
**O ACASO, A NECESSIDADE: BORGES E ROSA,
DAHLMANN E MATRAGA**

Horácio COSTA¹

RESUMO: O ensaio traz uma reflexão sobre as relações entre autor, texto e personagem, a partir da análise de “El Sur”, de Jorge Luis Borges, e “A hora e a vez de Augusto Matraga”, de João Guimarães Rosa.

UNTERMOS: Autor; personagem; Jorge Luis Borges; João Guimarães Rosa

É a curiosidade, a excitação em manipular um livro recém adquirido depois de tanta espera, que fazem com que Juan Dahlmann, este jovem bibliotecário portenho tão arraigado às coisas argentinas, bata a sua cabeça “na aresta aberta de um batente pintado de novo que alguém esquecerá de fechar” (Borges, 1965), quando está subindo rapidamente as escadas de seu edifício. E posso imaginar: os degraus de quatro em quatro, andares e andares *art-déco*, nas mãos o livro quente como um esquilo; uma clarabóia ilumina o poço de ventilação desde cima. Como Gregório Samsa na fatídica manhã, não é imediatamente que Dahlmann se dá conta do acontecido. É preciso a expressão de horror pintada no rosto da mulher que lhe abre a porta, é preciso que sua mão saia tinta de sangue depois dele a viajar pela própria cabeça para que o afoito herói sinta-se ferido. Foi assim: um acidente; foi o azar. Algo terrível e doloroso, porém verossímil para os padrões de normalidade de uma sociedade cujos habitantes não se convertem em anormais súbitos por se excitarem por livros novos e longamente acalentados ou por subirem galopando andares de edifícios nos quais se lhes interponham quinas traiçoeiras à escalada.

¹Universidade Autônoma do México (UNAM).

Mas o livro que Dahlmann lê (ou melhor, *quer ler*) é as *1001 Noites* e o autor de sua afoiteza é Jorge Luis Borges. Tanto o nome deste escritor quanto o da mencionada obra bastariam, por si sós, para alertar ao leitor sagaz (ou *unreliable*: lembro-me de James) que além do narrado algo está ocorrendo, ou sendo significado, no relato: se um acidente como o de Dahlmann pode ser tomado como corriqueiro na vida real, jamais o será num conto escrito por tal senhor sobre um personagem que queira ler tal obra. Como para o herói kafkiano (?) d'*A metamorfose*, o acidente de Dahlmann dará ensejo a que outro discurso – outra estratégia do Autor, diríamos – passe a brilhar-se no relato. Mais tarde veremos o *como* desta estratégia (onde traduz-se ela a si própria?); também aventaremos seu *porquê* (o que quer ela traduzir?). O conto a que nos referimos é “El Sur”, que Borges publica pela primeira vez em livro na reedição de *Ficciones* (em 1956, portanto; a edição original fora publicada em 1945); por agora, passemos ao próximo acidente – digo, ao próximo herói.

Ah, Matraga não; Matraga é excepcional. E isto apesar de Guimarães Rosa começar o seu conto dizendo “Matraga não é nada” (Rosa, 1968). Tudo nele é singular: o lugar de relevo que ocupa na sociedade semifeudal do Sertão (é herdeiro do Estêves “das Pindaíbas e do Saco da Embira”); e mais: Augusto Matraga é mau, cruel como ele só. Já na primeira sequência do relato o vemos arrogantemente arrebatado – auxiliado é claro, pela silenciosa persuasão de quatro polpudos guarda-costas – a prostituta Sariema de seu também desgraçado pretendente, só para enfarcar-se em seguida e abandoná-la, humilhada, no outro lado da praça. E esta sequência não é mais que amostra dos ultrajes passados que Matraga houve por bem inpingir contra todos os que o rodeavam. Peões e guarda-costas, fazendeiros seus vizinhos, sua própria mulher: todos são unânimes em criticar-lhe o caráter violento e anti-social. Não se surpreende o leitor, portanto, quando a infame carreira de Matraga encontra um fim, no momento em que peões e guarda-costas contra ele se insurgem, fazendeiros até então apenas recalcitrantes se transformam em credores violentos, e sua própria mulher, para cúmulo, o abandona, carregando consigo a filha única, trocando-o pelos amores menos descomprometidos de um rival. E batem-lhe, e castigam-no a ferro e fogo (sua marca: um triângulo equilátero inserto dentro dum círculo); espojado no chão, estão para matá-lo quando, num arroubo espetacular de coragem, o herói salta o barranco para o ar, e desaparece.

O barranco, a queda, os espinhos torturantes: finalmente agora Matraga está só. Daqui para a frente, escondido dos perseguidores pelos azinheiros do fundo da escarpa, desacordado, o tempo que lhe espera será de expiação, de concentração, penitência. O acidente de Matraga não é obra de acaso: é umbral que no ar cruzou o personagem para uma vida nova, para um verdadeiro processo revivificador sob o ponto de vista moral: o acidente de Matraga (barranco, queda, espinhos torturantes) marca o início da ascese que culminará num dia preciso, com um preciso contendor: será esta “A hora e vez de Augusto Matraga”, o último dos longos contos que Rosa publica em *Sagarana* (1948). Como veremos, na concepção do herói escoarão histórias e construções alegóricas de outras eras, no entanto ainda subjacentes na riqueza dos registros populares sertanejos que Rosa sempre transmutou. Mas convém procedermos mais devagar; *como e porque* desta operação rosiana ficam para mais tarde. Voltemos a Dahmann.

Vamos encontrá-lo a princípio descuidado com sua ferida. Uma semana passará antes de seu internamento, entre parentes visitantes de sorrisos algo suspeitosamente exagerados. Um táxi o levou, por fim, ao hospital onde médicos e enfermeiros o submeteram à parafemália habitual nestes casos. Operam-no. A dor é profundamente experimentada, depois da operação; Dahmann se confessa que até então tudo o que sentira não se compara com esta nova dor, explosiva como magma. Um dia um médico lhe segreda que ele havia escapado do risco de uma septicemia. Agora que o pior já passou, Dahmann permite-se pensar na morte; permite-se autocondoer-se experimentando, desta vez, uma forma diferente, porém não menos genuína, de dor. Outro dia e outro médico lhe anuncia que sua total recuperação está próxima. E aqui o conto bifurca-se como um “Y” e, como se estivesse sendo contado por Scheherazade cativa, permitirá que de uma história nasça a outra, que um conto dentro do conto se desenhe, levando a duas leituras, duas aventuras ou versões do mesmo Dahmann (uma ativa, outra passiva) que se excluirão entre si, sempre habitantes do mesmo espaço literário. Antes de chegar a elas, contudo, é preciso que retrogrademos na biografia do herói: que regressemos ao princípio do conto de Borges.

Em Dahmann, como na maioria dos argentinos, misturam-se sangue imigrante e local. Um avô pastor evangélico pelo lado paterno, que podemos intuir metódico e obstinado; outro avô *terrateniente*,

capitão de infantaria que termina por morrer num assalto índio na fronteira sul de Buenos Aires, que se nos apresenta à imaginação como epítome do heroísmo e da perlinácia *criollas*, pelo lado materno. Além de uma vaga estância perdida em algum lugar ao sul do pampa, deste lado Flores Dahlmann herda um punhado de histórias ou tradições – como o gosto de recitar quadras decoradas do *Martín Fierro* – que podemos definir por uma “cultura”. Assim, em nosso herói portenho observamos resultar duas linhagens: uma à qual ele empresta seu cotidiano, da qual ele extrai as qualidades exigidas para o desempenho de suas funções sociais (diurnas, por assim dizer), e outra que lhe nomeia a identidade interior e que ele erige como sua preferida – numa postura um tanto romântica quiçá inspirada, como Borges não deixa de fazer notar com ironia, pela mesma vertente alemã que através deste ato está pretensamente sendo negada. É seu lado gaúcho que lhe alimenta o imaginário, e lhe lastreia a noite com visões de uma origem menos prosaica do que o presente em que ele está imerso; é, finalmente, este o lado que sua busca afanosa de origens mitifica; nele sua fantasia, que aponta para o sul, para o espaço aberto.

Com a divisão acima não quero processar a uma cisão determinística no sempre dúbio ser de um personagem e sim, longe disto, chegar a um tema borgiano por excelência, o da divisão da personalidade em duplos, na aparência irremediavelmente antagônicos mas em seu estofa iguais para os inexpressivos olhos de um devir temporal (metafísico?) que anula as diferenças que a combinatória da vida propõe aos homens. Como vemos, não apenas o conto estrelado por Dahlmann se bifurca: ele é, também, um herói tensionado entre componentes opostas, fantasioso e gregário, nômade e acomodaticio, urbano sim, mas com veleidades rurais. Havíamos-lo abandonado no leito convalescente dum hospital, no momento da bifurcação de um conto; antes de aqui recuperá-lo, interessemo-nos por Matraga, reduzido a uma posta informe de carne depois de seu salto pelo vazio, para o encontro das pedras e das urzes.

Dois são os negros – um casal de bons samaritanos etíopes – que o vêm ajudar neste transe. Encontrarão o acidentado ainda vivo porém submetido a uma dor dão intensa que lhes pede para ser morto “de uma vez, pelas chagas de Nosso Senhor” – frase cujo conteúdo pio não impede venha entremesclada de outras meras vociferações, contra perseguidores, traidores e mundo. À vez de matá-lo, carregam-no para casa; tratam-

no. Dias depois, às suas instâncias, chamam um decisivo padre, que ao enfermo assegura a possibilidade da mudança de seu caráter, para obter o que Matraga está em vias de descobrir que mais profundamente deseja depois do milagre de haver sobrevivido à queda: a entrada nos céus, a recompensa da dor que, para ser augurada, deve implicar na redenção dos pecados passados e na doma continuada de seu mau gênio.

Matraga, despojado, quer a Graça; a receita que o anônimo padre lhe recomenda faz parte da tradição cristã: como sabemos, não há mística sem ascética; para a divina contemplação (que virá como corolário da admissão aos céus), a disciplina é necessária; portanto, toda ascética (todo exercício espiritual) depende de uma pragmática, de um colocar-se à prova cotidianamente. Nosso herói sertanejo, que nunca trabalhara, deverá doravante “trabalhar por três, e ajudar aos outros, sempre que puder”. Matraga se converterá na maior preocupação de Matraga, no maior desafio de Matraga; seu destino estará definitivamente em suas mãos – com a complacência divina à distância, é claro, como interlocutora. Numa palavra, o conflito entre o Bem e o Mal estará introjetado no ser mesmo de Matraga; passando a ter a fonte de seu conflito não mais no mundo e sim dentro de si próprio, ele se tornará um verdadeiro herói rosiano, dividido pela dúvida, acossado pelo drama silencioso que carrega solitariamente. O mesmo leitor sagaz de há umas páginas já se terá dado conta que o papel de Matraga no mundo está simbolizado na marca que seus perseguidores ferraram, para sua indizível humilhação, em plena nádega². Inserir o triângulo equilátero (a trindade) numa esfera (o planeta, a continuidade, a vida); iluminar desde adentro (iluminar-se), fazendo brotar o sagrado estético numa forma que se associa ao movimento perpétuo; logar o sem-tempo no tempo: esta a missão de Matraga, este o eixo em cujo fim “sua hora” e “sua vez” se desenham como *horizontes*. O ex-pecador Matraga passará por três etapas antes de atingi-las³. A primeira delas é a de eremita.

Com seus protetores negros, agora vemos Nhô Augusto abandonar temporariamente as coisas de seu mundo anterior, retirando-se para a

²É forçoso remeter a leitura ao cuidadoso ensaio de Walnice Nogueira Galvão, “Matraga, sua marca” in *Mitológica rosiana*. São Paulo: Ática, 1978.

³Agradeço a Ana Luiz Andrade valiosas sugestões no tangente à tipologização do “pecador-santo” como figura literária.

única propriedade que lhe sobrara, um sítio de uns poucos alqueires esquecido num ermo do Sertão. Seu corpo escoriado voltou a funcionar possibilitando seu deslocamento no espaço; sua alma mergulha num nuvem de gris expiação. Naquele lugar, Augusto proverá a comida para todos (trabalhando por três, portanto) e pouco a pouco sentirá algo de suas forças e mesmo uma relativa auto-satisfação – advinda, é lícito supor-se, de sua determinação moral no dia a dia posta à prova – ressurgirem. Anos passaram; lhe modeia a expressão solar um nova barba quando um evento que adiante explanaremos dará fim a esta primeira etapa de sua ascese. Antes de chegarmos a ele, regressemos a Dahlmann.

Dizíamos que o estado de Dahlmann melhorara a ponto de que um médico lhe promettesse breve saída. Conforme uma das duas leituras do que sucede a seguir – digamos, numa leitura “realista” – estará o leitor lidando com o hemisfério desperto do herói; com o universo do *verossímil*, mimetizando numa escritura que se referencia ao mundo exterior continuamente, no qual por ordem cronológica cada coisa sucede-se à outra no devir aparente da chamada vida real. Nesta primeira leitura, um amanhecido herói trafega pela Buenos Aires que lhe aparece como nova, como se apenas inventada. O ar de um outono recém-inaugurado metaforiza para Dahlmann sua saída do inferno da dor continuada, do pesadelo estival que sofrera preso ao leito onde, nas últimas semanas, havia sentido por momentos romper o frágil equilíbrio entre vida e morte. Ao aproximar-se da *gare*, enfim dirigindo-se para a sonhada estância herdada do imarcescível avô materno, Dahlmann reflete sobre a essência mesma do Sul para o qual está se dirigindo. *Lá*, tudo é mais sólido, mais verdadeiro; ou talvez a grande diferença segundo a dimensão mítica que o Sul assume para o protagonista seja que, nele, as coisas coincidem; além disso, fora do ambiente inutilmente acelerado da capital babélica, é no Sul onde persistem as melhores tradições: no Sul, a *Ultima Thule* do heroísmo.

Locus amoenus, campo de batalha. À medida que o Pampa avança, cada elemento da paisagem adquire um significado mais profundo para o convalescente Dahlmann. A sua própria *idéia* do Sul a tudo inanta, vernizando a viagem com a pátina da aventura. Como Matraga, Dahlmann feliz vai ao encontro de “sua hora” e de “sua vez” – no Sul, no qual de todos os momentos e de todas as possibilidades sua bússola interior eligirá um único ponto privilegiado para o cumprimento de seu destino.

Supreendentemente, devido a um imprevisto o trem em que viaja Dahlmann tem que parar numa estação anterior à programada; no bar desta, e enquanto espera outro táxi que o levará à ancestral estância, imerso ainda numa atmosfera de encantamento, observa ele aos homens que o rodeiam: uns rapazes um tanto bêbados de cerveja e um gaúcho – rosto índio encarquilhado sobre mirrado corpo renitente –, desses que já não mais existem. Um dono de bar demasiado solícito lhe urge calma quando, insuspeitadamente, algumas bolinhas de pão começam a chover sobre sua cabeça. A princípio Dahlmann trata de ignorá-las; agora que foi alertado pelo dono do bar, que reconheceu sua verdadeira identidade, o código de honra não mais lhe deixa aberta a saída cômoda do disfarce. Depois que o velho gaúcho totêmico lhe atira a faca aos pés, incentivando-o a partir para a luta, para a qual tinha sido provocado pelo menos sóbrio dos valentões presentes, já não há mais saída possível que não comprometa sua fama e seu nome de família.

Inundado por uma espécie de arrebatadora felicidade, o bibliotecário Juan Dahlmann aceita o risco e a contenda e, supervalorando suicidariamente seus genes e sua força, sai para a rua crepuscular de uma vila do Sul para o encontro da morte – sob a forma de uma faca que brilha como a redenção.

Segundo esta leitura do conto borgiano, o acidente sofrido pelo personagem terá servido, assim, para detonar um desígnio atávico todo-poderoso e, naturalmente, para ratificar-lhe emocionalmente no que tange à certitude de sua decisão ao escolher uma linhagem *criolla*, combativa até o ponto da anulação e do suicídio. Dessa forma, não admira que Dahlmann sinta algo semelhante ao estado de graça ao ir ao encontro de uma morte espúria e passível de ser vista como absurda, se considerada fora dos limites do código de honra que a condicionara. Numa palavra, sua morte implicaria na resolução dos componentes conflituosos em sua personalidade, acima mencionados; nesta leitura, um Borges ainda impregnado da filosofia determinista, em sua vertente afínente a um regionalismo romantizante e mitificadora, se desenharia -- entretanto, vale dizer, com grande intensidade dramática. Numa segunda leitura, a que adiante nos referiremos, outros dados incidem, enriquecendo a tessitura do conto. Como veremos, o esquema do relato torna-se poroso à artisticidade do Autor; trabalhando nos interstícios, um outro discurso insinuar-se-á. Agora, no entanto, convém retroceder-mos a Matraga.

Foram sete os anos de seu retiro naquela pequena localidade. Custou-lhe muito, mas Nhô Augusto conseguiu temperar seu gênio, apesar de reveses nem sempre de pouca monta. Um exemplo: Tião de Tereza, ex-compadre, descobre-o enquanto comercia pelas bandas de seu sítio-eremitério, só para açoitá-lo com uma enorme culpabilidade. Manifestando-lhe desprezo, tratando-o mal, o velho amigo de passadas valentias o põe a par dos desdobramentos de sua vida anterior. Como era de prever-se, a ex-mulher seguia amasiada com o rival, mas a filha, desgraça maior, havia caído na vida, prostituindo-se. Além disso, o Quim Recadeiro, seu antigo camarada, terminara por morrer por ele, Matraga, ao tentar desforrar a pretensa morte do ex-patrão. Tomar consciência desses sucessos esmorece o nosso herói. Seu castigo está, assim, completo; sua honra, definitivamente acabada aos olhos do mundo, representado por Tião de Tereza. Matraga sofre, rebela-se, mas seu pendor às atitudes violentas é debelado pela providencial intervenção dos negros tutelares. A busca da salvação espiritual vence aos pruridos da Honra; ao não ceder aos maus impulsos revanchistas, ao desligar-se definitivamente do universo do amor-próprio, das necessidades de afirmação super-egóicas, Matraga não menos definitivamente se integra no mais autenticamente cristão universo da Justiça. Fazer o bem e não permitir que se faça o mal é a mesma coisa para a ética do cristão; veremos mais adiante como a trajetória de Matraga, daí para a frente, estará pautada na defesa do Bem contra o Mal. Pela voz de Tião da Tereza, emissor do passado, visões e tentações como as de Santo Antônio no deserto se oferecem ao herói; entretanto, a força espiritual, a determinação muito individualista de “entrar no céu, nem que seja a porrete”, o domina pouco a pouco. Sua recuperação é mesmo rápida. De purgação, torna-se prazer o trabalho; prazeres também, o cigarro e o estar vivo. Mas não eram aquelas as mais sérias tentações com que se depararia Matraga, por verdadeiramente não lidarem com sua hombridade aventureira. Inspiradores de raiva e culpabilidade, os acontecimentos com mulher, filha e empregado não envolvem sua paixão pela violência e, ademais, são *faits-accomplis*, portanto insalváveis. A real colocação à prova de Matraga se dá em seu encontro com o chefe cangaceiro (“o arranca-toco, o treme terra, o come-brasa, o pega à unha, o fecha-treta, o tira-prosa, o parte-ferro, o rompe-racha, o rompe-e-arrasa”) Seu Joãozinho Bem-Bem. Vindos do Norte, ele e seus capangas pedem abrigo na vila aterrada, dando ensejo a que Matraga se espraie

em amabilidades para tratá-los como desejadíssimos, fundamentais hóspedes. Nosso herói está fascinado pela vida do cangaço pessoalizada nos forasteiros: é com avidez que os mede e mira, com avidez que lhes toca partes dos corpos, e os serve, e *quer ser um deles*. O pausado Seu Joãozinho Bem-Bem reconhece em Matraga uma alma afim (“nossos anjos da guarda combinaram”) e o convida, depois do lauto almoço, a integrar-se ao grupo, na hora da partida. Nas esteira deste convite, que objetiva o conflito entre o penitente Matraga e o mundo da ação, é que vemos ter início a segunda fase de sua ascese. Acossado pela dúvida entre agir, entrando para o mundo do cangaço, ou continuar reduzido a seu trabalhoso retiro, Matraga dialeticamente opta por uma terceira saída: peregrinar pelo mundo. Em termos religiosos, a solução do conflito acima debuxado é o apostolado; noutros termos, é possível metaforizar o ciclo até agora vivenciado por nosso herói sertanejo com a transformação da lagarta em borboleta, passando seu período de envoltura no casulo que se equilibra na amoreira.

Se na leitura realista de “El Sur” Dahlmann elege cega e irrevogavelmente o código gauchesco de honra no último momento de sua vida, resolvendo sob pressão dos acontecimentos a oposição letras/armas que hereditariamente se lhe apresentava, Matraga, como já apontamos, apoiado por um motor de geração de gozos espirituais segundo os cânones da fé cristã, abandona as tentações de um mundo regido pela honra para continuar buscando a redenção além do marco terrenal. Agora o vemos abandonar seu sítio em estado de embelezamento interior, montado num cristianíssimo burrico, que por si escolhe por onde some o vulto corpulento de Nhô Augusto. Os olhos pela primeira vez virgens de nosso herói descobrem a poesia insuspeita da flora e da fauna tropicais, acompanhando as maracanãs até elas desaparecerem para lá das montanhas, e gozam com as formas voluptuosas das mulheres que descortinam; é fruição total o que sente o amanhecido Matraga, por bem dizer herói franciscano – sertanejo *fraticelli* –, neste momento. Conformado à sua humildade, o mundo é-lhe sublime; em total empatia com o ambiente e consigo mesmo, Nhô Augusto e seu jegue (guiados pela Divina Providência?) “vinham mesmo para o Sul, na direção das maitacas voadoras”⁴. Maitacas.

⁴No *Dicionário dos animais do Brasil*, de Rodolfo VON IHERING (São Paulo, s. ed., 1940) há dois verbetes que se avizinham fonicamente ao apelido do Herói, Matraga. O primeiro,

Matraga, herói-ave migrante. Há uma correspondência fônica que naturalmente Rosa considerou entre o nome do personagem e as aves verdes tão brasileiras, num plano metafórico poética e alegoricamente intencional. Ao Sul de Matraga fica o arraial do Rala-Coco; aí ele encontrará sua hora e sua vez, a detonação da referida redenção, numa luta de proporções titânicas. Antes de chegarmos a ela, vale arriscar uma leitura alternativa sobre a sorte de Dahlmann.

De resto, é o próprio Borges quem chama atenção para a possibilidade de uma segunda leitura de “El Sur”, no post-scriptum ao prólogo da referida edição de *Ficciones*. O conto, conforme seu autor, poderá ser lido “como uma narração de fatos romanescos mas também de uma maneira diferente”. Esta “diferença” na leitura se dá na medida de uma maior valorização de elementos esparsos no conto, que o pontuam num ritmo onírico, senão francamente alucinatório, como preferiu apontar, principalmente no capítulo treze de seu *Jorge Luis Borges: a literary biography*, o crítico Emír Rodríguez-Monegal (Rodríguez-Monegal, 1978). Voltemos ao momento que chamamos de bifurcação do relato, aquele em que o médico promete ao personagem a perspectiva de um próximo convalescimento. Inaugurando um parágrafo novo, Borges diz que “à realidade aprazem as simetrias e os leves anacronismos”, do que nosso sagaz leitor pode depreender que a literatura, plano sobre o qual se processa o conto, se encontra livre dessas condicionantes. Ao contrário do que sói acontecer nas narrativas realistas, é a lembrança de um gato e não o desejo de tomar um café que leva o personagem a um bar da vizinhança da estação; a sugestão tão visual que o felino introduz no conto é aproveitada como contraponto imagético à própria xícara de café que lentamente vai sorvendo nosso herói; se em “El Sur” não encontramos nenhuma descrição de seus traços fisionômicos, não nos é difícil, entretanto,

talqualmente usado no texto, é “Maitaca”: “Compreende as três espécies do gênero *Picus*, que difere do gênero *Amazona* por se um pouco menor e por ser a região nua ao redor dos olhos mais ampla e as sub-caudais de cor rubra. São geralmente citada como exemplo de paladões barulhentos. Diz-se também “Baitaca” e esta forma aproxima-se da dicção original indígena, que é *Mbaetáe*. (...)”. O segundo verbete, se possível fonicamente mais sugestivo, é “Matraca”: “O mesmo que *Borralhara* (*Batara cinerea*). *Borralhara* ou “*Matraca*”; “Pássaro da fam. *Feminarcaridae*, do gênero *Tharumophilus*, ao qual também pertencem “*Brujarana*”, “*Choca*” e “*Mbatará*” da Amazônia (...). Curiosamente, Von Ihering não menciona a acepção popular de “*Matraca*” – pessoa barulhenta, que fala demais, ou instrumento musical de origem africana que produz uma sonoridade aguda – que corresponde àquela de “*Maitaca*”.

imaginá-lo (melhor diria: “absorvê-lo”) carrollianamente, cinematicamente, num bar, entre um negro gato (“divindade desdenhosa”), ao qual acaricia, e um oloroso, não menos negro café.

Sem transição, mas já imantado pela irrupção para-surrealista da presença do gato, o relato nos leva à plataforma da estação de ferro. Dentro do trem, Dahlmann, emblematicamente, saca “um exemplar descomparrado” das *Mil e uma noites*. Finalmente, alguns parágrafos adiante, Borges dá uma pista definitiva quanto à oniricidade/alucinatoriedade de seu conto, ao dizer que Dahlmann era a um só tempo dois homens distintos: o que avançava pela paisagem (onde as coisas aparecem como “sonhos da planície”) dentro de um trem (impossível esquecermo-nos do sugestivo, pendular e contínuo movimento do comboio), e outro homem, “encarceirado num sanatório e sujeito a metódicas sujeições”.

Um gato simbólico, um livro emblemático, um trem hipnótico, uma revelação/comentário do Autor: neste crescendo vislumbramos um padrão (ou, mais modestamente, um *unidade*) do sistema composicional – da montagem, a bem dizer – de Jorge Luís Borges. Neste sistema, tudo toma um duplo sentido, ou pelo menos um sentido desdobrável; escritor barroco, todos os elementos são ecos projetados e projetantes de outros elementos; um sistema de correspondências que se codificam e se combinam na leitura nos assalta, e ao lermos um texto seu, poucas vezes temos imediato conhecimento de todas as suas camadas que se multiplicam. Neste sentido – e “El Sur” não é exceção – os contos de Borges como que ilustram a noção contemporânea mesma do que seja um “texto” conforme a concepção barthiana e estruturalista do termo⁵.

Suas ilogicidades, nebulosas incoerências pouco a pouco vazam uma leitura que se queira “realista” de “El Sur”. Se o discurso que nos diz que Dahlmann “viajava ao passado e não apenas ao Sul”, ou que “o mecanismo dos fatos não lhe importava mais” é ainda marcado por uma aparente onisciência nonocentista do autor quanto ao relato, o que ele nos comunica é a progressiva alienação do personagem face a seu entorno; dados como este preparam ou, mesmo, sugerem a possibilidade de uma dupla leitura (ou de uma leitura onírico/alucinatória) das situações no relato que impliquem em sobreposições temporais surpreendentes.

⁵Penso no ensaio “De l’oeuvre au texte” (Paris, Revue d’Esthétique n. 3, 1971), de Roland Barthes.

Ao princípio do conto, Borges reiterara que seu herói nunca estivera na famosa estância herdada – demonstrando, numa palavra, que Dahlmann jamais fôra ao Sul –, entretanto, em várias ocasiões, outros personagens do conto parecem reconhecê-lo: por exemplo, lembremo-nos que o dono do bar o chama pelo próprio nome. A sobreposição, neste caso se dá possivelmente entre a figura do herói e seu avô, repetindo de outra forma o que acima foi apontado: que a viagem no espaço constitui-se – segundo uma lógica fantástica que o relato mesmo se incumbirá de contradizer ao final, como veremos –, também, um deslocamento no tempo (caminhando para trás, i. é, para as origens, no sentido inverso da cronologia real, ou seja, favor da simbiose entre Dahlmann e seu avô). Se somarmos a isto a pista anteriormente mencionada, não nos estranhará que Dahlmann, antes mesmo que o dono do bar o tivesse chamado pelo nome, houvesse confundido a este com “um dos empregados do sanatório”. Em resumo, uma leitura alternativa de “El Sur” nos faz rever substancialmente o enredo antes aqui esboçado.

Um novo enredo se nos depara agora: aquele pautado no sonho ou na alucinação de um enfermo que re-nomeia, sincronicamente, o ambiente a sua volta na conjuntura específica de um hospital, com um outro ambiente sempre imaginado, mitificado, ao longo de sua vida. Neste novo enredo, o trem que leva Dahlmann ao Sul poderá ser tomado por uma maca sobre rodas que o levasse à sala de operações; as explicações segredadas pelo cobrador sobre a impossibilidade de o trem deixá-lo na estação de “costume” (quando nada costumeiro poderia ser possível, já que a suposta seria a primeira viagem de nosso herói à estância herdada), como uma palavra de conforto sussurrada por um enfermeiro que o atendesse, talvez o mesmo enfermeiro que num bar/sala de operações será reconhecido e o chamará pelo nome, travestido, oniricamente, de dono de botequim de província. Assim, a luta entre Dahlmann e seus antagonistas se reduz à possibilidade de uma transferência – sentido psicanalítico – entre este e seus médicos e assistentes no teatro de sua mente febril, da mesma forma que o brilho perigoso porém fascinante de uma heróica faca se transforma no manipular cuidadoso e asséptico de um bisturi nas mãos de um especialista, apropriado em delírio pelo paciente no momento de uma intervenção cirúrgica em seu próprio corpo. Finalmente, o Sul, nesta segunda leitura, passa a ser apenas uma *cosa mentale*: *motto* interior magnético cristalizado, essencializado por um gaúcho demasiado típico

e pitoresco para escapar da condição de existir apenas como uma fabricação *in extremis* na mente de um leitor de livros e iconografias gauchescas, como o bibliotecário Juan Dahlmann, imerso por opção própria numa *argentinidad* dúbia, senão francamente livresca. Quanto a uma viagem às origens do tempo, contra a cronologia usual, tal hipótese fica descartada devido ao caráter “alucinado” do “sonho” de Dahlmann: de fato, se viagem alguma acontece, ela é búdica: moção interior de desejo sublimado que fabrica deleitosamente suas miragens.

A maestria de Borges ainda uma vez se afirma em “El Sur” quando o leitor, acompanhando a bifurcação de significados no relato, metaforizada pela constante menção às *Mil e uma noites*, procede a uma leitura não realista do mesmo – espicaçada ademais pelo próprio Autor – que termina por apontar, ao fim e ao cabo, para a verdadeira realidade da situação do herói, já que dita leitura onírico/alucinatoria é a mais condizente com a globalidade de dados esparsos pelo relato: mesmo menos verossímil segundo o cânon realista, é mais verossímil para o texto que se tem em mãos. A realidade do sonho, ou a da alucinação, se impõe como mais reveladora que a versão mais imediata, ou heróica que, neste movimento, passa a apresentar-se como ficção, espécie de *wishful thinking* de um personagem que enfrenta o perigo e a morte em condições prosaicas, transformando-as em épicas de modo a satisfazer ou reforçar o motor de sua mitologia pessoal. A economia do inconsciente aparece, a nível do personagem, como a única responsável pela “nobilização” observada, ao alçar uma situação real e exterior análoga ao pesadelo até o limbo de um estado interior de auto-valorização. *In extremis*, em Dahlmann a força da vida e sua poesia propõem um novo, quiçá o derradeiro, revés a Tântalos; neste sentido, não é absurdo dizer-se que a fabulação ética que está por detrás de “El Sur”, no que se refere aos valores morais que brande o Autor, revele uma visão de mundo otimista e humanitária pela via do absurdo (ou pela *via noturna*, como teria preferido chamá-la um místico como São João da Cruz). Se a nível do personagem – ou dos referidos valores éticos do Autor – uma aproximação é possível entre Dahlmann/Borges e Matraga/Rosa, a nível da escritura mesma tal coisa não se dá; o que a leitura alternativa que acabamos de proceder termina por revelar é que o verdadeiro assunto do conto, seu horizonte epistemológico privilegiado e, simetricamente, seu próprio *material*, não é outro senão a economia do inconsciente – espelho escorregadio

e agônico em cujo projeto de mimese ou similização obtém Borges sua expressão.

Rosa não. Antes de uma viagem pelo inconsciente – que, como vimos, é a intenção última de Borges –, seu relato caminha pelas veredas diferentemente derrapantes, diferentemente arriscadas da narração alegórica. Detenhamo-nos um pouco aqui.

Tanto Rosa como Borges correm um risco similar: o de não-leitura do nível final que pretendem. No caso de Borges, um leitor menos sagaz poderá deixar escapar a leitura não realista esboçada acima. Neste caso, o relato adquirirá um *facies* dramático, que desaparece expressamente na leitura *sotto-voce* em que, através das livres associações e dos cortes abruptos que caracterizam a memória que nos é dado ter sobre a linguagem dos sonhos, apenas um momento de delírio do contínuo inconsciente de Dahlmann é encapsulado no relato. Como vemos, o papel do leitor, do re-leitor, do decifrador dos dados telegráficos que Borges semeia no conto, é enfatizado em seu próprio projeto literário.

Em Rosa outra coisa não acontece. Se o “outro” do texto de Borges é o inconsciente, no caso de Rosa é o acúmulo de tradições da fé católica. Um intertexto poderoso, então, se desenha: trata-se da história de Roberto do Diabo, romance europeu medieval que dá origem a um dos *lais* bretões, posteriormente prosificado em várias versões, e que constitui um dos mais interessantes verbetes do *Dicionário do Folclore Brasileiro* de Luís da Câmara Cascudo (Cascudo, 1954). A origem desta história remete-se ao século XIII; por gerações foi ela preservada oralmente em diferentes culturas européias, nos séculos subsequentes. Inúmeras edições ajudaram a manter sua popularidade a partir do XV ou XVI, em toda a Europa ocidental. Data de 1509 a primeira edição em Espanha, onde sua fama não decaiu apesar de ter sido obra inscrita no Índice expurgatório já em 1581. A primeira tradução portuguesa é de 1733 – siga sempre os dados de Câmara Cascudo –; não é difícil imaginarmos que em quaisquer destas línguas quaisquer das sucessivas edições da história de Roberto do Diabo tenham encontrado fértil solo no imaginário brasileiro. A conexão óbvia deste texto com “A hora e a vez de Augusto Matraga” tem sido bastante estudada – especialmente por Walnice Nogueira Galvão –, entretanto, é do interesse deste ensaio que resumamos seu conteúdo.

Nascido da união do demônio com a até então infértil porém incontinente Duquesa da Normandia, Roberto comete todos os crimes

e abusos até que, devidamente arrependido, busca abrigo num eremitério, onde viverá por sete anos compartilhando a comida dos cães sem dono. Quando o Imperador de Roma sofre o ataque de um Almirante, despeitado por aquele não haver-lhe querido dar a mão da princesa sua filha – a qual sofria de mudez –, Roberto acode ao seu auxílio, levando dupla vida de penitente e de combatente, lutando à luz do dia porém trocando sua armadura pelos andrajos às noites. O guerreiro misterioso cresce em fama; promete-lhe, então, a filha o Imperador com a condição daquele desmascarar-se; apresenta-se daí o Almirante apaixonado, arvorando-se um papel duplo de traidor de si mesmo que lhe teria granjeado a invejável posição do mais cortês inimigo da história da literatura, caso fosse verídica no plano da ficção. Afrontada com tamanho oportunismo, recupera a voz a princesa, para apontar a Roberto – a quem surpreendera enquanto ele trocava de vestimenta e se autocurava dos ferimentos da luta – como o verdadeiro herói que seu pai procurava. Casam-se princesa e bravo guerreiro, que a recebe como prêmio tanto por sua determinação moral como por sua destreza bélica. Numa versão tradicional, Roberto em seguida torna-se condestável de seu sogro e com a morte deste (ocasionada pelo ultrajado Almirante), é guindado a Imperador – depois de, naturalmente, haver vingado a morte de seu ex-sogro. Noutra versão, mais pia, semi-hagiográfica, o herói, a caminho da santidade, desiste das glórias mundanas, entre elas dos confortos de sua palaceteira consorte, e para sempre encerrar-se prefere num convento⁶.

Como foi mencionado desde o princípio deste ensaio, Guimarães Rosa augura refigurar esta história popular, com a qual terá deparado mais de uma vez, nos confins do Sertão. Sem estendermo-nos numa tábua exaustiva de analogias ou comparações, sublinhemos que este registro por mais de um ângulo ilumina o conto que estudamos. Matraga, como seu arcano Roberto, do Diabo irá a Deus, por força própria, imantando-se de Vontade e passando pelas mesmas etapas:

⁶Segundo Câmara Cascudo, a versão mais pia corresponde à tradicional francesa; a versão brasileira por ele citada no *Dicionário...* (cit.), por sua vez, encontramos ao herói como “império da nação”. Como será mencionado neste ensaio, a interpretação pessoal de Rosa com relação à história de Roberto do Diabo leva a uma aproximação no personagem Augusto Matraga a ambos os “modos” do protagonista da história medieval. Outro personagem da história de Roberto do Diabo que frutificará na obra rosiana, a meu ver, é o da princesa muda, que Rosa travestirá – guardadas as proporções – na Maria Mutema de *Grande sertão: veredas*.

de pecador tornar-se-á beato (obedecendo à segunda versão da história medieval, acima mencionada) ou símbolo do guerreiro santo, inimigo do Mal (conforme, agora, à primeira versão que acabamos de ver). Dessa forma, o personagem Matraga conciliará a bifronte face de Roberto (uma acentuadamente contemplativa, outra enfaticamente pragmática); assim sendo, Rosa faz uso próprio, pessoal, de uma informação coletiva, que pulsa viva no arquivo dos costumes regionais. A tradição (o mito, a alegoria) não é para Rosa uma Autoridade, sim uma referência; ao lançar mão dela, Rosa a inova (des-mitifica; recicla a alegoria), plasticizando-a. A tradição para ele não é limitante – grau intransitivo para a escritura –, e sim mergulho, exercício repetido, janela aberta para a hermenêutica da História (do mito, da alegoria) e de seu próprio texto; é encontro entre seu ser *in the making* e um coletivo *in progress*. A resultante, necessariamente, é a atualização sem cisuras de textos num texto, o *pentimento* no qual a *face* antiga de Roberto deixa entrever-se por detrás do rosto movente de Augusto Matraga.

Voltamos ao herói sertanejo; antes, contudo, de procedermos à terceira etapa de sua trajetória do pecado à luz – a de paladino –, convém recuperarmos o que acima dizíamos sobre os riscos que, tanto quanto Borges, corre Rosa. Se Dahlmann pode ser visto como um protagonista de um conto realista, toda a riqueza alegórica, espiritualmente exemplar, de Matraga, poderá perder-se numa leitura que não trate de contextualizá-lo com relação ao *corpus* cristão segundo o qual vem ele dimensionado. Se, como Borges, Rosa solicita trabalho ao leitor, a natureza dos elementos textuais para os quais este deve atentar é diferente. O “outro” borgiano encontra-se mascarado no texto mesmo de “El Sur”: renitentemente à espreita depois de uma bifurcação, constantemente evasivo, a figuração do inconsciente acaba por fazer-se notar como móvil do discurso do Autor: os elementos para este afloramento contem-nos o texto mesmo, *ab origine*. Em Rosa, um pacto é proposto entre texto e leitor: o conhecimento da parte deste do “outro” daquele, que se situa fora do espaço do texto, na contextura da tradição religiosa cristã. Esta passa a ser, portanto, uma mediação entre texto e leitor, necessária para que o relato atinja sua plena eficácia estética (não programática: obviamente seria descabido atribuir ao narrador mineiro uma intenção pseudo- ou para-catequética em seu projeto literário). Em pouca palavras, a percepção do esquema alegórico por parte do leitor

em “A hora e a vez de Augusto Matraga”, faz parte mesmo da estrutura do conto, mas os elementos para que esta leitura se dê não os contém o conto. A escritura de “A hora e vez...” torna-se, assim, um todo inclusivo, um sistema em expansão, que principia por referencializar-se à tradição e termina por chamar para dentro de si ao próprio leitor. Não menos do que em Borges, como vemos, poderiam os contos rosianos ilustrar a noção contemporânea de “texto”.

Acima mencionamos o traço de manutenção da raiz oral, popular, no discurso de Guimarães Rosa; este é, a nosso ver, um dos níveis privilegiados em que este discurso ob'tem para persuadir magneticamente ao leitor, para que suas virtualidade se lhe ofereçam. Outro nível não menos importante é a construção dramática, cumulativamente clássica: de acordo com o tema do relato, é para um final catártico que avançamos. Como paladino da fé e da justiça encontrará Matraga sua hora e sua vez; havíamos-lo abandonado, muito tempo há, ainda peregrino, a caminho do eufônico arraial do Rala-Coco, montado no lombo de um burrico senhor de si. Neste momento Matraga, desmontado, sobe pela rua principal do vilarejo; sequer lhe dão atenção os habitantes, ocupados como estão em sentirem-se ameaçados pela desconfortável presença de Joãozinho Bem-Bem e sua *troupe*.

Nhô Augusto ocorre à sua presença. O encontro entre os dois gigantes não poderia ser mais calculadamente ameno. Anteriormente dissemos que a simples aparição de Joãozinho Bem-Bem implicara já numa tentação para Matraga, por pessoalizar aquele a potencialização da reversão da senda da salvação escolhida por este. A última tentação que sofrerá Matraga – a bem pensar a segunda agenciada por Bem-Bem, à imagem e semelhança do episódio ocorrido entre o Demo e Cristo, no deserto da Galiléia –, será a oferta que o chefe dos cangaceiros lhe faz para quel ele tome as armas e o lugar de seu tenente Juruminho, que fora morto à traição por um jovem do lugar; para vingar esta desairosa morte de um dos seus é que aí estão os cangaceiros. “Nhô Augusto bateu a mão na winchester, do jeito que um gato poria a pata num passarinho”. As tentações são, para o cristão, o índice mais objetivo de sua certitude, se superadas; ainda desta vez revelam-se inócuas para empanar a força de resolução de Matraga. Nhô Augsuto está em frente a Bem-Bem – nome iônico pelo qual atente este demônio familiar, seu tentador e alter-ego –, a colisão entre

estes opostos mutuamente fascinados é inevitável, além de dramática e alegoricamente tão necessárias para o relato quanto fora, a seu tempo, o acidente/castigo sofrido por Matraga ao rolar abismo abaixo, evento este de significado completamente diferente daquele ocorrido com Dahlmann. Como vimos ao princípio deste ensaio, o motor do acidente de Dahlmann, do qual se origina toda a situação escritural de “El Sur”, é o acaso; antipodamente, o caráter simbólico do evento do qual é paciente Matraga revela-nos sua necessidade como ilustrador/estruturador de um relato vazado por uma superestrutura moral.

Nhô Augusto está frente a Bem-Bem. A colisão (“Hora” e “Vez”) se aproxima. O pai do assassino de Juruminho - frágil forte ancião-presença- apresenta-se para pedir a clemência ao chefe cangaceiro. Não a encontra, nem poderia: a lei do cangaço, o código de honra, tem como base a lei de Talião; Joãozinho Bem-Bem aí está para castigar a memória de seu tenente com a morte de um dos irmãos e com a violação das irmãs do assassino. Contra o medo que inspira Bem-Bem, a piedade de Augusto Matraga: tomando as dores do mais fraco, Nhô Augusto, paladino, parte para uma guerra santa.

Fora da casa, no espaço aberto, navalha instigando a revólver, enfrentam-se este heróis. Não haverá sobrevivente a esta contenda: morrem um na mão do outro respeitosos um do outro até o final, primeiro o cangaceiro, que num mar de sangue estrebucha segurando as próprias tripas, depois Matraga, sob o peso de tanto chumbo que recebera. Morre não sem antes certificar-se que a seu contendor (seu “parente”, não nos esqueçamos) será dado enterro digno, em campo santo.

Para cúmulo da felicidade de Matraga, como se lhe não bastasse morte tão gloriosa - e quiçá como derradeira benção divina -, encontra-se na assistência um conhecido de outras era, que no justiceiro reconhece o desaparecido Senhor das Pindaibas. Através desta figura, Matraga *in extremis* se reconcilia com sua vida passada: em contraponto a Tião da Tereza, este atual João Lomba poderá levar à ex-mulher e à filha de Matraga o relato de seu heroísmo, de sua combustão, de seu êxtase final. Cercado de devotos, a caminho de tornar-se uma lenda, aqui deixamos a Nhô Augusto: no semblante, gozo.

O Acaso, a Necessidade. Reflito por um instante sobre estas figuras. Borges e Rosa: a escritura do acaso, no primeiro, mascara a necessidade de nomear a vida através da escritura mesma; no segundo, a escritura da necessidade mascara seu temor de na vida encontrar

apenas o imperativo do acaso. O silêncio ameaça Borges assim como a dúvida a Rosa: Dahlmann e Matraga são *condottieri* metafóricos de duas batalhas distintas – paradoxalmente próximas na origem – que revelam muito sobre a arte e a personalidade de dois dos maiores criadores latino-americanos. “El Sur” é emblema em que se cristalizam muitas facetas da obra borgiana; “A Hora e a Vez...”, algo temática e algo formalmente, prepara e prevê, em Rosa, a *Grande sertão: veredas*.

Finalmente, vale arriscar uma aproximação da vida de ambos autores a estes contos; depois de tantos sememas, alguns biografemas. Tornou-se já lendário, na literatura brasileira, a imagem de um Guimarães Rosa atormentado por demônios interiores que, a desoras, buscava no conforto das naves de certas igrejas cariocas a pacificação das forças opostas que nele combatiam; conto esta anedota para melhor resumir meu ponto de vista. A obra rosiana encontra-se na confluência de sua experiência exterior – neste mundo em que foi médico itinerante no Sertão, alto funcionário de Estado e laureado escritor – e de uma vivência espiritual de premente e inigualada intensidade na literatura brasileira. Esta confluência existe, por certo, em qualquer artista; no caso de Rosa, no entanto, a segunda componente nos permite descortinar uma dupla alegoria (em acepção laxa) na escritura do conto que acabamos de analisar: uma primeira, já mencionada, relativa à teoria da fé religiosa, referencializada a um texto-base anterior; uma segunda, mais sutil, em que um cotidiano processo análogo ao de Matraga deixa entrever-se como estofa mesmo de seu criador. Do dito anteriormente podemos depreender que escrever em termos alegóricos para um cristão, para Guimarães Rosa, é algo genuinamente confessional. Não quero aqui implicar algo simplista como um equacionamento de primeiro grau entre escritor e personagem: Matraga não é, não espelha, a Rosa; Matraga *atua* com, e por, ele.

Por sua vez, Borges viveu um evento similar ao que descreve em “El Sur”. Na véspera do Natal de 1938, enquanto subia uma escada (o podemos imaginar: os degraus de quatro em quatro, andares e andares *art-déco*, nas mãos um livro quente como um esquife), Borges choca-se com a quina de uma janela que alguém deixara aberta. Como seu personagem, também ele sofre uma septicemia e uma operação perigosa, presumivelmente dolorosa, às pressas: estes dados podem ser difusamente encontrados em seu “Ensaio Autobiográfico” (Borges, 1970). Neste ensaio, o próprio Autor declara que foi deste

acontecimento real que se originou o conto que aqui estudamos; mas, se no conto, como vimos, tudo ocorre como se por obra do acaso, Rodríguez-Monegal em seu *Jorge Luis Borges: a literary biography* chama a atenção para a quadra particularmente significativa da vida de Borges em que tal acontecimento se deu: o pai morrera-lhe havia pouco e o escritor, pela primeira vez, sofria a vertigem de ver-se fora de sua tutela tanto econômica quanto literária. Em breve, neste contexto, “o acidente pode ser visto como uma forma de perpetuar sua dependência, uma recusa para entrar na maturidade” (Rodríguez-Monegal, p. 322). Segundo esta interpretação, o acaso terá colaborado com uma necessidade inconsciente de Borges naquele momento; quinze anos depois, o fruto desta usual confluência foi a escritura de “El Sur”, onde a sintaxe do inconsciente joga um papel tão importante. Como vemos, a proximidade de Dahlmann a seu inventor é bastante mais óbvia que a de Matraga a Rosa: a situação familiar descrita no conto, a de um personagem dividido entre uma estirpe bélica e outra burguesa, imita a versão que Borges desenvolveu sobre sua história familiar. Adernais, a preferência romanesca do personagem pelo costado materno (pela carreira das armas contra a das letras), corresponde à preferência alardeada por Borges pelos seus avós maternos Acevedo. Descendente de militares pelos dois costados, e vivendo na infância numa casa onde as reminiscências dos heróis familiares bem fazia assemelhar-se a um museu, Borges, entretanto, cresceu mais exposto às histórias da família materna contadas uma e outra vez por sua mãe com o intuito de inspirar-lhe respeito. As histórias do clã Borges, paterno, vinham mescladas, contudo, por um saudável ceticismo imônico, já que seu pai, ele mesmo filho de uma inglesa – que ensinaria sua língua natal ao neto Jorge Luis –, procurava desenvolver no jovem uma precoce independência de espírito aliada a gostos literários. Neste sentido, é possível associar-se o caráter bélico ao costado materno, bem como a veia literária à raiz paterna, como ocorre na psicologia de Dahlmann. As projeções de criador e criatura são, efetivamente, inúmeras: “El Sur” é tão confessional como “A hora e a vez de Augusto Matraga” o é, também, a sua maneira.

Dahlmann/Borges e Matraga/Rosa andaram por aqui, conversando nestas páginas. Disse.

COSTA, Horácio. *Chance and Necessity: Borges and Rosa, Dahlmann and Matraga. Miscelânea*, Assis, 2:67-87, 1995.

ABSTRACT: This essay discusses the relationship between author, text and character, starting from the analysis of "El Sur" by Jorge Luis Borges and "A Hora e a Vez de Augusto Matraga" by João Guimarães Rosa.

KEYWORDS: Author; Character; Jorge Luis Borges; João Guimarães Rosa.

Referências bibliográficas

- BORGES, J. L. *Ficciones*. Ed. consultada: *Obras completas*. vol. IV. Buenos Aires: Emecé, 1965.
- _____. An autobiographical essay. *The Aleph and other stories, 1933-1969*. Nova Iorque: Dutton, 1970, p. 203-260.
- CÂMARA CASCUDO, L. da. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1954. p. 549-550.
- GALVÃO, W. N. *Mitológica rosiana*. São Paulo: Ática, 1978.
- VON HERING, R. *Dicionário dos animais do Brasil*. São Paulo: s. ed., 1940.
- RODRÍGUES-MONEGAL, E. *Jorge Luis Borges: a literary biography*. Nova Iorque: Dutton, 1978.