente no instante em que a rotina é quebrada: “Mas Primo Ribeiro nunca teve êsses olhos estúrdios e nem êsse ar de fantasma.” (SA, p.130). Já ressaltara Raymond Williams que “A rotina é destrutiva, mas destrutivas são também as quebras violentas de rotina” (Williams, 2002, p.131). De fato, a rotina, o mais concreto sintoma do absurdo, é um fenômeno corrosivo, conforme já foi explanado em segmento anterior. No entanto, Williams chama a atenção para a quebra dessa rotina, evento tipicamente trágico e igualmente destrutivo.

A ruptura no vazio do cotidiano cresce de forma incontrolável e desencadeia a repentina confissão de amor, ato desmedido de Primo Argemiro. Essa ação desmedida estaria, portanto, nas palavras de Argemiro, geradoras de todo o desentendimento. No instante em que Argemiro confessa o seu amor por Luísa, a tragédia se torna novamente possível em “Sarapalha”. O trágico, que desde a queda do vilarejo perdera a sua força, aparece novamente no fim do conto – apontando, no amor desmedido, uma saída para a existência. Observe que não se trata exatamente de uma *hybris*, excesso cometido pelo herói trágico

devido a sua arrogância e ao seu orgulho. Mas se é senso comum que a *hybris* de Édipo está na sua arrogância de querer saber além daquilo que seria *suportável ao seu próprio conhecimento*, Primo Argemiro, por sua vez, ultrapassa sua medida de forma mais ingênua, firmemente decidido a revelar além do que seria *suportável ao conhecimento do outro*. Novamente o conto “Sarapalha” e o drama de Édipo agem em contraponto, o que gera uma estranha sintonia entre eles. E assim como Édipo, Argemiro também deverá desempenhar o papel de bode expiatório, se deslocando para fora das terras de seu primo, que furioso o expulsa – e esse exílio será a porta de entrada para a sua libertação.

Quando Primo Argemiro é banido da fazenda, sua condição de “estrangeiro” é enfatizada: fora das terras do outro, ele deve errar sem refúgio pela região. Para tanto, Primo Ribeiro entra em conformidade com a leitura de Meiches (2000, p.30), para quem a autoctonia é um dos desejos expressos nos textos trágicos: “– Êste caco de fazenda ainda bem que é meu... É meu!... Anda! Anda!... Não quero ver você mais...” (SA, p.144). O mesmo Meiches avalia, em seu texto supracitado, aspectos relevantes ao trágico que servem a Primo Ribeiro. Para o autor, o trágico é “conhecimento adquirido através da dor” (Meiches, 2000, p.22), evento que acomete o proprietário da fazenda no momento em que ouve a confissão<sup>129</sup>.

---

<sup>129</sup> Contrariando as impressões dessa leitura, Margareth Morato não acredita na ingenuidade de Primo Ribeiro. Para a autora, Ribeiro é irônico em seus comentários e, desde o início, sabia do amor secreto de Argemiro: “Ribeiro, por sua vez, faz do silêncio arma de opressão. E, quando fala suas palavras pretensamente ingênuas, atingirão o alvo: Argemiro. A sua insistência em elogiar a “bondade” do primo – “que veio morar comigo dois meses depois (do casamento), pra plantar à meia o arroz... que não quis me deixar sozinho, mesmo tendo, como tem, aquelas terras tão boas” – desperta suspeitas. Tais palavras não podem ser de um mineiro que, na introspecção, do silêncio faz-se sábio. [...] A própria estória dentro da estória, o diabo disfarçado de moço-bonito que seduz a moça para ir com ele, surge da imposição de Ribeiro a Argemiro. Sem admitir recusa, ele força-o a contá-la em minúcias e cantar por duas vezes a música que o diabo, já declarado, entoa rio abaixo. Canção que Ribeiro sabe de cor, mas que ele insiste em ouvir cantada por Argemiro. [...] Esse comportamento insistente de Ribeiro, reforçado pelo estigma de “desconfiados” dado aos mineiros – e sabendo que os contos de **Sagarana** refletem “as condições de existência do homem do interior” tira a credibilidade dessa “ingenuidade” insistente do mineiro, Ribeiro”. Por essa ótica, Primo Ribeiro já seria conhecedor desse amor secreto de Argemiro, oprimindo o companheiro para ouvir sua

Após a revelação, Argemiro se defende tomando como base aquele já citado argumento: ele não agiu. Não houve ação contra o casamento do primo, pois Argemiro jamais tocou em Luísa (por respeito e por covardia). Mas Primo Ribeiro – que termina o conto da mesma forma que começou, inserido na rotina do absurdo e desejando desesperadamente a morte – não aceita esse argumento e expulsa Argemiro de sua fazenda. Por uma discreta ruptura nessa “unidade de lugar”, somos então afastados de Primo Ribeiro, acompanhando os primeiros instantes do exílio de Primo Argemiro, personagem-cerne na visão do narrador. Enquanto caminha, Argemiro reflete acerca da contradição inconciliável que marca a sua ambigüidade existencial e para além dela: “Mas, mesmo no Céu, ela terá que gostar do boiadeiro da Iporanga. E êle, Argemiro, terá de respeitar Primo Ribeiro, que é o marido em nome de Deus...” (SA, p.146). Até esse momento preciso, Primo Argemiro ainda não consegue visualizar um sentido para a existência, posto que, no seu entender, não há solução para o sofrimento mesmo após a morte. Nesse instante, Argemiro percebe que jamais possuirá a mulher amada e que sua dor não apresenta solução alguma: “Ir, para onde?” (SA, p.146). Luísa é um desejo impossível de ser concretizado, e tudo indica que essa compreensão irá acorrentar Argemiro eternamente ao sentimento do absurdo. Mas não é isso que ocorre: “Ir para onde?... Não importa, para a frente é que a gente vai!...” (SA, p.146). Caminhar para frente é reconhecer a força do destino sobre o homem e a fatalidade que este acarreta. E, aceitando o seu destino, Argemiro é tomado pelo delírio da febre. Até aqui, “Sarapalha” havia revelado

---

confissão. Em sua leitura, Morato afirma que Ribeiro usa o silêncio como arma de opressão pra arrancar a confissão de Primo Argemiro. Cf. MORATO, Margareth Rosignoli. A saga do silêncio. In: DUARTE, Lélia Parreira. (Org.). *Veredas do Rosa*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2000. p. 400 – 401. As notas da citação não foram copiadas.

uma atmosfera essencialmente absurda, pontuada por pequenos vestígios de uma voz trágica.

Contudo, no derradeiro acesso de Primo Argemiro, o foco condicional transforma-se através da inserção do dionisíaco no texto. Dioniso representa o rompimento, a transgressão e o “desaparecimento geral das diferenças” (Girard, 1990, p.153). Em sintonia com essa divindade, Argemiro ultrapassa as fronteiras da individuação e, em pleno êxtase, funde-se com o absoluto, que o arrebata. Se os ataques da sezão sempre foram motivos para o controle e a racionalização de Argemiro – pois qualquer delírio poderia levá-lo acidentalmente ao excesso desmedido da confissão de seu amor –, agora não há mais razões para essa preocupação: ele finalmente pode se entregar ao prazer de “variar” à vontade. É o que se observa já nos primeiros instantes após a caminhada: “[...] para a frente é que a gente vai!... Mas, depois. Agora é sentar nas folhas secas, e aguentar. O começo do acesso é bom, é gostoso: é a única coisa boa que a vida ainda tem.” (SA, p.146). Ao fim do conto, o trágico parece se manifestar por uma ótica nietzchinana que valoriza o excesso e a embriaguez dionisíaca<sup>130</sup>.

A maleita, que até então era uma força representativa do absurdo, passa a ser a configuração do dionisíaco no texto. Antes, o acesso febril precisava ser controlado, racionalizado. No entanto, após a confissão desmedida e seqüente exílio, Argemiro pode finalmente desfrutar da embriaguez do excesso / acesso da maleita, sem a preocupação com Primo Ribeiro, objeto de seu agon.

---

<sup>130</sup> O jovem Nietzsche de *O nascimento da tragédia* destacou-se por compreender Apolo e Dioniso como as duas polaridades formadoras da tragédia grega. O filósofo louva o trágico dentro de uma compreensão dionisíaca, quando o ato desmedido deixa de possuir aquela forte carga negativa que caracterizava a perdição do herói. Na sua obra, prazer e dor são duas dimensões essenciais à vida, e o excesso advém do êxtase dionisíaco, que surge como um aspecto positivo de primeira importância em seu pensamento.

Assumir seu amor por Luísa é assumir o delírio da sezão e se entregar à festa dionisíaca, caracterizada pelo binômio sofrimento-alegria.

O próprio exílio de Argemiro é marca de Dioniso, deus grego que por muito tempo se manteve afastado, na Ásia, e assim legou o estigma de “estrangeiro”, tão bem enfatizado por Penteu em *As bacantes*, de Eurípides. Tal como Dioniso, a maleita também “veio de longe, do São Francisco. Um dia, tomou caminho, entrou na bôca aberta do Pará, e pegou a subir.” (SA, p.125). E uma vez que a “sezão da brava” (SA, p.125) caracteriza o dionisíaco no final do texto, é pertinente lembrar – no que se refere aos transmissores da malária – que “Enquanto as fêmeas sugam, todos os machos montam guarda, psalmodiando tremido, numa nota única, em tom de dó. E, uma a uma, aquelas já fartas de sangue abrem recitativo, esvoaçantes, uma oitava mais baixo, em meiga voz de descante, na orgia crepuscular” (SA, p.127 – 128). Dois aspectos são particularmente interessantes nesse trecho: primeiramente, a especificidade do mosquito, fêmea e em orgia, tal como as bacantes no texto homônimo de Eurípides. Em segundo lugar, a referência musical atribuída aos insetos. Para Nietzsche, a “arte sem formas ou musical” é o espírito dionisíaco em funcionamento<sup>131</sup>. “E, quando a febre toma conta do corpo todo, êle parece, dentro da gente, uma música santa, de outro mundo” (SA, p.128), afirma o narrador, fundamentando essa relação possível entre o acesso dionisíaco das bacantes e a febre da sezão<sup>132</sup>. Observe como, pelos olhos de Argemiro em

<sup>131</sup> Para maiores informações, ver ZILBERMAN, Regina. *Nietzsche e a história da literatura*. Disponível em [http://www.fflch.ups.br/olf/gen/cn2\\_zilberman\\_p.htm](http://www.fflch.ups.br/olf/gen/cn2_zilberman_p.htm) Acesso em 15 jun. 2003.

<sup>132</sup> É preciso tomar cuidado com essa comparação. Sobretudo, no que se refere ao uso de *As bacantes*, de Eurípides. Friedrich Nietzsche, desde a sua obra de estréia – *O nascimento da tragédia* –, sempre foi um severo crítico da tragédia euripidiana. Para ele, Eurípides foi o responsável por “proletarizar” a tragédia grega e destituí-la de seu elemento sagrado. Eurípides teria transformado a tragédia grega em um diálogo racional e psicológico, que Nietzsche chamaria de socratismo estético. E embora *As bacantes*, obra póstuma de Eurípides, seja considerada a redenção do tragediógrafo (seu retorno às origens do sagrado), usá-la como exemplo do pensamento nietzschiano pode ser perigoso, visto que o filósofo alemão sempre enfatizou a

delírio, o narrador revela toda a embriaguez dionisíaca através da contemplação da natureza retratada no texto: as flôres da aroeira “Estremecem”, há um “frêmito nos caules rosados da erva-de-sapo”, a erva-de-anum “crispa as fôlhas” (SA, p.146) e os ramos da vassourinha “Trepidam” (SA, p.146 – 147). Tal como o febreiro Argemiro, a mamona “Tirita”, a pitangueira “se abala” e o açoita-cavalos derruba frutinhas “entrando em convulsões” (SA, p.147). Primo Argemiro se entrega à festa, à celebração que o devolve à natureza, momento em que, como diria René Girard, “a própria crise torna-se objeto de prazer” (Girard, 1990, p.155). Adentrando o Uno-primordial, Argemiro vivencia essa experiência intensamente ao final do conto: “É o mato, todo enfeitado, tremendo também com a sezaõ” (SA, p.147), conclui o narrador. A reconciliação com a natureza, na conclusão da estória, é típica do culto ao deus Dioniso:

O culto dionisíaco das bacantes – cortejos orgiásticos de mulheres que, em transe coletivo, dançando, cantando e tocando tamborins em honra de Dioniso, à noite, nas montanhas, invadiram a Grécia vindos da Ásia – é a negação dos valores principais da cultura apolínea. Em vez de um processo de individuação, é uma experiência de reconciliação do homem com os outros homens e com a natureza, uma harmonia universal e um sentimento místico de unidade [...] (Machado, 1997, p.88)

O final de “Sarapalha” reserva uma surpresa ao seu leitor, fato inexistente em *Esperando Godot*: a possibilidade de superar o absurdo. Ao invés de escolher a morte, como fizeram Ribeiro e os vagabundos Vladimir e Estragon, Primo Argemiro não desiste de seu amor e opta por Luísa. Ao fazê-lo, encontra nas lembranças proibidas um sentido para a existência – e, desse modo, se

---

pouca importância que Eurípides dava ao coro e à música, autênticos elementos dionisíacos. Quando utilizo *As bacantes* como exemplo desse dionisismo, tomo como suporte as colocações de Roberto Machado: “A reconciliação com a natureza aparece com toda a pujança no texto que, a meu ver, mais inspirou Nietzsche nessa caracterização do culto dionisíaco: *As bacantes* de Eurípides. Pois é importante não esquecer que, embora Nietzsche critique a tendência socrática de Eurípides e lhe impute a morte da tragédia, ele considera *As bacantes*, obra escrita um ano antes da morte de seu autor, um arrependimento.” Ver MACHADO, Roberto. *Zaratustra: tragédia nietzschiana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. p. 89.

liberta do sentimento do absurdo. Agora ele pode se recordar da prima, sem auto-reprimendas, e assumir o seu amor por ela. Este é o sentido visualizado por ele. Se o amor que Argemiro sente por Luísa é desmedido, não deve, contudo, mais ser calado e reprimido, mas tomado como algo positivo e louvável. A desmedida, conduzida de modo tipicamente nietzschiano, caracteriza o final do texto, quando Argemiro finalmente encontra, na lembrança de Luísa, o sentido ausente. Essas considerações são inexistentes e impraticáveis no teatro beckettiano, que privilegia o sentimento absurdo. O universo caótico de Beckett não encontra saída, embora procure insistentemente:

ESTRAGON  
Era preciso voltar decididamente à natureza.  
VLADIMIR  
Já tentamos isso.  
ESTRAGON  
É verdade. (EG, p.120)

A escolha de Argemiro parece, portanto, inviável aos dois vagabundos de *Godot*. O retorno à natureza é impossível ao homem beckettiano, chafurdado ao máximo na lama. Por isso Beckett ironiza a parábola dos ladrões, que daria uma remota e ingênua esperança de redenção para uma parcela da humanidade. No entanto, em “Sarapalha”, essa parábola parece possível em seu sentido literal. O final trágico do conto quer anular o sentido irônico de Beckett e tornar concreta a possibilidade de “salvação” de um dos “ladrões”. Há, portanto, uma simetria no destino da humanidade, protagonizado por Ribeiro e por Argemiro: “Não desespere: um dos ladrões foi salvo. Não seja presunçoso: um dos ladrões foi condenado” (Esslin, 1968, p.47), dizia Beckett, citando a frase de Santo Agostinho. A simetria sugerida pela frase parece indicar os destinos opostos dos primos febreiros no final de “Sarapalha”.

Conforme já exposto, o isolamento social impede a visualização de um sentido. Argemiro quebra esse isolamento no instante em que interage com a natureza, com quem partilha o seu trágico destino. O trágico lhe devolve a categoria social por meio da natureza, e essa é a principal diferença entre “Sarapalha” e *Esperando Godot*. O texto de Beckett é a expressão do absurdo, e se caracteriza pela total ausência de sentido. Diante desse fato, Vladimir e Estragon terminam a peça da mesma forma que começaram: imóveis, calados e em espera. Já “Sarapalha” se particulariza ao oferecer uma esperança no final, quando Primo Argemiro abandona a fazenda e, em meio ao acesso febril, se integra à sinfonia da natureza, numa plena manifestação dionisíaca, tão própria do trágico. Ao final de “Sarapalha”, o trágico se apresenta como forma de superação do absurdo, revelando um sentido que eleva e destrói a personagem.

Para o condenado Primo Ribeiro, a existência permanece carente de um sentido. Inerte aos seus sofrimentos, Ribeiro é um barco abandonado na correnteza da vida, esperando eternamente pelo fim. Já Argemiro encontra um sentido através da lembrança e, cultivando a imagem de seu amor, faz com que o dionisismo restabeleça, na embriaguez da sessão, o prazer da desmedida humana. A escolha de Argemiro o livra de sua inércia, devolvendo-lhe um sentido e prescrevendo-o em um destino trágico. A sua escolha é a sua salvação, sinal de que, quando viver num barco não é o bastante, é preciso remar.

## CONCLUSÃO

O esforço de leitura que efetivei aqui abre as portas para uma aproximação sincera do conto “Sarapalha”, de suas especificidades e de seus valores. Os temas abordados nessa estória rosiana conduziram a análise por caminhos particulares e, no decorrer da investigação, inseri um novo objeto – o texto *Esperando Godot*, de Beckett –, certo de que a semelhança detectada entre esses discursos poderia resgatar uma consciência comum. Primeiramente isolados e, na seqüência, confrontados, ambos os textos me levaram ao absurdo e ao trágico, pensamentos distintos que auxiliaram na efetivação dessa busca. Enfim, se podemos reduzir o extrato desse diálogo significativo a uma única sentença, creio que possa ser esta: a visão estéril da humanidade.

“Sarapalha” e *Godot* seriam exemplos pertinentes de uma realidade agredida, derrotada e fracassada. Seus discursos articulam as particularidades de um mundo desprovido de sentido, onde o homem é incapaz de lutar, visto que sequer tem objetivos definidos. Desse modo, fica a pergunta: o que moveu essas composições? Onde os universos distintos de Samuel Beckett e de Guimarães Rosa se encontram para produzir, cada um à sua maneira, a mesma situação árida e carente de explicações? Tanto Rosa quanto Beckett tratam, em seus respectivos textos, da reiteração do mesmo, e a forma como o fazem parece colocá-los dentro de uma mesma perspectiva.

Cabe lembrar que *Esperando Godot*, de 1952, é um texto do pós-guerra. O cerne de sua composição, conforme já discuti, está no caos em que se encontra o mundo após essa destruição. A Europa despedaçada de Beckett, sem rumo e sem respostas, é o contexto maior em que se pode inserir essa obra

singular. Guimarães Rosa, por sua vez, redigiu o esboço “Sezão” em 38 – o que nos remete à história da saúde pública no Brasil. Como médico, Rosa teve uma convivência muito próxima com o fenômeno da malária. A forma como redigiu “Sarapalha” mostra um conhecimento detalhado das transformações que essa doença implicou no meio social. Certamente conhecia a atuação dessa moléstia tanto no indivíduo (sua evolução lenta e destrutiva no organismo) quanto na sociedade (a propagação da doença e as dificuldades de se obter o controle). Em janeiro de 1942, Guimarães Rosa foi internado em Baden-Baden – “conseqüência da ruptura de relações entre o Brasil e a Alemanha” (Lima, 2000, p.81) –, onde provavelmente somou o quadro dessa Europa amedrontada e enfraquecida com a sua antiga experiência como médico (no mesmo ano Camus publicava *O mito de Sísifo*, seu ensaio sobre o absurdo). Note que foi lá, em Baden-Baden, que Rosa decidiu retomar a escritura de seus contos e transformar o antigo “Sezão” no atual “Sarapalha”.

Após as duas Grandes Guerras, o mundo sente que as “certezas e pressupostos básicos e inabaláveis de épocas anteriores desapareceram, foram experimentados e constatados como falhos, foram desacreditados e são agora considerados ilusões baratas e um tanto infantis” (Esslin, 1968, p.19), e esse amargo sentimento domina o teatro de Beckett. Nesse período de incertezas e de desilusões, a obra de Guimarães Rosa também é contaminada, e o tempo histórico escolhido pelo autor para ilustrá-lo é o da Primeira República, pois, “com o fim da ordem Imperial, para ele, a república não encontrou ainda os parâmetros para uma nova ordem, situação que se agrava com o *varguismo*” (Roncari, 2002, p.247). Esse é o recorte histórico em que vivem os primos Ribeiro e Argemiro, vítimas da malária e filhos da desordem social.

Mais do que meros dados históricos, são esses contextos que preparam os autores para a composição de seus discursos distintos. Beckett viu uma Europa em cacos, entregue ao sentimento do absurdo. Esse cenário inspirou de modo preciso o seu *Esperando Godot*. Por sua vez, o escritor mineiro, que teve um contato com esse mesmo cenário nos anos 40, já trazia a história de prejuízos da malária em sua bagagem. Rosa conheceu o brasileiro renegado às condições mais terríveis e à perspectiva destrutiva dessa doença. “Sarapalha” procura retratar toda a miséria, a desolação e a crueza desse sertão – razão pela qual Sérgio Milliet aplaudiu esse conto como o melhor de *Sagarana*. (Milliet 1981, p.74)

Creio que a síntese que tanto procuro está aqui. A visão estéril da humanidade, consciência que parece mover ambos os textos, é constatada por Beckett e por Rosa em momentos específicos de suas criações. É bem verdade que o nome Samuel Beckett sempre será associado ao niilismo, à individualidade e à decadência, heranças deixadas pelo conjunto de sua obra. Já Guimarães Rosa parece concentrar a força dessa percepção em “Sarapalha” – muito embora a estória dos maleitosos ofereça uma possibilidade de ruptura no final, conforme demonstrei. Em todo o caso, essa visão estéril é o que move e o que justifica ambos os discursos, de modo a promover um diálogo literário. A destruição do vilarejo, no conto rosiano, é sintomática nesse sentido: “E aí, então, taperização consumada, [...] o povoado fechou-se em seus restos, que nem o coscorão cinzento de uma tribo de marimbondos estéreis.” (SA, p.126). Não será essa a Europa do pós-guerra? Subjugada pelo absurdo, tal como o arraial que se rende à doença? Pelo absurdo ou pela maleita, a experiência desses autores certamente

os levou a uma construção comum: o retrato da situação humana num mundo de crenças destroçadas.

Essa miséria humana, transposta para o plano estético, acaba influenciando na própria estrutura do discurso literário – o que parece uma consequência natural no trabalho desses dois autores. Se, como queria Beckett, “forma é conteúdo, e conteúdo é forma” (Beckett, 1992, p.331), creio que esse estado caótico da humanidade também está impresso no nível da linguagem. Já foi dito anteriormente que “Sarapalha” e Godot têm uma diferença substancial no plano da forma. São vozes semelhantes que utilizam linguagens extremamente distintas: o escritor mineiro busca multiplicar as possibilidades da palavra, ao passo que o irlandês prefere se deter no mínimo que ela tem a oferecer. Também já comentei que tanto a expansão em Rosa como a contração em Beckett se agarram num mesmo pressuposto: uma linguagem falida, limitada e perdida. A atitude desses autores ocorre somente porque a palavra parece estar imersa na mesma miséria que as personagens descritas. A atitude de recriar a linguagem (progressiva ou regressivamente) é análoga a esse cruel retrato da humanidade: ambos, o homem e a sua palavra estão aprisionados na mesma realidade estéril, ineficaz e corrompida.

Em “Visibilidade”, texto presente no livro *Seis propostas para o próximo milênio*, Italo Calvino toca o problema da imaginação literária e da experiência sensível. A proposta da visibilidade surge diante de uma constatação sumária do autor: vivemos em um mundo de imagens pré-fabricadas, viciadas e que interferem na abstração e na interiorização da experiência humana. Mas como agir diante desse quadro terrível? Calvino consegue enxergar dois caminhos abertos: “1) Reciclar as imagens usadas, inserindo-as num contexto

novo que lhes mude o significado” (Calvino, 2000, p.111) – e aqui, embora o escritor italiano não nos forneça um nome específico, creio que possamos inserir Guimarães Rosa, pelo modo como reconstrói a palavra e lhe atribui novos sentidos – “2) Ou então apagar tudo e recomeçar do zero. Samuel Beckett obteve os mais extraordinários resultados reduzindo ao mínimo os elementos visuais e a linguagem, como num mundo de depois do fim do mundo.” (Calvino, 2000, p.111). Dessa forma, Rosa e Beckett tomam posturas distintas diante do mesmo problema. Tais posturas, contudo, não atingem somente o nível da fábula, mas também o da composição artística, e ambos os autores promovem uma reconstrução da linguagem. Isso explica, no caso de Rosa, a “*angústia de evitar a chapa, o chavão, a frase-feita.*” (Rosa apud Lima, 2000, p.14). De igual modo, já foi sugerido que o bilingüismo na obra de Beckett seria um recurso literário explorado pelo autor para fugir desse lugar-comum, visto que o uso de uma segunda língua, o francês, auxiliaria essa busca pelo mínimo no seu processo criativo – hipótese que Harold Bloom descarta, afirmando que Beckett “partilhava da antipatia de Joyce pelo cristianismo e pela Irlanda”, única razão pela qual o autor de *Godot* teria escolhido o idioma francês (Bloom, 1995, p.475). Em todo o caso, é fato que Beckett recusava as convenções em torno da linguagem, pois sabia, tal como Rosa, que as chapas são “taperas no território do idioma”. (Rosa, 1999, p.378)

Em suma, a percepção dessa esterilidade – das relações humanas e da linguagem que as traduz – coloca Guimarães Rosa e Samuel Beckett em uma sintonia notável, movendo a concepção desses discursos específicos. Já detectada por Álvaro Lins em 46, a “espantosa miséria física e psicológica” (Lins, 1991, p.241) que a maleita provoca nos primos de “Sarapalha” é percebida

também no *Esperando Godot*, de Samuel Beckett. São textos seminais para suas respectivas épocas e culturas, pois resgatam, por meio do cômico e do sublime, uma visão mais profunda da existência humana. Contudo, essa “visibilidade” que sustenta os dois textos não apenas revela ao homem todo horror que o circunda, como também, estranhamente, lhe convoca a acreditar em uma saída. Nesse sentido, ambos os discursos atendem a uma mesma necessidade e, uma vez confrontados, parecem se completar. Na margem de Beckett reina o seu *Godot*, voz da severa constatação do absurdo. Na margem de Rosa mora “Sarapalha”, marca da derrota e de sua superação. Entre elas passa um rio eterno, onde dizem que se perdeu uma esperança. E nenhuma estória pode ser mais importante do que essa.

Vivendo a bordo de um barquinho, a humanidade navega pelas águas de uma existência penosa. E, sujeita à profundidade desmedida de um rio, ou aos rasos tristes de um pequeno vau, essa embarcação está solta à correnteza da vida. Entre a travessia dos primos e a dos vagabundos, todos desejamos, sem exceções, a presença de um sentido, que nos carregue até o barquinho da moça bonita, descendo infinitamente pelo rio. Afinal, se estamos condenados à esterilidade de nossa existência, que possamos então acreditar em algo. Se estamos condenados à eternidade de um rio, que, ao menos, seja ao lado de Luísa.

## BIBLIOGRAFIA

- **De Guimarães Rosa**

ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. 5. ed. retocada, forma definitiva. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Ed., 1958.

\_\_\_\_\_. *Ave, palavra*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

\_\_\_\_\_. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

\_\_\_\_\_. *Magma*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

\_\_\_\_\_. *Manuelzão e Miguilim: (corpo de baile)*. 11. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001a.

\_\_\_\_\_. *No Uburuquaquá, no Pinhém: (corpo de baile)*. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001b.

\_\_\_\_\_. *Noites do sertão: (corpo de baile)*. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001c.

\_\_\_\_\_. *Grande sertão: veredas*. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001d.

\_\_\_\_\_. *Tutaméia: (terceiras estórias)*. 8. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001e.

\_\_\_\_\_. *Estas estórias*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001f.

- **Sobre “Sarapalha”**

CARVALHO, Raimundo. Visões da maleita. In: DUARTE, Lélia Parreira (org.). *Veredas do Rosa II*. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2003. p. 654 – 659.

LIMA, Sônia Maria van Dijck. *Guimarães Rosa em demanda do texto: “Sarapalha”*. Disponível em [www.soniavandijck.com/rosa\\_sarapalha.htm](http://www.soniavandijck.com/rosa_sarapalha.htm) Acesso em 10 set. 2004.

MEGALE, Heitor; MATSUOKA, Marilena. Sarapalha. Estudo do texto. In: \_\_\_\_\_. *Contos*: Guimarães Rosa. São Paulo: Ed. Nacional, 1978. (Série literária; 3). p. 31 – 56.

MEYER, Mônica; GOULART, Flávio. “Sarapalha”, roteiro de doença, natureza e amor. In: DUARTE, Lélia Parreira (org.). *Veredas do Rosa II*. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2003. p. 575 – 579.

MORATO, Margareth Rosignoli. A saga do silêncio. In: DUARTE, Lélia Parreira (org.). *Veredas do Rosa*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2000. p. 399 – 403.

PASSOS, Cleusa Rios. Luísa: cor de jenipapo. In: \_\_\_\_\_. *Guimarães Rosa: do feminino e suas estórias*. São Paulo: Hucitec; FAPESP, 2000. p. 191 – 199.

- **De Samuel Beckett**

BECKETT, Samuel. *Malone morre. Dias felizes*. Trad. Roberto Ballalai. Rio de Janeiro: Ed. Opera Mundi, 1973.

\_\_\_\_\_. *Esperando Godot*. Trad. Flávio Rangel. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

\_\_\_\_\_. Coisas e loisas. Trad. Millôr Fernandes. In: *Cadernos de teatro*. n. 115. Rio de Janeiro: INACEN / O TABLADO, 1987a. p. 32 – 40.

\_\_\_\_\_. *Eu não*. Trad. Luiz Roberto Benati. São Paulo: Ed. Olavobrás, 1987b. (Coleção obras, série teratos; 1).

\_\_\_\_\_. *O inominável*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989a.

\_\_\_\_\_. Todos os que caem. Trad. Fátima Saadi. In: *Cadernos de teatro*. n. 121. Rio de Janeiro: FUNDACEN / O TABLADO, 1989b. p. 24 – 37.

\_\_\_\_\_. *Waiting for Godot*. London: Faber and Faber, 1990.

\_\_\_\_\_. Dante... Bruno. Vico... Joyce. In: NESTROVSKI, Arthur (org.). *Riverrun: ensaios sobre James Joyce*. Trad. Jorge Wanderley, Lya Luft, Marco Lucchesi... [et. al.]. – Rio de Janeiro: Imago, 1992. (Biblioteca Pierre Menard). p. 323 – 338.

\_\_\_\_\_. Improviso de Ohio. Trad. Leyla Perrone-Moisés. In: *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 8 de dez. de 1996. Mais!, p. 5.

\_\_\_\_\_. *Fim de partida*. Apres. e trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2002. (Coleção prosa do mundo).

\_\_\_\_\_. *Molloy*. Trad. Dóris Graça Dias. Lisboa: Relógio D'Água, 2003a. (Ficções).

\_\_\_\_\_. *Como é*. Trad. e posfácio Ana Helena de Souza. São Paulo: Iluminuras, 2003b.

\_\_\_\_\_. *Proust*. Trad. Arthur Nastrovski. São Paulo: Cosac & Naify, 2003c.

\_\_\_\_\_. *En attendant Godot*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2004.

\_\_\_\_\_. *Primeiro amor*. Trad. e desenhos Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

- **Sobre *Esperando Godot***

BAIR, Deirdre. Waiting for Godot: “a marvelous, liberating diversion”. In: \_\_\_\_\_. *Samuel Beckett: a biography*. New York: Touchstone, 1993. p. 381 – 390.

BERRETTINI, Célia. *Esperando Godot* (teatro, francês, 1948 – 1949). \_\_\_\_\_. *Samuel Beckett: escritor plural*. São Paulo: Perspectiva, 2004. (Estudos; 204). p. 161 – 166.

\_\_\_\_\_. *Samuel Beckett, o criador da farsa metafísica*. Disponível em <http://www.teatrobrasileiro.com.br/material/beckett.htm> Acesso em 5 ago. 2004.

ESSLIN, Martin. Samuel Beckett: a busca do eu. In: \_\_\_\_\_. *O teatro do absurdo*. Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968. p. 25 – 77.

MACIEL, Luís Carlos. A espera por Godot. In: \_\_\_\_\_. *Samuel Beckett e a solidão humana*. Cadernos do Rio Grande IX, seção II, Ensaios e Monografias, n. 3. Secretaria de Educação e Cultura. Divisão de Cultura. Instituto Estadual do Livro, 1959. p. 67 – 91.

MAGALDI, Sábato. Beckett e *Godot*. In: \_\_\_\_\_. *O texto no teatro*. São Paulo: Perspectiva: Ed. da Universidade de São Paulo, 1999. (Coleção estudos; 111). p. 341 – 345.

RAMOS, Luiz Fernando. *O parto de Godot e outras encenações imaginárias: a rubrica como poética da cena*. São Paulo: Hucitec, 1999.

WILLIAMS, Raymond. Impasse e aporia trágicos: Tchekhov, Pirandello, Ionesco, Beckett. In: \_\_\_\_\_. *Tragédia moderna*. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 183 – 203.

- **Bibliografia Geral**

ABEL, Lionel. *Metateatro: uma visão nova da forma dramática*. Trad. Bárbara Heliodora. Apres. Paulo Francis. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

AGOSTINHO, Santo. *Confissões. De magistro: (do mestre)*. 2. ed. Trad. Angelo Ricci. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os pensadores).

ALECRIM, Maria das Graças Costa; ALECRIM, Wilson Duarte. Malária. In: CIMERMAN, Sérgio; CIMERMAN, Benjamin. *Medicina tropical*. São Paulo: Ed. Ateneu, 2003. p. 105 – 118.

ALMEIDA, Guilherme de., Relator. Concursos literários de 1936. 1 – poesia. Parecer da comissão julgadora. São Paulo, 22 de novembro de 1936. In: ROSA, João Guimarães. *Magma*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. p. 6 – 7.

AMORA, Antônio Soares. *História da literatura brasileira*. 6. ed. São Paulo: Edição Saraiva, 1967.

ANDRADE, Mário de. Pintor contista. In: \_\_\_\_\_. *O empalhador de passarinho*. 3. ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972. p. 53 – 57.

ANDRADE, Fábio de Souza. Despalavras de Beckett. In: *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 19 de set. de 1999. Mais!, p. 7.

\_\_\_\_\_. *Samuel Beckett: o silêncio possível*. Cotia: Ateliê Editorial, 2001. (Estudos literários; 11).

\_\_\_\_\_. Matando o tempo: o impasse e a espera. / Sugestões de leitura. In: BECKETT, Samuel. *Fim de partida*. Apres. e trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2002. (Coleção prosa do mundo). p. 7 – 31. / p. 171 – 174.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda / FCSH da Universidade de Lisboa, 1986.

AULETE, Caldas. *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ed. Delta, 1964. v. 5. p. 3657.

BADIOU, Alain. Ser, existência, pensamento: prosa e conceito. In: \_\_\_\_\_. *Pequeno manual de inestética*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002. p. 117 – 162.

BARROS, Gilda Naécia Maciel de. *A mulher grega e estudos helênicos*. Londrina: Ed. da UEL, 1997.

BECKETT, Samuel. Carta de Samuel Beckett a Axel Kaun, a “Carta Alemã” de 1937. In: ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: o silêncio possível*. Cotia: Ateliê Editorial, 2001. (Estudos literários; 11). p. 167 – 171.

\_\_\_\_\_. Três diálogos com Georges Duthuit (1949). In: ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: o silêncio possível*. Cotia: Ateliê Editorial, 2001. (Estudos literários; 11). p. 173 – 182. Publicação dos diálogos entre Samuel Beckett e Georges Duthuit.

\_\_\_\_\_. Algumas entrevistas. In: ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: o silêncio possível*. Cotia: Ateliê Editorial, 2001. (Estudos literários; 11). p. 183 – 195. Entrevistas concedidas a Israel Shenker, Gabriel D'Aubarède e Tom Driver.

BENATI, Luiz Roberto. Not I ou a desmontagem do cenário do eu. In: BECKETT, Samuel. *Eu não*. Trad. Luiz Roberto Benati. São Paulo: Ed. Olavobrás, 1987. (Coleção obras, série teratos; 1).

BENJAMIM, Walter. Sobre o conceito de história. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Obras escolhidas; 1). p. 222 – 232.

\_\_\_\_\_. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet; Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1985. (obras escolhidas, v.1). p. 197 – 221.

BERRETTINI, Célia. Dos jornais: Beckett e o absurdo. In: *Cadernos de teatro*. n. 115. Rio de Janeiro: INACEN / O TABLADO, 1987. p. 41 – 46.

\_\_\_\_\_. *Samuel Beckett: escritor plural*. São Paulo: Perspectiva, 2004. (Estudos; 204).

BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. Trad. Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BLOOM, Harold. Beckett... Joyce... Proust... Shakespeare. In: \_\_\_\_\_. *O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo*. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 1995. p. 469 – 488.

BORNHEIM, Gerd. A. Breves observações sobre o sentido e a evolução do trágico. In: \_\_\_\_\_. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 69 – 92.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 41. ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro grego: tragédia e comédia*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

\_\_\_\_\_. *Helena, o eterno feminino*. Petrópolis: Vozes, 1989.

\_\_\_\_\_. *Mitologia grega*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1992. 3. v.

BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: (a idade da fábula): histórias de deuses e heróis*. 14.ed. Trad. David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

CALVINO, Italo. Visibilidade. In: \_\_\_\_\_. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. 2. ed. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 95 – 114.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo*. Trad. Urbano Tavares Rodrigues e Ana de Freitas. Lisboa: Edição Livros do Brasil, s.d.

\_\_\_\_\_. *Estado de sítio. O estrangeiro*. Trad. Maria Jacintha e Antonio Quadros. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

\_\_\_\_\_. *A peste*. Trad. Valerie Rumjanek Chaves. 11. ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.

CANDIDO, Antonio. Prefácio da 1ª edição. Prefácio da 2ª edição. Introdução. In: \_\_\_\_\_. *Formação da literatura brasileira: (momentos decisivos)* 2. ed. São Paulo: Livraria Martins Ed., 1964. v. 1.

\_\_\_\_\_. Sagarana. In: COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (Fortuna crítica; 6). p. 243 – 247.

\_\_\_\_\_. A literatura e a formação do homem. In: *Textos de intervenção*. Seleção, apresentação e notas de Vinicius Dantas. São Paulo: Duas Cidades / Ed. 34, 2002. p. 77 – 92.

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Ed. da Unesp, 1997.

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 1986.

CASTELLO, José Aderaldo. *A literatura brasileira: origens e unidade (1500 – 1960)*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1999. 2. v.

CASTRO, Sílvio. *Teoria e política do modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1979.

CERTEAU, Michel de. O inominável: morrer. In: \_\_\_\_\_. *A invenção do cotidiano*. 6. ed. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Nova edição, estabelecida e apresentada por Luce Giard. Petrópolis: Vozes, 1994. (Artes de fazer). p. 293 – 303.

CÉZAR, Adelaide Caramuru. Quando o familiar se torna estranho: uma leitura de “A terceira margem do rio”, de João Guimarães Rosa. In: *Boletim: revista da área de humanas*. Londrina, v. 44. 2003. p. 151 – 158.

COELHO, Nelly Novaes. Guimarães Rosa e o “Homo Ludens”. In: COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (Fortuna crítica; 6). p. 256 – 263.

CORRÊA, Almir Aquino. Historiografia, cânone e autoridade. In: *Anais do VIII Seminário do CELLIP*. Umuarama, 1995. p. 323 – 328.

COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. 13. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988.

\_\_\_\_\_. (org.). *A literatura no Brasil*. 4. ed. São Paulo: Global, 1997. v. 6.

DANIÉLOU, Alain. *Shiva e Dionísio: a religião da natureza e do eros*. Trad. Edison Darci Heldt. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

DEVEREUX, Georges. *Mulher e mito (1908-1986)*. Trad. Beatriz Sidou. Campinas: Papyrus, 1990.

*DICIONÁRIO BRASILEIRO DA LÍNGUA PORTUGUESA*. São Paulo: Mirador Internacional, 1975. v. 2. p. 1562.

DOWDEN, Ken. *Os usos da mitologia grega*. Trad. Cid Knipel Moreira. Campinas: Papyrus, 1994.

ELIAS, Norbert. *A solidão dos moribundos, seguido de, Envelhecer e morrer*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

ELLMANN, Richard. A vida de Sim Botchit. In: \_\_\_\_\_. *Ao longo do riocorrente: ensaios literários e biográficos*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 258 – 268.

ESPÍNOLA, Maria Christina de Oliveira. *Albert Camus: para uma ética da solidariedade*. Prefácio Guilherme Castelo Branco. Londrina: Ed. da UEL, 1998.

ESSLIN, Martin. *O teatro do absurdo*. Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

\_\_\_\_\_. Ubu rei. In: *Cadernos de teatro*. n. 58. Rio de Janeiro: MEC / O TABLADO, 1973. p; 4 – 6.

\_\_\_\_\_. *Uma anatomia do drama*. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

FIGUEIREDO, Cândido de. *Dicionário da língua portuguesa*. 14. ed. Lisboa: Livraria Bertrand; Rio de Janeiro: Ed. Mérito, 1949. v. 2. p. 984 – 985.

FISCHER, Luís Augusto. Indivíduo contra massa: Nelson Rodrigues trágico. In: ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. *Filosofia & literatura: o trágico*. Com colaboração de Francisco Marshall. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. (Filosofia e política. Série III; n.1). p. 87 – 101.

FUSINATO, Sócrates. O teatro como mecanismo de expressão de subjetividade: uma leitura cruzada entre ética da crueldade de Antonin Artaud e a escritura dramatúrgica de Samuel Beckett. In: *Anais do III congresso de pesquisa e pós-graduação em artes cênicas* (memória ABRACE VII). Florianópolis, 2003. p. 229 – 230.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

GALVÃO, Walnice Nogueira. O impossível retorno. In: \_\_\_\_\_. *Mitológica rosiana*. São Paulo: Ática, 1978. (Ensaio; 37). p. 13 – 35.

\_\_\_\_\_. *Guimarães Rosa*. São Paulo: Publifolha, 2000. (Folha explica; 10)

GIACOIA JUNIOR, Oswaldo. *Nietzsche*. São Paulo: Publifolha, 2000. (Folha explica; 5).

GIEROW, Karl Ragnar. Discurso de recepção pronunciado por Karl Ragnar Gierow da Academia Sueca, por ocasião do Prêmio Nobel de literatura a Samuel Beckett no dia 10 de dezembro de 1969. In: BECKETT, Samuel. *Malone morre. Dias felizes*. Trad. Roberto Ballalai. Rio de Janeiro: Editora Opera Mundi, 1973. p. 21 – 27.

GIRARD, René. Dioniso. In: \_\_\_\_\_. *A violência e o sagrado*. Trad. Martha Conceição Gambini. São Paulo: Ed. da Universidade Estadual Paulista, 1990. p. 153 – 180.

*GRANDE DICIONÁRIO BRASILEIRO MELHORAMENTOS*. 8. ed. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1973. p. 140.

GUIMARÃES, Lealis Conceição. *A ironia na recriação paródica em novelas de Moacyr Scliar*. Tese de Doutorado. Assis: Faculdade de Ciências e Letras – Universidade Estadual Paulista, 2005.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HOLANDA, Sílvio Augusto de Oliveira. *A aragem dos acasos: sobre alguns temas trágicos em Guimarães Rosa*. 2000. Tese (Doutorado) USP, São Paulo. 2000.

IONESCO, Eugène. *O rinoceronte*. Trad. Luís de Lima. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

JANVIER, Ludovic. *Beckett*. Trad. Léo Schlafman. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988. (Escritores de sempre).

JARDIM, Luís Inácio de Miranda. De novo (nota à 2ª edição). In: \_\_\_\_\_. *Maria perigosa*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. (Coleção Sagarana; 89). p. xii.

\_\_\_\_\_. *Outras façanhas do cavalo voador*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1978.

\_\_\_\_\_. *Façanhas do cavalo voador*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

KIERKEGAARD, Sören. *O desespero humano*. Trad. Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2003. (Coleção a obra-prima de cada autor).

KÜHNER, Maria Helena. *Teatro em tempo de síntese*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1971.

KURY, Mário da Gama. *Dicionário de mitologia grega e romana*. 6.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

LEONEL, Maria Célia. *Guimarães Rosa: Magma e gênese da obra*. São Paulo: Ed. da UNESP, 2000.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. 3.ed. Trad. J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva, 1996.

LIMA, Jorge de. *Obra poética*. Org. Otto Maria Carpeaux. Rio de Janeiro: Ed. Getúlio Costa, s.d.

LIMA, Alceu Amoroso. *Quadro sintético da literatura brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1959.

LIMA, Luiz Costa. O mundo em perspectiva: Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (Fortuna crítica; 6). p. 500 – 513.

LIMA, Sônia Maria van Dijck. Contando a história de *Sagarana*. In: \_\_\_\_\_. (org.). *Ascendino Leite entrevista Guimarães Rosa*. 2. ed. João Pessoa: Ed. Universitária / UFPB, 2000. p. 9 – 27.

\_\_\_\_\_. João Guimarães Rosa: cronologia de vida e obra. In: \_\_\_\_\_. (org.). *Ascendino Leite entrevista Guimarães Rosa*. 2. ed. João Pessoa: Ed. Universitária / UFPB, 2000. p. 77 – 86.

\_\_\_\_\_. *Guimarães Rosa: escritura de Sagarana*. São Paulo: Navegar, 2003.

\_\_\_\_\_. O livro que saiu do cânone. [http://www.soniavandijck.com/rosa\\_perigosa.htm](http://www.soniavandijck.com/rosa_perigosa.htm) Acesso em 10 set. 2004.

\_\_\_\_\_. *Guimarães Rosa: cronologia de vida e obra*. Disponível em [http://www.soniavandijck.com/rosa\\_cronologia.htm](http://www.soniavandijck.com/rosa_cronologia.htm) Acesso em 10 set. 2004.

\_\_\_\_\_. *Sagarana causou polêmica*. <http://www.soniavandijck.com/grosa.htm> Acesso em 10 set. 2004.

LINHARES, Temístocles. *Diálogos sobre o romance brasileiro*. São Paulo: Melhoramentos / INL, 1978.

LINS, Álvaro. Uma grande estréia. In: COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (Fortuna crítica; 6). p. 237 – 242.

LOPES, Óscar. Novos mundos. In: ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. 10. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968. (Coleção Sagarana; 1). p. ix – xviii.

MACHADO, Roberto. A tentação dionisiaca. In: \_\_\_\_\_. *Zaratustra: tragédia nietzschiana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. p. 86 – 100.

MACIEL, Luís Carlos. *Samuel Beckett e a solidão humana*. Cadernos do Rio Grande IX, seção II, Ensaios e Monografias, n. 3. Secretaria de Educação e Cultura. Divisão de Cultura. Instituto Estadual do Livro, 1959.

MARANHÃO, José Luiz de Souza. *O que é morte*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. *O léxico de Guimarães Rosa*. 2. ed. Assistente Evair Dias. Revisão geral Diva Gomes. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 2001.

MEGALE, Heitor; MATSUOKA, Marilena. *Contos: Guimarães Rosa*. São Paulo: Ed. Nacional, 1978. (Série literária; 3).

MEICHES, Mauro Pergaminik. *A travessia do trágico em análise*. São Paulo: Casa do Psicólogo / FAPESP, 2000.

MILLIET, Sérgio. *Diário crítico*. Introdução de Antônio Cândido. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1981. v. 3. p.73 – 76.

\_\_\_\_\_. *Diário crítico*. São Paulo: Livraria Martins Ed., 1955. v. 8. p. 122 – 123.

MONTAGUE, John. Vida e obra de Samuel Beckett. In: BECKETT, Samuel. *Malone morre. Dias felizes*. Trad. Roberto Ballalai. Rio de Janeiro: Editora Opera Mundi, 1973. p. 29 – 53.

NIETZSCHE, Friedrich W. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NUNES, Benedito. O amor na obra de Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (Fortuna crítica; 6). p. 144 – 169.

\_\_\_\_\_. *O tempo na narrativa*. 2. ed. São Paulo: Ática, 2002.

OLIVEIRA, Franklin de. Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *A literatura no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1970. v. 5.

PASSOS, Cleusa Rios. *Guimarães Rosa: do feminino e suas estórias*. São Paulo: Hucitec; FAPESP, 2000.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A intertextualidade crítica. *Poétique – Revista de teoria e análise literárias*, n. 27. Trad. Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979.

\_\_\_\_\_. *Flores da escrivantina: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

\_\_\_\_\_. Uma solitária peça de amor. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 8 de set. de 1996. Mais!, p. 4 – 5.

\_\_\_\_\_. Nenhues 2: “Lá, nas campinas”. In: \_\_\_\_\_. *Inútil poesia e outros ensaios breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 264 – 279.

PICCHIO, Luciana Stegagno. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

PORTELLA, Eduardo. A estória cont(r)a a história. In: COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (Fortuna crítica; 6). p. 198 – 201.

RAMOS, Graciliano. Conversa de bastidores. In: ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. 17. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974. (Coleção Sagarana; 1). p. xii – xvii.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1995. v. 2.

ROMILLY, Jacqueline de. *A tragédia grega*. Trad. Ivo Martinazzo. Brasília: Ed. da UnB, 1998.

RÓNAI, Paulo. A arte de contar em *Sagarana*. In: ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 15 – 21.

RONCARI, Luiz Dagobert de Aguirra. Irmão Lélío, irmã Lina: incesto e milagre na “Ilha” do Pinhém. In: *Estudos avançados*. n. 42. Universidade de São Paulo. Instituto de Estudos Avançados. – vol. 1, n. 1 (1987) – São Paulo: IEA, 1987. (Dossiê educação). p. 413 – 448.

\_\_\_\_\_. Dez teses para o estudo de Guimarães Rosa. In: *Scripta*. Belo Horizonte, v. 5., n. 10. 1º sem. 2002. p. 243 – 248.

ROSA, João Guimarães Rosa. *Sagarana emotiva: cartas de J. Guimarães Rosa a Paulo Dantas*. Introdução de Dora Ferreira da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

\_\_\_\_\_. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (Fortuna crítica; 6). Entrevista concedida a Günter Lorenz. p. 62 – 97.

\_\_\_\_\_. [sem título] In: ROSA, Vilma Guimarães. *Relembraimentos: João Guimarães Rosa, meu pai*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. p. 376 – 383.

\_\_\_\_\_. “Arte e céu, países de primeira necessidade”... Reportagem de Ascendino Leite. In: LIMA, Sônia Maria van Dijck (org.). *Ascendino Leite entrevista Guimarães Rosa*. 2. ed. João Pessoa: Ed. Universitária / UFPB, 2000. Entrevista concedida a Ascendino Leite. p. 29 – 75.

ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. *Filosofia & literatura: o trágico*. Com colaboração de Francisco Marshall. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. (Filosofia e política. Série III; n.1).

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. 2.ed. Apres. e trad. Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

\_\_\_\_\_. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

RYNGAERT, Jean-Pierre. Samuel Beckett: não há pintura: há apenas quadros. In: \_\_\_\_\_. *Ler o teatro contemporâneo*. Trad. Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1988. (Coleção leitura e crítica). p. 201 – 202.

SAADI, Fátima. Beckett: a prospecção do mínimo. In: *Cadernos de teatro*. n. 121. Rio de Janeiro: FUNDACEN / O TABLADO, 1989. p. 17 – 23.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase e cia*. 3.ed. São Paulo: Ática, 1988.

SANTOS, Volnei Edson dos. (org.). *O trágico e seus rastros*. Londrina: Ed. da UEL, 2002.

\_\_\_\_\_. Digressão sobre Albert Camus. In: TAILLEFER, Rejane J. de Q. F. (org.). *Anais da V éme Rencontre Francophone*. Londrina: Ed. da UEL, 2002. p. 29 – 48.

SCHLAFMAN, Léo. Posfácio: Beckett e seus duplos. In: BECKETT, Samuel. *Molloy*. Trad. Léo Schlafman. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

SILVA, António de Moraes. *Grande dicionário da língua portuguesa*. 10.ed. Lisboa: Editorial Confluência, 1956. v. 9. p. 918.

SIMÕES, Irene Gilberto. Novos processos de construção: a incorporação dos signos do teatro e do cinema. In: \_\_\_\_\_. *Guimarães Rosa: as paragens mágicas*. São Paulo: Perspectiva, s.d. p. 143 – 169.

SÓFOCLES. *Édipo rei*. Trad. Agostinho da Silva. Santiago: América do Sul, 1998.

SOUZA, Paulo Cezar de. Os lugares de Nietzsche. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 6 de ago. de 2000. Mais!, p. 4 – 11.

STAIGER, Emil. Estilo dramático: a tensão. In: \_\_\_\_\_. *Conceitos fundamentais da poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969. p. 119 – 159.

STRÖMBERG, Kjell. Pequena história da atribuição do Prêmio Nobel a Samuel Beckett. Trad. Cora Rónai Vieira. In: BECKETT, Samuel. *Malone morre. Dias felizes*. Trad. Roberto Ballalai. Rio de Janeiro: Editora Opera Mundi, 1973. p. 7 – 19.

TAGLIAFERRI, Aldo. Joyce e Beckett: leitura terminável e interminável. In: NESTROVSKI, Arthur (org.). *Riverrun: ensaios sobre James Joyce*. Trad. Jorge

Wanderley, Lya Luft, Marco Lucchesi... [et. al.]. – Rio de Janeiro: Imago, 1992. (Biblioteca Pierre Menard). p.167 – 177.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. Trad. Anna Lia A. de Almeida Prado, Maria da Conceição M. Cavalcante e Filomena Yoshie Hirata Garcia. São Paulo: Duas Cidades, 1977. v. 1.

\_\_\_\_\_. *Mito e tragédia na Grécia antiga II*. Trad. Bertha Halpem Gurovitz. Colaboração de Helio Gurovitz. São Paulo: Brasiliense, 1991. v. 2.

VERNANT, Jean-Pierre. *O universo, os deuses, os homens*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ZILBERMAN, Regina. *Nietzsche e a história da literatura*. Disponível em [http://www.fflch.ups.br/olf/gen/cn2\\_zilberman\\_p.htm](http://www.fflch.ups.br/olf/gen/cn2_zilberman_p.htm) Acesso em 15 jun. 2003.