

ARTIGOS

O PACTO DE SILÊNCIO NA ESTÓRIA DE MARIA MUTEA

— DANIEL CAVALCANTI ATROCH

RESUMO

O artigo propõe uma leitura da estória de Maria Mutema, espécie de conto incrustado no romance *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, enfocando o desenvolvimento do tema do duplo, discernível nas relações entre os personagens Maria Mutema, o marido assassinado, Padre Ponte e Maria do Padre, cujos destinos são enfiados por um "pacto de silêncio".

Palavras-chave: Literatura brasileira; João Guimarães Rosa; *Grande sertão: veredas*; Romance.

ABSTRACT

This article proposes a reading of the tale of Maria Mutema, a kind of short story from Guimarães Rosa's novel *Grande sertão: veredas*, trying to give focus to the development of the theme of the double, as seen in the relationships between the characters Maria Mutema, the murdered husband, Padre Ponte and Maria do Padre, whose destinies are tied in a "pact of silence".

Keywords: Brazilian literature; João Guimarães Rosa; *Grande sertão: veredas*; Novel.

*Nosso bem está oculto, e de forma tão profunda,
que se oculta sob o contrário.*
(Lutero – "Carta aos Romanos")

No início do *Grande sertão: veredas*, Riobaldo afirma: "Do demo? Não glosa. Senhor pergunte aos moradores" (ROSA, 2001, p. 24). No entanto, o livro constitui-se numa extensa elocução acerca do diabo e do diabólico, remetendo-nos aos antigos manuais de demonologia, que intentavam facultar ao leitor a capacidade de discernir os sortilégios do "Sujo" onde quer que se manifestassem. A diferença é que Riobaldo não possui qualquer segurança acerca do tema. O diabo interessa ao protagonista do romance (para além de sua discutível condição de pactário), na medida em que é um elemento indissociável da própria existência, um símbolo para as "misturas" que permeiam o Sertão. Do diabo, aquele que insere o erro no Mundo, emana o carácter muitas vezes indecível da vida. O Sertão, por sua vez, que é "[...] do tamanho do mundo" (p. 89), espelha a confusão diabólica, onde "Tudo é e não é..." (p. 27), prestando-se às mais contraditórias definições: "Sertão: é dentro da gente" (p. 325); "O sertão está em toda a parte" (p. 24); "Sertão é isto, o senhor sabe: tudo incerto, tudo certo" (p. 172). Assim, a quase onipresença do diabo no romance se deve a Riobaldo não conseguir apreender o mundo inequivocamente, já que ele extrapola o dualismo sobre o qual se equilibra o psiquismo humano, essencialmente diferenciador. Segundo Milan Kundera: "O homem deseja um mundo onde o bem e o mal sejam nitidamente discerníveis, pois existe nele a vontade inata e indomável de julgar antes de compreender" (KUNDERA, 2009, p. 14). Nas palavras de Riobaldo:

Que isso foi o que sempre me invocou, o senhor sabe: eu careço de que o bom seja bom e o ruim ruim, que dum lado esteja o preto e do outro o branco, que o feio fique bem apartado do bonito e a alegria longe da tristeza! Quero os todos pastos demarcados... Como é que posso com este mundo? [...] Ao que, este mundo é muito misturado... (p. 237)

Na tradição judaico-cristã, o "mundo misturado" é o Mundo profano, a cronologia dos homens, posterior à quebra da beatitude, da Unidade Primordial que era igual a si mesma. O Sertão, forma objetiva do Mundo cindido pela Queda, é a "matéria", assistida secretamente pelo "espírito" de Deus: "o ruim com

o ruim, terminam por as espinheiras se quebrar – Deus espera essa ganstança. [...] Deus não se comparece com refe, não arrocha o regulamento” (p. 33) e agenciada, sobretudo, pelo diabo: “Bem, o diabo regula seu estado preto, nas criaturas, nas mulheres, nos homens. Até: nas crianças – eu digo. [...] E nos usos, nas plantas, nas águas, na terra, no vento...” (p. 26-27). Em determinadas passagens é flagrante a homologia entre o Sertão e o diabo: “[...] eu ia denunciar nome, dar a cita: ...*Satanão! Sujo!... e dele disse somentes – S... – Sertão... Sertão...*” (p. 607, grifo meu); “O sertão aceita todos os nomes: aqui é o Gerais, lá é o Chapadão, lá acolá é a caatinga. Quem entende a espécie do demo?” (p. 506). Dentro dessa perspectiva, cabe interrogar se Deus é mesmo uma possibilidade no livro. Sim, apesar de não interceder abruptamente na vida dos homens, “[...] Deus é alegria e coragem [...] Ele é bondade adiante [...]” (p. 329), manifestando-se, surpreendentemente, através da astúcia: “o diabo, é às brutas; mas Deus é traiçoeiro! Ah, uma beleza de traiçoeiro [...] Deus vem vindo: ninguém não vê. Ele faz é na lei do mansinho – assim é o milagre” (p. 39). “Traiçoeiro” como é, “Deus come escondido [...]” (p. 72) enquanto “[...] o diabo sai por toda parte lambendo o prato” (p. 72). Afinal, no Sertão, “[...] manda quem é forte, *com as astúcias*” (p. 35, grifo meu), não com a bruta impetuosidade do diabo.

Em outra passagem, Riobaldo aponta o tortuoso caminho de acesso a Deus: “quem-sabe, a gente criatura ainda é tão ruim, tão, que Deus só pode às vezes manobrar com os homens é mandando por intermédio do *diã?*” (p. 56). Assim, o diabo é uma ferramenta, decerto perigosa, mas única via para gastar-se o mal que vige no coração do homem. Como observa Antonio Candido, manipular o mal é a “[...] condição para atingir o bem possível no Sertão [...]” (1991, p. 308)¹. Mas como? Pelo paroxismo do mal, como sugeriram Blake e Baudelaire, cada qual ao seu modo? Não, já que no romance qualquer frenesia é já o estilo do diabo: “Querer o bem com demais força, de incerto jeito, pode já estar sendo se querendo o mal, por principiar.” (p. 32) No *Grande sertão: veredas*, a forma de se desentranhar o bem do mal é virando o mal do avesso, fazendo dele a antítese de si mesmo. A estória de Maria Mutema, “O caso [...] mais extenso, o mais completo e sobretudo o mais importante para o romance” (GALVÃO, 1991, p. 409), contado a Riobaldo pelo jagunço Jõe Bexiguento, revela de forma significativa essa “astúcia”. Aqui, o mal, o diabo, atua na forma de um “pacto de silêncio” instituído entre um padre e uma mulher do povo, cujo principal beneficiado é o homem da Igreja; todavia, pelos atos *traíçoeiros* de Maria Mutema, é firmado um novo pacto que subverte a relação, colocando a mulher em vantagem.

Este “causo” é contado por Jõe Bexiguento como resposta às questões do narrador-protagonista quanto às “misturas” que tornam a vida “perigosa”. Ao contrário de Riobaldo, “para o Jõe Bexiguento, no sentir da natureza dele,

[1] Segundo Benedito Nunes: “Muito próximos se encontram Deus e o Demônio em *Grande sertão: veredas*, a despeito das diferenças que os separam quanto ao estilo [...]. O Diabo vige mas não rege; e Deus parece reger sem viger. O primeiro aceita as más palavras e completa tudo em obra [...]; e é por intermédio dele que o segundo manobra com os homens. Chegamos à fronteira do paradoxo, que tudo confunde, por não ser possível admitir a existência de um sem a existência do outro. Deus existe mesmo quando não há; Demônio não há mesmo quando existe.” (2013, p. 156-157).

não reinava mistura nenhuma neste mundo – as coisas eram bem divididas, separadas” (p. 237). No afã de orientar o angustiado companheiro de armas, Jôe, sóbrio homem do povo, não aborda metafisicamente as questões levantadas pelo herói, mas conta um “exemplo” que acaba incorporado à trama do romance que se constitui. Segundo Walter Benjamin:

Aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada. Para obter essa sugestão, é necessário primeiro saber narrar a história (sem contar que um homem só é receptivo a um conselho na medida em que verbaliza a sua situação). O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria. (1987, p. 200)

Maria Mutema, como o seu nome indica, não é dada a falar: “A partir da forma e da ideia da palavra fonema, que vem do grego com o significado de ‘som da voz’ [...] Guimarães Rosa cria simetricamente um antônimo, derivado do radical mut, do latim mutus, -a, -um (= mudo)” (GALVÃO, 1991, p. 417), praticando crimes terríveis em surdina, sem que ninguém o perceba. Ela mata o marido, “[...] sem malfeito dele nenhum [...]” (p. 242), por pura maldade, e, no corpo do homem, “Sinal nenhum não se viu, e ele tinha estado nos dias antes em saúde apreciável [...]” (p. 238). Após um missionário estrangeiro exortar Maria Mutema à confissão, ela revela aos prantos que “[...] despejou no buraquinho do ouvido dele [*do marido*], por um funil, um terrível escorrer de chumbo derretido. O marido passou [...] do sono para a morte, e lesão no buraco do ouvido dele ninguém não foi ver, não se notou” (p. 242, grifo meu). Para atestar o crime, “[...] desenterraram da cova os ossos do marido: se conta que a gente sacolejava a caveira, e a bola de chumbo sacudia lá dentro, até tinia!” (p. 243). Temos, portanto, uma representação dramática do mal adentrando insidiosamente o “bem”, na forma do chumbo fervente, introduzido em segredo, pela esposa, na cabeça do homem sadio e inocente que dorme. O marido morre de súbito e ninguém suspeita do verdadeiro motivo, pois o mal está oculto, “dissimulado” na cabeça, que serve de “armadura” e “logradouro”. A bola de chumbo “esconde-se” na caveira do homem e só é descoberta mediante a confissão de Maria Mutema, que leva a população a desenterrar a ossada e sacudir a caveira. Ou seja, o bem e o mal são intercambiáveis, um está contido no outro, um é o avesso do outro. Mas há uma especificidade importante a se observar no assassinato do marido da protagonista: ele se dá “às brutas”, diabolicamente; por isso, o mal pode ser constatado, traíndo a sua presença objetiva na forma de uma bola de chumbo.

Significativamente, o mal reponta muito mais “dissimulado” na forma como Maria Mutema dá cabo do Padre Ponte. Ele

[...] *era um sacerdote bom-homem, de meia-idade, meio gordo, muito descansado nos modos e de todos bem estimado. Sem desrespeito, só por verdade no dizer, uma pecha ele tinha: ele relaxava. Gerara três filhos, com uma mulher, simplória e sacudida, que governava a casa e cozinhava para ele, e também acudia pelo nome de Maria, dita por aceita alcunha a Maria do Padre. Mas não vá maldar o senhor maior escândalo nessa situação com a ignorância dos tempos, antigamente, essas coisas podiam, todo o mundo achava trivial.* (p. 239)

“E em tudo mais o Padre Ponte era um vigário de mão cheia, cumpridor e caridoso, pregando com muita virtude seu sermão e atendendo em qualquer hora do dia ou da noite, para levar aos roceiros o conforto da santa hóstia do Senhor ou dos santos-óleos” (p. 239). Mas, ao ouvir as confissões de Maria Mutema, após a morte do marido, “Padre Ponte foi adoecido ficando, de doença para morrer, se viu logo. De dia em dia, ele emagrecia, amofinava o modo, tinha dores, e em fim encaveirou, duma cor amarela de palha de milho velho; dava pena. Morreu triste” (p. 240). Na ocasião em que confessa ao missionário estrangeiro o assassinato do marido, Maria Mutema afirma também ter sido responsável pela morte do padre:

[...] *sem ter queixa nem razão, amargável mentiu, no confissão: disse, afirmou que tinha matado o marido por causa dele, Padre Ponte porque dele gostava em fogo de amores, e queria ser concubina amásia... Tudo era mentira, ela não queria nem gostava.* (p. 242)

Trata-se de um assassinato similar ao perpetrado contra o marido: “[...] em ambos os casos o crime é um pacto entre duas pessoas – um agente e um receptor passivo – e com o mesmo efeito: a morte para o receptor, a danação para o agente²⁹” (GALVÃO, 1991, p. 410). Mas, em vez de introduzir chumbo quente no ouvido do padre, Maria Mutema insufla culpa na cabeça do homem pela mesma via (é interessante observar a inversão dos papéis tradicionais: Maria Mutema “[...] provoca culpa naquele cuja função é anulá-la como onipotente representante da absolvição de pecados” (PASSOS, 2000, p. 145). Impossibilitado de rechaçar a mulher, devido à obrigação de ouvir e manter sigilo acerca das confissões, o padre morre de desgosto. Aqui, o mal é introduzido novamente em segredo, no confessionário, em um “espaço” onde permanece oculto, dissimulado: a “cabeça” do padre. Mais precisamente, em sua psique. A simples presença desse mal, é claro, não pode matar com a mesma eficácia que o chumbo derretido. Mas a impossibilidade de expulsá-lo devido à obrigação eclesial faz com

[2] Veremos que a “danação” apontada por Walnice é relativa, mais uma prestação de contas à lei dos homens que uma danação d’alma, que, em verdade, será “lavada”.

que, com o tempo, o mal alcance o seu objetivo, a morte do hospedeiro (ciente dos perigos que a palavra pode encerrar, Riobaldo protege-se das investidas de Hermógenes: “Meus ouvidos expulsavam para fora a fala dele” (p. 204). Da mesma forma que, para extrair-se a bola de chumbo, a cabeça do marido de Maria Mutema deve ser partida, para que se possa acessar a mentira “deposta” no ouvido do padre, ele deve “morrer” como tal, como representante do clero, através da quebra do seu juramento, o que o Padre Ponte não faz, preferindo efetivamente morrer, definhando de culpa, “[...] em desespero calado...” (p. 242). Temos, de acordo com Walnice Galvão, “[...] o mesmo crime e a mesma imagem, diversos apenas quanto ao nível de concreção ou de abstração. Chumbo ou palavra, entrando pelo ouvido e se aninhando no mais íntimo de um homem, seu cérebro ou sua mente, matam” (1991, p. 411). Porém, no caso do religioso, trata-se de um crime executado aos poucos, pacientemente, ao contrário do primeiro, que redundou na morte súbita do marido, e cuja brutalidade deixou uma marca indelével: a bola de chumbo. Como Riobaldo observa: “Deus é paciência. O contrário, é o diabo. Se gasteja” (p. 33). E, como veremos, Deus é desentranhável do segundo assassinato, que elucida o primeiro, revelando a motivação dos crimes aparentemente gratuitos de Maria Mutema, o que confere uma nova dimensão à estória.

O tema do mal dissimulado no bem, a imagem da coisa dentro da outra, constitui-se, segundo Walnice Galvão, na “[...] matriz imagética mais importante no romance [...]” (1991, p. 411), tendo desdobramentos fundamentais ao *Grande sertão: veredas*, a exemplo das estórias do dr. Hilário e de Davidão e Faustino. Nelas, um indivíduo influente se “insinua” na vida de outro com a finalidade de se proteger dos reveses da vida.

Lendo o relato de Jôe Bexiguento com acuidade, observamos que há uma inversão entre os personagens centrais da estória: Maria Mutema, o marido (cujo nome não é mencionado, ao contrário dos restantes), Padre Ponte e sua mulher ilegítima, a Maria do Padre (de certa forma, um nome genérico). O padre e o marido são apresentados como homens inocentes. Em primeira instância, desconhecemos qualquer fato que venha em detrimento da inocência do marido, mas, do Padre Ponte, conhecemos um indício de culpa: ele engravidou, mais de uma vez, uma subordinada, cujo nome, por sua ligação com o clérigo, ficou sendo a “Maria do Padre” – “Maria”, como a protagonista do “causo”. Dado que tratamos de um livro cujos personagens, frequentemente, trocam os destinos, como Riobaldo e Diadorim, Davidão e Faustino, o delegado e Aduarte Antoniano etc., não é desatinado afirmar que Maria Mutema “duplica” a Maria do Padre, matando, “sem motivo nenhum” (p. 241), o próprio marido (sem nome), uma figuração do Padre Ponte, cuja “ponte”, no nome, indica a ligação entre personagens aparentemente “separados”. Assim, a justificativa para o crime à primeira vista gratuito de Maria Mutema,

encontra-se na relação escusa mantida entre o seu “duplo”, a Maria do Padre, e o religioso, que violou o celibato para “autorizar-se” de uma subordinada.

No *Grande sertão: veredas* eventos importantes são antecipados simbolicamente por eventos análogos em uma escala “inferior”; então, a morte do marido anônimo, “duplo” do padre, prefigura a sua morte de forma “rudimentar”. Inclusive, a referência à caveira presente na morte do marido também pontua a morte do religioso, que “encaveirou”. Assim, o padre morrerá por algo que adentra a sua cabeça pelo ouvido (como a bola de chumbo na caveira do marido), mas, no seu caso, é possível desentranhar a culpa, a atitude licenciosa em relação a uma pobre mulher; tanto que as “palavras mortais” de Maria Mutema contemplam o pecado da carne.

Como procurei demonstrar, o marido anônimo é figuração do Padre Ponte, e a morte de ambos representa, no fundo, uma só. O religioso define ao ouvir as “falsas” confissões de Maria Mutema, porque, de fato, tem culpa, e o sabe muito bem. Que a Maria do Padre não gostasse da relação mantida com o clérigo fica evidente quando o seu “duplo”, Maria Mutema, diz ao confessor estrangeiro que “[...] não queria nem gostava” (p. 242) de servir de concubina. Maria Mutema, cujo nome evoca o silêncio, evidencia o fato de uma pessoa da classe da amante do clérigo, uma “simplória” “[...] que governava a casa e cozinhava [...]” (p. 240), não ter voz na sociedade, sobretudo diante de um influente homem da Igreja. O seu “governo” é restrito aos afazeres domésticos.

No fim do “causo”, Maria Mutema, após ser presa, “[...] pela arrependida humildade que ela principiou, em tão pronunciado sofrer, alguns diziam que [...] estava ficando santa” (p. 243). Quem sabe ela esteja “ficando santa”, também, por ter feito justiça, ainda que por via tortuosa; afinal, como pondera Riobaldo em passagem já citada, “quem-sabe, a gente criatura ainda é tão ruim, tão, que Deus só pode às vezes manobrar com os homens é mandando por intermédio do *diá?*” (p. 56). Ao fim da análise, tendo constatado que os quatro personagens em situação constituem, na verdade, desdobramentos de um mesmo casal, é lícito afirmar que Maria (a “Mutema do Padre”) desfez o “pacto de silêncio” firmado entre ela e o Padre Ponte (o “marido” em questão), passando a expressar-se no confessional, e a sua fala revela o mal causado pelo clérigo, a volúpia que leva Maria à concubinação que resulta em três filhos bastardos. Assim, ela desfaz o primeiro “pacto de silêncio”, no qual bancava a satisfeita esposa ilegítima do homem da Igreja, aceita enquanto tal pela sociedade, pois “[...] antigamente, essas coisas podiam [...]” (p. 239), para firmar um novo pacto, no qual quem está impedido de falar é o padre, “[...] em desespero calado...” (p. 242), obrigado ao sigilo da confissão pela lei eclesiástica e pela própria culpa. Então, o malfeitor é punido. Em outras palavras, o diabo, na forma do “pacto de silêncio”, gera a injustiça contra uma mulher do povo, que não pode se expressar, mas, invertido por meio do “duplo”, o “pacto diabólico” resulta no seu contrário, em Deus, na

forma de um novo “acordo” que sanciona o crime do padre. Não à toa, ao fim da narrativa, Maria Mutema vira santa, última permuta entre o bem e o mal da estória.

Observem que o resgate de Maria Mutema é indissociável da reabilitação do clero, que se dá através do missionário estrangeiro que “elucida” os assassinatos (atentem para o papel do *Outro*, na forma do estrangeiro). Comparem a descrição do Padre Ponte com a dos missionários que surgem após sua morte. Enquanto o religioso assassinado é definido como “[...] meio gordo, muito descansado nos modos [...]” (p. 238) e “relaxava”, os padres estrangeiros eram

[...] p’ra fortes e de caras coradas, bradando sermão forte, com forte voz, com fé braba. De manhã à noite, durado de três dias, eles estavam sempre na igreja, pregando, confessando, tirando rezas e aconselhando, com entusiasmos exemplos que enfileiravam o povo no bom rumo. A religião deles era alimpada e enérgica, com tanta saúde como virtude; e com eles não se brincava, pois tinham de Deus algum encoberto poder, conforme o senhor vai ver, por minha continuação. (p. 240)

Aqui é possível discernir claramente o importante papel que as inversões, os avessos, os duplos desempenham no “conto”, que trata de dois homens que morrem de forma análoga (o marido anônimo e Padre Ponte), de duas mulheres com o mesmo nome – “Maria” – e de dois estilos opostos de padres – os missionários estrangeiros, “fortes”, “corados”, propagando uma religião com “tanta saúde como virtude”, em oposição à religiosidade frouxa e sensual do padre assassinado.

O papel do “Outro”, aqui, é tamanho, que chega ao paroxismo de a regeneração do clero se dar através de forças luciferinas:

Mas aquele missionário governava com luzes outras. Maria Mutema veio entrando, e ele esbarrou. Todo o mundo levou um susto: porque a salve-rainha é oração que não se pode partir em meio – em desde que de joelhos começada, tem de ter suas palavras seguidas até ao tresfim. Mas o missionário retomou a fraseação, só que com voz demudada, isso se viu. E, mal no amém, ele se levantou, cresceu na beira do púlpito, em brasa vermelho, debruçado, deu um sôco no pau do peitoral, parecia um touro tigre. (p. 240)

Percebam que o missionário estrangeiro, que “governa com luzes outras”³, parte o salve-rainha em dois, momento em que o bem fica suspenso, podendo

[3] Etimologicamente, Lúcifer, o outro absoluto, “duplo” de Deus na tradição gnóstica, significa o “portador da luz”.

o religioso atuar como o *Outro*. Então, ele ficou com “voz demudada” (como os possessos) e, “em brasa vermelho” (cor associada ao Maligno), “deu um sôco no pau do peitoril” parecendo “um touro tigre”; destarte, o missionário é uma figuração do diabo. A referência aos animais não é gratuita. O felino representa o mal na obra de Guimarães Rosa. Após confessar os terríveis crimes, a própria Maria Mutema compara-se a uma “onça monstra” e o Hermógenes, encarnação do diabo no livro, “[...] nasceu formado tigre, e assassim” (p. 33). O touro, por sua vez, está relacionado à força e à autoridade, como atestam Joca Ramiro e Medeiro Vaz, patriarcas do sertão comparados ao animal. Notem que, ao mobilizar forças luficerinas, o missionário justifica a passagem já citada de que Deus às vezes só consegue agir nos homens por intermédio do diabo.

Observem atentamente o ato que desencadeia a confissão de Maria Mutema, seu banimento da Igreja por ordem do missionário:

– “A pessoa que por derradeiro entrou, tem de sair! A p’ra fora, já, já, essa mulher!” [...] – “Que saia, com seus maus segredos, em nome de Jesus e da Cruz! Se ainda for capaz de um arrependimento, então pode ir me esperar, agora mesmo, que vou ouvir sua confissão... Mas confissão esta ela tem de fazer é na porta do cemitério! Que vá me esperar lá, na porta do cemitério, onde estão dois defuntos enterrados!...” (p. 241)

“E Maria Mutema, sozinha em pé, torta magra de preto, deu um gemido de lágrimas e exclamação, berro de corpo que faca estraçalha. Pediu perdão!” (p. 241). Notem a ordem do missionário: “[...] saia, com os seus maus segredos [...]” (p. 241), ou seja, as más palavras da assassina não podem ser pronunciadas na igreja, devendo migrar para outro *locus*. Isso porque a igreja representa a cabeça do Padre Ponte, que necessita expulsar as palavras mortais de Maria Mutema, simbolicamente eliminando também o mal que assola o clero no “conto”: a culpa gerada pela licenciosidade. Tanto que o expurgo se dá após o Salve Rainha, ou seja, quando na cabeça/igreja ecoam palavras de culpabilidade, já que a oração faz referência aos brados dos “degradados filhos de Eva”: “Salve Rainha, Mãe de Misericórdia,/ Vida, doçura e esperança nossa, salve!/ A Vós bradamos, os degradados filhos de Eva./ A Vós suspiramos, gemendo e chorando/ neste vale de lágrimas.”

Em síntese, as palavras não ditas pela Maria do Padre são pronunciadas em segredo, no confessionário, por seu duplo, Maria Mutema, levando o “culpado”, o Padre Ponte, à morte, “justiçamento” que constitui, também, um crime. Então, o missionário estrangeiro, inversamente proporcional ao Padre Ponte e ao clero enquanto classe degradada, com sua força e integridade, expia o crime de Maria através da confissão, quando os “maus segredos” saem de dentro da

cabeça/igreja para serem “entregues” à comunidade diante do cemitério. O segredo, como um parasita, depende de um hospedeiro para viver; então, “ao ar livre”, diante da coletividade, ele como que se “dilui”. Em outras palavras, o segredo “morre” e é “sepultado”, levando consigo tanto a culpa do homicídio quanto a licenciosidade do clero, finalizando o “causo” com “[...] bem-estar e edificação” (p. 243).

Assim, posto “do avesso”, o relato de Jõe Bexiguento, cujo desdobramento dos personagens em duplos recende a fantasia, quando lido cuidadosamente, nos revela a dura realidade do eterno conflito entre dominadores e oprimidos, constituindo-se num exemplo notável da acertada afirmação de Antonio Candido, quando diz “[...] que o real é ininteligível sem o fantástico, e que ao mesmo tempo este é o caminho para o real” (1991, p. 309). Sobretudo no *Grande sertão: veredas*, onde “[...] combinam-se o *mito* e o *logos*, o mundo da fabulação lendária e o da interpretação racional, que disputam a mente de Riobaldo [...]” (idem, p. 309). E a nossa.

*

Investigando os desdobramentos da imagem, segundo Walnice Galvão (cf. 1991, p. 411), fundamental para o livro da coisa dentro da outra, plasmada, sobretudo, na forma do metal oculto em seu portador, é significativo constatar que Diadorim, amor que obseda Riobaldo, também se relaciona ao motivo, como na passagem a seguir:

Diadorim restava um tempo com uma cabeça nas duas mãos. Eu olhava para ela. [...] balançou a cabeça: tinha um trem dentro, um ferro, o que me deu desgosto; taco de ferro, sem serventia, só para produzir gastura na gente. – “Bota isso fora, Diadorim!” – eu disse. Ele não contestou, e me olhou de um hesitado jeito, que se eu tivesse falado causa impossível⁴”. (p. 77, grifos meus)

Em seu estudo “O tema da escolha do cofrinho”, Freud associa o chumbo à mudez e à morte, ao comparar Cordélia, personagem da tragédia *Rei Lear*, de William Shakespeare, ao metal: “Cordélia se faz apagada e sem brilho como o chumbo, fica muda 'ama e silencia.” (FREUD, 2010, p. 306); “[...] a mudez deve ser entendida como representação da morte” (idem, p. 309). A mesma analogia se encontra no romance de Guimarães Rosa, no qual as personagens femininas associadas ao ferro/chumbo guardam segredos que vêm à tona com a morte, seja dela própria, caso de Diadorim, seja de outrem, a exemplo dos assassinatos perpetrados por Maria Mutema. A primeira omite a feminilidade, enquanto a segunda oculta os homicídios. Com relação a Diadorim, o peso do chumbo

[4] Aqui, há uma ambiguidade importante: a quem se refere o pronome? *Ela* é Diadorim ou a cabeça? Segundo Benedito Nunes, “Símbolo muito antigo, a cabeça dupla, pois que Diadorim a segura com as duas mãos, alude à sua natureza dual, feita de contrários permutáveis, masculino e feminino se revezando” (NUNES, 2013, p. 223). Assim, o sugestivo “Eu olhava para *ela*” é sucedido por “*ela* não contestou”. Ainda sobre esta passagem, o crítico observa que “Diadorim é como o neófito a que Riobaldo insta livrar-se do ferro, signo de Marte, da vingança e da guerra” (idem, p. 223-224).

também remete à intransigência: “Ele era irrevogável” (p. 199) e à constância: “Como era que era: o único homem que a coragem dele nunca piscava; e que, por isso, foi o único cuja toda coragem às vezes eu invejei. Aquilo era de chumbo e ferro” (p. 443-444).

Como vimos, o assassinato do marido de Maria Mutema só pode ser elucidado em seu cadáver, quando o chumbo retine dentro da caveira. Partindo-se o crânio, aflora a morte do homem. Da mesma forma, para ser dada à luz a prova do crime, Maria Mutema teve de ser simbolicamente dilacerada pelas palavras contundentes do missionário estrangeiro: “E Maria Mutema, sozinha em pé, torta magra de preto, deu um gemido de lágrimas e exclamação, berro de corpo que faca estraçalha. Pediu perdão!” (p. 241). Não é diferente com Maria Deodorina – outra Maria, que, por guardar um segredo, também é “Mutema” – e que só vem à tona ao ser rasgado à faca, por Hermógenes, o invólucro-Diadorim que a encerra, dando à luz uma morta.

A “constelação” ferro-segredo-orelha/vagina sumariza, a nível simbólico, o caráter de Maria Mutema e Diadorim. O chumbo indicia os segredos, – os assassínios e a feminilidade –, que, por sua vez, remetem a partes do corpo psicanaliticamente homólogas: a orelha, mediadora dos crimes de Maria Mutema, e a vagina, o mistério guardado a sete chaves por Diadorim. Psicanalítica, também, é a relação entre a fala e o desembaraçar do “travo de tanto segredo” (p. 615) que oblitera o devir das “Mutemas” e mesmo do narrador-personagem do *Grande sertão: veredas*. Segundo Walnice Galvão (cf. 1991, p. 417), da mesma forma que Maria Mutema se liberta de seus crimes falando, dividindo entre todos o peso do segredo, deixando para trás sua condição de “Mutema” e começando a tornar-se santa, o narrador-personagem utiliza a palavra neste “diálogo” com um interlocutor virtual, para examinar suas culpas e poder vislumbrar a esperança.

O papel da fala é determinante na configuração dos “pactos” tanto no “conto” de Maria Mutema quanto na “biografia” de Riobaldo. Em ambos os casos, é imposto um acordo; nas palavras de Suzi Sperber, um “Ato de obediência” (cf. 1992, p. 82) desfavorável à parte que não tem voz ativa. No “causo”, ou estória encaixada, para utilizar o conceito todoroviano (cf. 2008, p. 126), Maria do Padre é levada à concubinação pelo Padre Ponte à revelia de sua vontade, como Maria Mutema, seu “duplo”, nos faz saber no confissãoário. Na estória principal, ou encaixante, Riobaldo se deixa arrastar por Diadorim a uma guerra que não lhe diz respeito, como o próprio herói afirma em diversos momentos. Então, nos dois casos, a parte lesada firma um novo acordo em que tem voz ativa, tornando-se o elemento dominante. Na estória encaixada, Maria Mutema utiliza o confissãoário para se expressar, obliterando a fala do padre, o que o leva à morte. Riobaldo, após o pacto diabólico, fica falante, como os jagunços observam: “– Uai, tão falante, Tatarana? Quem te veja...” (p. 441), e rompe o jugo que o mantinha atrelado às vontades de Diadorim, tornando-se senhor

do próprio destino, o que, fatalmente, leva a donzela-guerreira a retomar sua sina de morte. Nos dois casos, o primeiro pacto é “sub-reptício”, imposto de forma sutil pela parte dominante à subalterna; já o segundo pacto se constitui numa reação consciente da parte lesada, que deixa de ser muda e passa a ter voz ativa em seu devir.

Além de Maria Mutema e Diadorim, há, ainda, outra “mulher silenciosa” importante no livro: a esposa do Hermógenes, que, além de guardar silêncio, é caracterizada de forma muito semelhante à protagonista do “causo” narrado por Jõe Bexiguento. Em *Guimarães Rosa: do feminino e suas estórias*, Cleusa Rios observou que Maria Mutema antecipa “[...] aspectos peculiares à mulher de Hermógenes, reafirmando costumes sertanejos” (PASSOS, 2000, p. 150).

Maria Mutema era “[...] senhora vivida, mulher em preceito sertanejo [...]” (p. 238), que, “[...] se sofreu muito não disse, guardou a dôr sem demonstração [...]” (p. 238), exibindo um talhe lúgubre, “[...] magra de preto [...]” (p. 241), e matando o padre pacientemente: “De dia em dia, ele emagrecia, amofinava o modo, tinha dores, e em fim encaveirou, duma cor amarela de palha de milho velho;” (p. 240). Já a mulher do Hermógenes é descrita nos seguintes termos:

Aquela mulher sabia dureza; riscava. Ela discordava de todo destino. Assim estava com um vestido preto, surrado muito desbotado; caiu o pano preto, que tinha enlaçado na cabeça, e ela não se importou de ficar descabelada. [...] A curto, respondeu a algumas duas ou três coisas; e, logo depois de falar, apertava demais a boca fechada, estreitos finos beiços. [...] Aceitou meu olhar, seca, seca, com resignação em quieto ódio; pudesse, até com as unhas dos pés me matava. [...] Para mim, ela nunca teve nome. [...] Essa mulher, conforme vinha, num definitivo mau silêncio, [...] dela não se ouviu queixa ou reclamação; nem mesmo palavra. O que eu desentendia nela era aquela suave calma, tão feroz; que seria aferrada em esperar; essa capacidade. (p. 531-534, grifos meus)

Em outras palavras, as duas mulheres possuem as mesmas características essenciais: guardam silêncio, chegando a cerrar os lábios, suportam estoicamente a dura vida sertaneja, vestem-se de preto, exibem uma “secura” mortal, agem com frieza, dissimulando a ira que sentem, e são onomasticamente marcadas pela ausência: a mulher do Hermógenes sequer é nomeada, enquanto Maria, nome “genérico”, sobretudo no sertão, é “completado” por Mutema, que, segundo Walnice Galvão, indicia a mudez (cf. 1991, p. 417). Inicialmente, elas despontam como vilãs, mas o sofrimento as conduz à senda do bem: “Mesmo,

pela arrependida humildade que ela principiou, em tão pronunciado sofrer, alguns diziam que Maria Mutema estava ficando santa” (p. 243). Ao longo do sequestro perpetrado por Riobaldo e seus homens, a mulher do Hermógenes, aos poucos, vai abandonando a postura hostil, levando o narrador-personagem a concluir: “*Aquela Mulher não era malina*” (p. 613, grifo meu). Após ver o corpo do Hermógenes, ela afirma: “– *Eu tinha ódio dele...* –” (p. 613). O que deixa Riobaldo surpreso. Então, no momento de maior sofrimento do herói, diante do cadáver de Diadorim, a mulher se compadece, partilhando de sua catarse: “Em real me vi, que com a Mulher junto abraçado, nós dois chorávamos extenso” (p. 616). Assim, de uma forma ou de outra, a experiência da dor, sua ou alheia, arrefece o coração das mulheres “mutemas”.

Finalmente, ao quebrarem o silêncio, as duas revelam segredos relacionados à morte, e à imagem fundamental no livro da coisa dentro da outra: Maria Mutema anuncia ao missionário estrangeiro que dentro da cabeça do marido morto se oculta uma bola de chumbo plantada por ela, assim como na psique do Padre Ponte se entranharam as suas palavras mortais. A mulher do Hermógenes, por sua vez, divulga o segredo de que “dentro” do “invólucro” Diadorim “reside” uma mulher, Maria Deodorina. Talvez Maria Mutema e a mulher do Hermógenes sejam a mesma figura, a personificação da deusa da morte, como queria Freud (cf. 2010, p. 310), ao associar o chumbo, a mudez e a morte à última face do arquétipo feminino, cuja obra derradeira, no *Grande sertão: veredas*, é o cadáver de Diadorim. Não causaria espanto que a morte fosse casada com o Hermógenes, o diabo em pessoa. Inclusive, a imagem da cabaça que dissimula a bola de chumbo também figura na descrição do inimigo traidor:

O Hermógenes: ele estava de costas, mas umas costas desconformes, a cacunda amontoava, com o chapéu raso em cima, mas chapéu redondo de couro, que se que uma cabaça na cabeça. Aquele homem se arrepanhava de não ter pescoço. (p. 132-133)

O chapéu redondo é comparado a uma cabaça, o recipiente que oculta o chumbo, tanto literalmente, como na cena envolvendo Diadorim, quanto simbolicamente, na forma da cabeça que contém o metal, na esteira do marido de Maria Mutema. Não à toa, Hermógenes carece de pescoço, como por efeito do peso do “chapéu de chumbo”.

*

A imagem do mal invisível corroendo o bem, expressa de forma exemplar na estória de Maria Mutema, parece ter a sua contraparte nas considerações de Diadorim acerca do leproso. Observem a passagem:

Dum fato, na hora, me lembrei: do que tinham me contado, da vez em que Medeiro Vaz avistou um enfermo desses num goiabal. O homem tinha vindo lambendo de língua as goiabas maduras, por uma e uma, no pé, com o fito de transpassar o mal para outras pessoas, que depois comessem delas. Uns assim fazem. Medeiro Vaz, que era justo e prestimoso, acabou com a vida dele. Isso contavam, já de dentro do meu ouvido. A quizília que em mim, ânsia forte: o lázaro devia de feder; onde estivesse, adonde fosse, lambuzava pior do que lesma grande, e tudo empestava da doença a maldita. Arte de que as goiabas de todo goiabal viravam fruta peçonhenta... – e d’eu dar no gatilho: lei leal essa, de Medeiro Vaz... (p. 508)

A lei rigorosa do patriarca sertanejo vitimiza o “Lázaro” com base num preconceito medieval, que, segundo o historiador Jeffrey Richards (cf. 1993, p. 153), creditava aos leprosos, cuja doença era vista como reflexo de sua degeneração moral, o envenenamento de fontes e frutos. Desse ponto de vista, o doente representa uma variação da imagem diabólica do mal oculto insidiosamente no interior do bem. Diadorim, uma mulher, inspira, com sua sensibilidade, a identificação com o homem em desgraça naquilo que ele tem de sadio, ou seja, no que ele é igual aos demais: “Riobaldo, tu mata o pobre, mas, ao menos, por não desprezar, mata com tua mão cravando faca – tu vê que, por trás do podre, o sangue do coração dele é são e quente...” (p. 510). Assim, sob a égide do feminino, o leproso deixa de representar o mal escondido no interior do bem e passa a simbolizar o contrário, o bem oculto no mal, na forma do sangue quente, sadio, que brota do corpo enfermo. O impasse que Diadorim impõe a Riobaldo resulta na salvação do “lázaro”, que some no matagal, e na salvação da alma do narrador-personagem, que é impedido de cometer uma barbaridade. Por isso, segundo Manoel Cavalcanti Proença, “Diadorim – tão marcadamente medieval no plano objetivo – simboliza, algumas vezes, o anjo-da-guarda, a consciência de Riobaldo” (1958, p. 10). Tanto que, no episódio envolvendo o leproso, o herói relaciona a donzela-guerreira a Nossa Senhora da Abadia.

De acordo com Jeffrey Richards (cf. 1993, p. 153), não existe na história outra doença que tenha causado tanto medo e repulsa quanto a lepra. O próprio termo “leproso” tornou-se sinônimo de exclusão. Na Idade Média, essa reação derivava, evidentemente, das deformidades físicas, das feridas supurativas e do odor mefítico causados pela doença. Mas emanava sobretudo da certeza reconhecida de que a lepra era o sinal externo de uma alma corroída pelo pecado, em especial pelo pecado da carne. Talvez esse fato não seja de todo indiferente diante do ódio injustificado que Riobaldo sente ao topar com o leproso, afinal, o herói sente-se corroído pela ideia de amar um companheiro

d'armas, "pecado sexual" inconcebível no universo dos rústicos sertanejos, muito próximo ao medievo. ■

Recebido em 25/02/2019

Aprovado em 26/02/2019

DANIEL CAVALCANTI ATROCH - Professor de nível superior na UNINORTE. Doutor pelo programa de pós-graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada (DTLLC) da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP). Contato: danielcatroch@hotmail.com

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. "O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov". In: *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura – obras escolhidas, volume 1. Trad. de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 197-221.

CANDIDO, Antonio et al (org.). "O Homem dos Avessos". In: *Guimarães Rosa: coleção fortuna crítica*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1991. p. 294-309.

FREUD, Sigmund. "O tema da escolha do cofrinho". In: *Obras completas vol. 10*. Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia: ("O caso Schreber"): artigos sobre técnica e outros textos (1911-1913). Trad. e notas de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 301-316.

GALVÃO, Walnice Nogueira et al (org.). "O certo no incerto: o Pactário". In: *Guimarães Rosa: coleção fortuna crítica*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1991. p. 408-421.

KUNDERA, Milan. *A arte do romance*. Trad. de Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

NUNES, Benedito. *A Rosa o que é de Rosa*. Literatura e filosofia em Guimarães Rosa. Org. Victor Sales Pinheiro. Rio de Janeiro: DIFEL, 2013.

PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. *Guimarães Rosa*. Do feminino e suas estórias. São Paulo: Hucitec; FAPESP, 2000.

PROENÇA, Manoel Cavalcanti. *Trilhas no grande sertão*. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Cultura, Serviço de Documentação, 1958.

RICHARDS, Jeffrey. "Homossexuais" & "Leprosos". In: *Sexo, desvio e danação*. As minorias na Idade Média. Trad. de Marco Antonio Esteves da Rocha & Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993. p. 136-166.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2001.

SPERBER, Suzi Frankl et al (org.). "O pacto: tradição e utopia". In: *O pacto fáustico e outros pactos*. Organon – Revista do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, v. 6, n. 19, p. 69-84, 1992.

TODOROV, Tzvetan. "Os homens-narrativas". In: *As estruturas narrativas*. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 119-133.