

**MATRONA DE ÉFESO E MARIA MUTEA:
REcriação DE UMA NARRATIVA DO SATÍRICON, DE PETRÔNIO,
PRESENTE EM GRANDE SERTÃO: VEREDAS, DE GUIMARÃES ROSA**

Nicolas Pelicioni de OLIVEIRA*

Resumo: Apresento neste artigo alguns dos procedimentos narrativos adotados por João Guimarães Rosa na composição de suas novelas e, principalmente, uma análise comparativa entre o “Caso de Maria Mutema e Padre Ponte”, presente em *Grande Sertão: Veredas*, e o caso de “Matrona de Éfeso”, presente no *Satíricon*, de Petrônio. Postos lado a lado, procuro entender como paródico o procedimento por meio do qual os valores da Antiguidade Clássica Romana são interpretados e ressignificados segundo as normas do sertão do nordeste brasileiro do início do século XX, pois o resultado dessa paródia parece subverter os valores da ética romana até a sua inversão.

Palavras-chave: Grande Sertão: Veredas; Maria Mutema; Matrona de Éfeso; Satíricon.

Abstract: I present in this article some of the literary narrative procedures adopted by João Guimarães Rosa in the composition of his short stories, and, mainly, a comparative analysis between “The Case of Maria Mutema and Father Ponte”, a tale inserted in *The Devil to Pay in the Backlands (Grande Sertão: Veredas)*, and “the widow of Ephesus”, a tale inserted in *The Satyricon*, by Petronius. With a comparative analysis I try to understand as parodical the procedure by which the values of Classical Antiquity were interpreted according to the rules of Brazilian Northern *Sertão* from the beginning of the 20th century, as the result of this parody seems to subvert the ethical values of Rome until their completely inversion.

Keywords: Maria Mutema; Satyricon; The Devil to Pay in the Backlands; widow of Ephesus.

* Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL/IBILCE/UNESP). E-mail: nicolas.pelicioni@unesp.br. Bolsista CNPq (Processo: 141699/2019-1). Agradeço ao professor Dr. Cláudio Aquati pela leitura atenta e observações que em muito favoreceram a elaboração final deste artigo.

Para discutir de modo comparativo a narrativa “Matrona de Éfeso”, presente na *Satíricon*, de Petrónio¹, e a narrativa “O caso de Maria Mutema e Padre Ponte”, presente em *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa, será feita uma contextualização na qual a produção clássica criticada por Petrónio, que parece apontar para o fim dos poemas épicos e o início do romance, pode ser entendida como um modelo para algumas das discussões em *Grande Sertão: Veredas*. Nessa obra, por vezes, Guimarães Rosa reafirma a crítica de Petrónio ao poema épico, como quando faz de Riobaldo um bom prosador e mau versejador, a exemplo de Eumolpo, personagem do *Satíricon* que é apedrejado quando recita seus versos e ouvido quando narra histórias; e, por vezes, Guimarães Rosa inverte os valores sociais que são apresentados pela obra de Petrónio, dos quais é exemplo a narrativa “Maria Mutema”, em relação à narrativa “Matrona de Éfeso”.

O *Satíricon* de Petrónio, apresenta personagens nomeadas de modo a referenciar a literatura da Antiguidade Clássica; dois exemplos, dentre outros, podem ser Agamêmnon, personagem de Homero, e Estico, personagem de Plauto. Esse romance é episódico e suas personagens vivem aventuras que, se aceitarmos a análise de D’Onofrio (1976, p. 88), segundo o qual “o errar, o não conhecer o caminho, a volta ao mesmo ponto de partida, sem avanço, sem progresso espacial, significa não ter meta, não ter finalidade na vida; a repetição dos atos de comer, beber e fornicar significa viver segundo os instintos, o dia-a-dia, sem ideal nenhum a alcançar”, então, há uma referência a uma existência vazia, que pode restringir-se às personagens ou, em sentido niilista, expandir-se à condição humana como um todo.

A característica episódica que compõe o *Satíricon* diz respeito à sátira menipeia, que, segundo a definição de Cook, é

um tipo de verso sátiro escrito na Grécia pelo filósofo Menipo de Gadara, no início da filosofia Cínica (séc. III a.C.). Embora apenas os títulos de uns poucos exemplos tenham chegado aos nossos dias, os antigos aceitam que o trabalho de Menipo tenha exercido influência sobre a escrita de romanos como Horácio, Sêneca e Varão. A comédia romana também teria aproveitado atitudes cínicas na expressão das peças de Plauto e Terêncio (COOK, 2008, p. 177).

Na sátira menipeia intercalam-se outros gêneros tanto em prosa quanto em verso, de maneira a multiplicar estilos. Como ensina Aquati (2015), o *Satíricon* apresenta gêneros como o mimo, representado pelo episódio da matrona Filomela; poesia lírica, representada pelo episódio em que Encólpio namora Circe; literatura de *symposium*, representada pelo episódio do banquete de Trimalquião; conto milésio, representado pelos episódios do garoto de Pérgamo e pela matrona de Éfeso; contos folclóricos, representados pelos episódios em que são mencionadas as bruxas e o lobisomem.

¹ Como afirma Schmeling (2005, p. 19), “Por muitos anos, pesquisadores têm discutido a data do *Satíricon*. Num dos limites, alguns o colocam no início da era de Augusto, outros, no final do segundo século, alguns até mesmo no final do quarto século d.C. O peso da evidência, contudo, sugere os anos anteriores a 66 d.C. e Petrónio Tacitus, cortesão de Nero, como seu autor. Nos 2.000 anos desde a sua morte, Petrónio, ao que parece, tornou-se uma *persona* indissociável ao *Satíricon*: ele é o antigo autor de pornografia. Em todos esses anos, o nome de Petrónio tem-se ligado a um grande número de trabalhos obscenos que, à primeira vista, não poderiam ter sido escritos por um autor antigo”.

As novelas² de Guimarães Rosa, por sua vez, são ricas em narrativas incidentais que colaboram com a riqueza do todo textual. Conforme explica Rónai (2017), é preferível a classificação como novela, em vez de conto, “pela existência, em cada uma delas, de vários episódios — ou ‘subistórias’” (p. 16). Essas subistórias, narrativas secundárias e incidentais, são postas em *mise-en-abîme* e, como observa Rónai, elas retardam o desenvolvimento da ação central. Essas narrativas secundárias são predominantemente anedóticas, ou seja, mesmo quando relatam tragédias, muitas vezes o fazem por meio do pitoresco, que remete ao universo oral de vaqueiros — em que pese o gosto pessoal de Guimarães Rosa, confesso em entrevista ao alemão Lorenz:

Minha casa é um museu de quadros de vacas e cavalos. [...] Quando alguém me narra algum acontecimento trágico, digo-lhe apenas isto: “Se olhares nos olhos de um cavalo, verás muito da tristeza do mundo!” Eu queria que o mundo fosse habitado apenas por vaqueiros. Então tudo andaria melhor (LORENZ, 1991, p. 68-69).

O acréscimo de narrativas secundárias como procedimento narrativo já é presente em várias das novelas de *Sagarana*, o livro de estreia de Guimarães Rosa, lançado em 1946. “O burrinho pedrês”, por exemplo, novela de abertura desse livro, narra a história de vaqueiros que são reunidos para levar uma boiada e, durante o percurso, no qual paira uma permanente ameaça de morte por assassinato, um dos entretenimentos entre os vaqueiros é a contação de histórias; algumas mais críveis como acontecimento real do que outras.

Segundo Rónai (2020, p. 42), “subistória” seria um termo usado pelo próprio Guimarães Rosa. Neste artigo, essas subistórias serão denominadas “narrativas secundárias”. Dado o caráter regionalista de Guimarães Rosa, seria também possível renomear essas narrativas secundárias como “causos”, termo antigo que permanece dicionarizado e que possibilitaria particularizar ainda mais esse relato oral; no entanto, o próprio Guimarães Rosa prefere o uso do termo “caso”, mais culto que “causo”. Portanto, em *Grande Sertão: Veredas* é apresentada a narrativa secundária “Caso de Maria Mutema e do Padre Ponte” (ROSA, 2015, p. 188). No romance, essa narrativa é nomeada com iniciais maiúsculas, de modo a destacá-la ao mesmo tempo em que lhe estabelece um título; inclusive, mais adiante, com uma retificação feita por meio de inicial maiúscula, que seria mais perceptível na linguagem escrita, a personagem diz: “O padre, Padre Ponte” (p. 188), que oralmente pode indicar uma pequena ênfase em “Padre Ponte”.

Voltando ao conto “O burrinho pedrês”, são vários os exemplos de narrativas secundárias. Neste artigo será discutido o caso apresentado pela personagem Tote a respeito das circunstâncias da morte de Josias, atacado por uma vaca. Nessa narrativa secundária percebe-se todo um desenvolvimento narrativo típico, com introdução, desenvolvimento e conclusão. Num instante a calma é alterada por um anúncio de tempestade que agita os bois e faz com que a fala das personagens se misture; então, será preciso reunir os bois e, nesta lida, uma das personagens pede

² Embora atualmente haja uma certa preferência por generalizar sob o título de conto aquilo que antes se distinguia como novela, sigo neste artigo a indicação de Rónai (2020, 42), de que “O gênero peculiar do autor [Guimarães Rosa] é, aliás, a novela, e não o conto”.

atenção: “Olha aquela aratanha araçá, que às há-de-as! Está empurrando os outros, para poder ficar no largo sozinha; não deixa nenhum se encostar. É para curro, vaca roda-saia...” (ROSA, 2017, p. 40). Como explica Martins (2020), “aratanha” é palavra de origem tupi, que significa “vaca pequena”, e “araçá” diz respeito à cor “amarelo salpicado ou mascarado de preto” (p. 39), assim temos uma vaca pintada que afasta os outros animais. A expressão seguinte “que às há-de-as”, é uma interjeição de sentido indefinido que marca a oralidade da sentença.

Logo em seguida, tem início a narrativa secundária. Narrada integralmente com uma oralidade que, como adverte Arrigucci Jr. — discutindo o *Grande Sertão: Veredas*, mas igualmente aplicável aqui —, apresenta surpresas incessantes, “de intenção metafísica e pretensão cosmogônica”. Essa oralidade “só pode ser construída com os materiais dados de línguas ou falares existentes, de algum modo trabalhados no cadinho da experimentação, em soldas inusitadas, com fins precisos de construção de um determinado mundo ficcional” (ARRIGUCCI JR., 1994, p. 12). A personagem Tote é questionada a respeito de uma vaca e dá início a uma narrativa breve e pitoresca. Por tratar-se de um acontecimento grave, que vitimou um colega, a personagem vê-se obrigada a explicar as circunstâncias do acidente:

- Parece com a que pegou você mais o Josias, Tote?
- Mas eu já disse... Já jurei que não foi culpa minha, e não foi mesmo. A vaca fumaça estava com a cria no meio do curral, fungando forte e investindo até no vento... Josias falou comigo: “Vamos dar uma topada, para ver se ela tem mesmo coragem conversada.” Eu disse: “Vamos, mas com sossego.” Só aí é que aconteceu que nós esquecemos de combinar, em antes, quem era que *esperava* e quem era que *tirava*... Ficamos: eu da banda de cá, ele ali. A’ pois, primeiro que a gente pulasse a cerca para dentro, já a diaba da vaquinha estava de lá, herege, tomando conta do que a gente queria querer fazer!...
- Não era hora de facilitar...
- Mas foi. Mal a gente tinha botado os pés no chão, e ela riscou de ar, sem negaça, frechada, desmanchando o poder da gente espiar... Nós todos dois entesamos de lado, para *tirar*, e ninguém não escorou. Foi a conta. Ela deu o *tapa*, não achou firmeza, e *remou* as varas para fora... Escolheu quem, e guampou o Josias na barriga... Mas virou logo para a minha banda, e veio me visitar, me catando com os chifres e me jogando baba na cara. Eu corri. Não tinha mesmo de correr?!...
- Com vara boa, de pau-d’arco, na mão de bom vaqueiro?
- Mas, minha vara, ela tinha mandado longe. Não falei?... Josias foi o mais desfeliz, porque foi jogado para tudo quanto era lado, com a monstra sapateando em cima dele e chifrando... Mas ela só não me pegou também, porque, com o fezuê, até o bezerrinho levou susto e atravessou na frente, entre nós dois, espinoteando, com a caudinha na cacunda. Quando eu ia pular a cerca, ela ainda me alcançou, na sola dum pé: juntou com a força do pulo que eu ia dando, e eu caí, por riba do monte de achas de aroeira que estava lá... Culpa eu tive?... Má-sorte do companheiro. Era o dia dele, o meu não era!...
- Ei, vamos mudar de contar coisas tristes, que seu major não gosta... (ROSA, 2017, p. 40-41, grifos do autor).

Essa narrativa é não apenas exemplar do procedimento literário de Guimarães Rosa, como é também exemplar do teor das narrativas secundárias, que se podem comparar com as apresentadas no *Satíricon*, tanto pela temática quanto pela digressão que faz do tema principal. Após essa narrativa de Tote, os vaqueiros prosseguem com o trabalho até que Raymundão é solicitado a narrar a história do boi Calundu — outra narrativa secundária, também trágica. Embora circunstanciais,

essas narrativas secundárias de “O burrinho pedrês” ligam-se à narrativa principal por poderem ser entendidas como presságios do destino que acometerá os vaqueiros no final da novela.

Além das narrativas secundárias, as novelas de Guimarães Rosa, por vezes apresentam cantigas, parlendas, poemas e fazem, enfim, uma junção de prosa e verso com alguma semelhança ao procedimento literário de Petrônio. Em *Grande Sertão: Veredas* estão presentes as cantigas, os poemas, as narrativas secundárias e, por vezes, a mesma ironia presente em “O burrinho pedrês”.

Quanto à recepção dos diferentes gêneros textuais, em *Satíricon*, o poeta Eumolpo é apedrejado quando recita seus poemas e, ao insistir, é repreendido por Encópio, a personagem central do romance, nos seguintes termos: “É isso — disse eu — o que você havia prometido, que hoje não faria mais nenhum verso? E a tua palavra? Poupe-nos, pelo menos a nós, que nunca te apedrejam” (PETRÔNIO, 93.3 [2021, p. 115]). Quando conta casos, no entanto — e dentre eles o de Maria Mutema —, é bem recebido. Ora, pela referência constante que Petrônio faz aos autores gregos, será razoável uma ligação entre Eumolpo e o *aidos* grego; a partir daí, uma representação de Petrônio daquilo que seria uma ascensão da narrativa em detrimento da poesia.

No romance de Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*, há um refrão significativo que se repete, “Olererê, baiana”; são versos que aparecem quatro vezes ao longo do romance:

Olererê, baiana...
eu ia e não vou mais:
eu faço
que vou
lá dentro, oh baiana!
e volto do meio pra trás... —?
(ROSA, 2015, p. 66)

Quase todos os poemas presentes no romance *Grande Sertão: Veredas* são redondilhas de sete sílabas, com acento na terceira e sétima sílabas, tipicamente brasileiro. O canto de Siruiz, que causou uma forte impressão em Riobaldo, é bastante exemplar. Como o próprio Riobaldo explica:

Eu não queria virar e espiar, achassem que eu era abelhudo. Mas, agora, eles conversavam, alguns riam, diziam graças. Presumi que estavam muito contentes de ganhar o repouso de horas, pois tinham navegado na sela a noite toda. Um falou mais alto, aquilo era bonito e sem tino: — “*Siruiz, cadê a moça virgem?*” Largamos a estrada, no capim molhado meus pés se lavavam. Algum, aquele Siruiz, cantou, palavras diversas, para mim a toada toda estranha:

Urubú é vila alta,
mais idosa do sertão:
padroeira, minha vida —
vim de lá, volto mais não...
Vim de lá, volto mais não?...

Corro os dias nesses verdes,
meu boi mocho baetão:
burití — água azulada,

carnaúba — sal do chão...

Remanso de rio largo,
viola da solidão:
quando vou p'ra dar batalha,
convido meu coração...
(ROSA, 2015, 107)

Essa redondilha dialoga com “Olererê, baiana” pela temática da partida. O quinto verso quebra o ritmo da quadra e é destacado pela interrogação. Mais adiante no romance, esse poema será retomado diversas vezes por Riobaldo, que lhe acrescentará estrofes e fará reflexões quanto à pertinência do fazer poético. Riobaldo explicará sua relação com a musicalidade e a lembrança que tem desses versos:

Eu mesmo por mim não cantava, porque nunca tive entoo de voz, e meus beijos não dão para saber assoviar. Mas reproduzia para as pessoas, e todo o mundo admirava, muito recitados repetidos. Agora, tiro sua atenção para um ponto: e ouvindo o senhor concordará com o que, por mesmo eu não saber, não digo. Pois foi — que eu escrevi os outros versos, que eu achava, dos verdadeiros assuntos, meus e meus, todos sentidos por mim, de minha saudade e tristezas. Então? Mas esses, que na ocasião prezei, estão gôros, remidos, em mim bem morreram, não deram cinza. Não me lembro de nenhum deles, nenhum. O que eu guardo no giro da memória é aquela madrugada dobrada inteira: os cavaleiros no sombrio amontoados, feito bichos e árvores, o refinim do orvalho, a estrela-d'alva, os grilinhos do campo, o pisar dos cavalos e a canção de Siruiz. Algum significado isso tem? (ROSA, 2015, p. 109)

Eumolpo, no *Satíricon*, é rejeitado como poeta, mas ele próprio não parece importar-se com a questão e continua a produzir seus versos. Riobaldo, por sua vez, é um enunciador que se sente mais confortável como narrador do que como poeta. Logo após compor as estrofes que secretamente acrescentou às de Siruiz, Riobaldo confessa a si mesmo sua inaptidão poética e em seguida divaga retornando à narrativa em prosa:

Mas estes versos não cantei para ninguém ouvir, não valesse a pena. Nem eles me deram refrigério. Acho que porque eu mesmo tinha inventado o inteiro deles. A virtude que tivessem de ter, deu de se recolher de novo em mim, a modo que o truso dum gado mal saído, que em sustos se revolta para o curral, e na estreitez da porteira embola e rela. Sentimento que não espairo; pois eu mesmo nem acerto com o mote disso — o que queria e o que não queria, estória sem final. O correr da vida embrulha tudo, a vida é assim: esquenta e esfria, aperta e daí afrouxa, sossega e depois desinquieta. O que ela quer da gente é coragem. O que Deus quer é ver a gente aprendendo a ser capaz de ficar alegre a mais, no meio da alegria, e inda mais alegre ainda no meio da tristeza! Só assim de repente, na horinha em que se quer, de propósito — por coragem. Será? Era o que eu às vezes achava. Ao clarear do dia (ROSA, 2015, p. 263).

Há outros versos que mais tarde Riobaldo acrescentará ao canto de Siruiz e apresentará aos companheiros, ainda que timidamente. Mas isso só acontece depois da personagem estar convencida de ter feito um pacto com o diabo. Esses versos, segundo o narrador, não são entendidos por seus companheiros, que o repetem apenas pela melodia. Nas palavras de Riobaldo: “Arte que cantei, e todas as cachaças. Depois os outros à fanfa entoaram — mesmo sem me entender, só por bazófias —

mas rogando no estatuto daquela letra e retornando meu rompante; cantavam melhor cantando” (ROSA, 2015, p. 378).

A narrativa secundária incidental em *Grande Sertão: Veredas* é o “Caso de Maria Mutema e Padre Ponte”, e, diferentemente do que acontece nas novelas, no romance a inclusão de narrativas secundárias não é frequente. Como afirma Arrigucci Jr. (1994, p. 10), o caso de Maria Mutema “traz consigo a violência da palavra, mortal como o chumbo, ironicamente, sem declarar, confirma o princípio da mistura — no mundo e no relato”.

O caso da Matrona de Éfeso é narrado por Eumolpo “para que a alegria não silenciasse por falta de histórias” (PETRÔNIO, 110.6 [2021, p. 136]). A narrativa dá-se após um conflito num navio em que as personagens Encópio e Gitão, encontradas por um antigo credor, foram punidas com severidade. O “Caso de Maria Mutema e do Padre Ponte”, pela extensão e pelo número de acontecimentos pode ser aproximado ao caso da “Matrona de Éfeso”, bem como os valores morais de uma e outra sociedade, que obrigam as mulheres a agirem de maneira oposta a um mesmo acontecimento, sugerem que o “Caso de Maria Mutema” seja uma interpretação paródica do caso da “Matrona de Éfeso”. Aquele reinterpreta o relato apresentado pela obra romana segundo os costumes sertanejos próprios do Brasil do início do século XX.

Ambos os contadores tomam a voz do narrador principal. Eumolpo, no *Satíricon*, assume a narrativa que antes era de Encópio, e, Jõe Bexiguento, no *Grande Sertão: Veredas*, assume a narrativa que antes era de Riobaldo. Ambas as narrativas secundárias versam sobre a fidelidade feminina e seus narradores são apresentados pelos respectivos narradores principais. Desse modo, é Encópio que apresenta Eumolpo:

Eumolpo, nosso advogado na hora do perigo e responsável pelo atual entendimento, para que a alegria não silenciasse por falta de histórias, começou a contar desdenhosamente uma série de casos contra a inconstância das mulheres: como as mulheres facilmente se enamoram, como logo se esquecem até mesmo dos filhos... E não existia mulher tão virtuosa que uma insólita paixão não a levasse à loucura. E não pensava em velhas tragédias ou nomes conhecidos há séculos, mas era uma história impressa em sua memória que ele iria contar se quiséssemos ouvir. Voltados, então, o rosto e a atenção de todos para ele,

“assim exordiou”:

(PETRÔNIO 110.6-8 [2021, p. 136], grifo do autor)

Em *Grande Sertão: Veredas*, por sua vez, é o narrador principal, Riobaldo, que, em noite aborrecida pela insônia, apresenta o narrador Jõe Bexiguento:

Porque eu estava sem sono, sem sede, sem fome, sem querer nenhum, sem paciência de estimar um bom companheiro. Nem o ouro do corpo eu não quisesse, aquela hora não merecia: brancura rosada de uma moça, depois do antes da lua-de-mel. Discuti alto. Um, que estava com sua rede ali a próximo, decerto acordou com meu vozeio, e xingou xíu. Baixei, mas fui ponteando opostos. Que isso foi o que sempre me invocou, o senhor sabe: eu careço de que o bom seja bom e o rúim rúim, 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? A vida é ingrata no macio de si; mas transtraz a

esperança mesmo do meio do fel do desespero. Ao que, este mundo é muito misturado...

Mas Jõe Bexiguento não se importava. Duro homem jagunço, como ele no cerne era, a ideia dele era curta, não variava. — “Nasci aqui. Meu pai me deu minha sina. Vivo, jaguncêio...” — ele falasse. Tudo poitava simples. Então — eu pensei — por que era que eu também não podia ser assim, como o Jõe? Porque, veja o senhor o que eu vi: para o Jõe Bexiguento, no sentir da natureza dele, não reinava mistura nenhuma neste mundo — as coisas eram bem divididas, separadas. — “De Deus? Do demo?” — foi o respondido por ele — “Deus a gente respeita, do demônio se esconjura e aparta... Quem é que pode ir divulgar o corisco de raio do borro da chuva, no grosso das nuvens altas?” E por aí eu mesmo mais acalmado ri, me ri, ele era engraçado. Naquele tempo, também, eu não tinha tanto o estrito e precisão, nestes assuntos. E o Jõe contava casos. Contou. Caso que se passou no sertão jequitinhão, no arraial de São João Leão, perto da terra dele, Jõe. Caso de Maria Mutema e do Padre Ponte (ROSA, 2015, p. 187-188).

Após a introdução feita por Encólpio, a personagem Eumolpo toma a palavra e inicia o relato pela localização do caso, seguido pela descrição dos sentimentos da mulher após a morte do marido:

Havia em Éfeso uma certa mulher de tão notável castidade que chegava a atrair mulheres de cidades vizinhas para admirá-la.

Ela, tendo então falecido seu esposo, não satisfeita com o velho costume de acompanhar o cortejo fúnebre com os cabelos em desalinho e, aos olhares de todos, bater no peito nu, chegou a acompanhar o defunto até o túmulo, passando a guardar o corpo depositado no hipogeu, segundo o costume grego, e a chorar dia e noite. Assim, nem os pais nem os parentes puderam demovê-la da aflição e de buscar a morte pela fome. Por último, afastaram-se os magistrados, recusados, e, motivo das lágrimas de todos, essa mulher de singular exemplo já estava no quinto dia sem se alimentar (PETRÔNIO 111.1-3 [2021, p. 137]).

A narrativa de Jõe Bexiguento é muito semelhante à de Eumolpo: inicia-se pela localização do caso e segue com a descrição dos sentimentos da mulher na ocasião da morte do marido. No entanto, Jõe Bexiguento não particulariza a mulher, pelo contrário, apresenta Maria Mutema como uma “pessoa igual às outras”. Desse modo, se a Matrona de Éfeso, embora sem nome, é uma personagem singular, Maria Mutema, embora nomeada, não se destaca:

Naquele lugar existia uma mulher, por nome Maria Mutema, pessoa igual às outras, sem nenhuma diversidade. Uma noite, o marido dela morreu, amanheceu morto de madrugada. Maria Mutema chamou por socorro, reuniu todos os mais vizinhos. O arraial era pequeno, todos vieram certificar. Sinal nenhum não se viu, e ele tinha estado nos dias antes em saúde apreciável, por isso se disse que só de acesso do coração era que podia ter querido morrer. E naquela tarde mesma do dia dessa manhã, o marido foi bem enterrado (ROSA, 2015, p. 188.).

Logo após a localização, Eumolpo narra o acontecimento que possibilitará o início do conflito:

Junto àquela mulher combalida, uma fidelíssima escrava não só emprestava suas lágrimas ao luto da patroa como também renovava a luz do túmulo toda vez que esta se apagava.

Um só assunto, então, corria por toda a cidade: homens de todas as categorias admitiam ser aquele o único exemplo verdadeiro de castidade e amor que já se

revelara. Foi quando o governador da província mandou crucificar alguns ladrões perto do abrigo no qual a matrona lamentava o cadáver recente do marido (PETRÔNIO 111.4-5 [2021, p. 137]).

Em *Grande Sertão: Veredas*, o acontecimento que marca o início do conflito é a repentina carolice de Maria Mutema. É significativo que a personalidade de Maria Mutema se assemelhe à da Matrona de Éfeso, parodicamente, pela inversão: se pelo costume romano é necessário demonstrar o sofrimento, no sertão, por outro lado, é preciso demonstrar força e bravura. Contudo, Maria Mutema, embora forte, não parece ser indiferente à morte do marido:

Maria Mutema era senhora vivida, mulher em preceito sertanejo. Se sentiu, foi em si, se sofreu muito não disse, guardou a dôr sem demonstração. Mas isso lá é regra, entre gente que se diga, pelo visto a ninguém chamou atenção. O que deu em nota foi outra coisa: foi a religião da Mutema, que daí pegou a ir à igreja todo santo dia, afora que de três em três agora se confessava. Dera em carola — se dizia — só constante na salvação de sua alma. Ela sempre de preto, conforme os costumes, mulher que não ria — esse lenho seco. E, estando na igreja, não tirava os olhos do padre (ROSA, 2015, p. 188).

A Matrona de Éfeso era procurada por aquelas que desejavam um exemplo de virtude; mas, apesar disso, após a morte do marido, ela se afasta da sociedade desejando a morte. Por outro lado, Maria Mutema, mulher de personalidade comum, com a morte do marido passa a ter uma vida social mais ativa, ainda que limitada à igreja. A devoção religiosa, na verdade, é só a do padre e, se a heroína o procura, será para iniciar um relacionamento amoroso — o que faz dela uma mulher ativa quanto ao desejo sexual. A Matrona de Éfeso, por sua vez, é descrita como uma mulher de sofrimento real, decidida a acompanhar o marido na morte. Ela, passiva quanto ao desejo sexual, é encontrada por um soldado que, como se verá, acabou por negligenciar sua função de vigilante:

Na noite seguinte, um soldado, que vigiava as cruces a fim de evitar que alguém tirasse um corpo delas e o arrastasse para a sepultura, notou uma luz brilhando mais intensamente entre os túmulos e ouviu um gemido de alguém que chorava. Então, quis saber — por um defeito da natureza humana — quem ou o que causava aquilo. Então, ele desce ao sepulcro e, à vista da belíssima mulher, primeiro estancou como que perturbado por algum monstro e imagens infernais. Depois, tendo não só visto o corpo estendido do defunto, como também ponderado as lágrimas e a face rasgada pelas unhas, logo percebeu o que havia: era uma mulher que não podia suportar a saudade do finado (PETRÔNIO 111.6-8 [2021, p. 137]).

A narrativa de Jõe Bexiguento prossegue apontando a pouca castidade do Padre Ponte, ou seja, ambiente propício para o início de uma relação amorosa com Maria Mutema. Há, todavia, mistério quanto ao que se passa no confessionário:

O padre, Padre Ponte, 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. Os filhos, bem-

criados e bonitinhos, eram “os meninos da Maria do Padre”. 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.

Mas o que logo se soube, e disso se falou, era em duas partes: que a Maria Mutema tivesse tantos pecados para de três em três dias necessitar de penitência de coração e boca; e que o Padre Ponte visível tirasse desgosto de prestar a ela pai-ouvido naquele sacramento, que entre dois só dois se passa e tem de ser por ferro de tanto segredo resguardado. Contavam, mesmo, que, das primeiras vezes, povo percebia que o padre ralhava com ela, terrível, no confessionário. Mas a Maria Mutema se desajoelhava de lá, de olhos baixos, com tanta humildade serena, que uma santa padecedora mais parecia. Daí, aos três dias, retornava. E se viu, bem, que Padre Ponte todas as vezes fazia uma cara de verdadeiro sofrimento e temor, no ter de ir, a junjo, escutar a Mutema. Ia, porque confissão clamada não se nega. Mas ia a poder de ser padre, e não de ser só homem, como nós (ROSA, 2015, p. 188-9).

Padre Ponte ouve a confissão de Maria Mutema “a junjo”, termo que, como explica Martins (2020, p. 288), tem o sentido de “forçado”, “contra a vontade”. Essa circunstância, por certo, presta-se a provocar a curiosidade do leitor quanto à natureza da confissão ou do relacionamento que se estabelecia entre o padre e Maria.

Quanto a Matrona de Éfeso, no túmulo, diante do marido, é exortada à vida tanto pelo soldado quanto pela escrava que a acompanha. Importa notar que a fala da escrava, em itálico e entre aspas, é citação do poema épico *Eneida* (4.34 “*Id cinerem aut manes credis sentire sepultos?*”), portanto, uma referência direta (o texto marcado em itálico está como na edição consultada). Mais adiante, a fala da escrava, também destacada em itálico e entre aspas, é, mais uma vez, um verso da *Eneida* (4.38-9 “[*Diues alit:*] *placitone etiam pugnabis amori? / Nec uenit in mentem quorum consederis aruis?*”).³

Então, [o soldado] levou seu modesto jantar para o túmulo e pôs-se a exortar a mulher que chorava a que não insistisse na dor inútil, e a que não despedaçasse o coração com um gemido que a nada levava: era aquele o mesmo fim de todos, e o mesmo lugar para onde todos iam. E juntou outros argumentos pelos quais os espíritos atormentados são chamados à razão. Mas ela, apanhada desprevenida pelo consolo, bateu mais intensamente no peito e depositou sobre o corpo do defunto punhados de cabelos arrancados.

No entanto, o soldado não recuou, mas com a mesma exortação tentou oferecer alimento à pobre mulher, enquanto a escrava, aliciada pelo odor do vinho, ela mesma, em primeiro lugar, estendeu a mão vencida à humanidade do convite do soldado; depois, refeita pela bebida e pela refeição, passou a debelar a persistência da patroa.

— Que vai adiantar para a senhora — disse ela — se morrer de fome? Se for enterrada viva? Se, antes que o defunto exija, entregar seu espírito inocente?

“*Crês disto a campa cure e a cinza e os manes?*”

(PETRÔNIO 111.8-12 [2021, p. 138]).

No caso de Maria Mutema, em certa altura, dá-se a morte do Padre Ponte sem uma razão aparente. Pelo que se apresenta, no “Caso de Maria Mutema e do Padre

³ A tradução desses versos da *Eneida* é a de Odorico Mendes. Importa lembrar que Cláudio Aquati discute a intertextualidade entre a *Eneida*, quanto ao episódio de Dido e Eneias e essa mesma narrativa secundária, “A matrona de Éfeso”, no artigo “Personagens femininas no *Satíricon*, de Petrónio”, publicado na coleção *Ensaaios Transversais*, volume 39, sob o título *Permanência Clássica: visões contemporâneas da Antiguidade greco-romana*, que foi organizado por Brunno V. G. Vieira e Márcio Thamos (São Paulo: Escrituras Editora, 2011).

Ponte” há um espaço temporal maior que um ano e nisso esse caso difere bastante do da Matrona de Éfeso, que é limitado ao espaço de poucas semanas.

O seguinte parágrafo do caso de Maria Mutema termina em suspense, preparando já o desfecho:

E daí mais, que, passando o tempo, como se diz: no decorrido, Padre Ponte foi adoecido ficando, de doença para morrer, se viu logo. De dia em dia, ele emagrecia, amofinava o modo, tinha dôres, e em fim encaveirou, duma cor amarela de palha de milho velho; dava pena. Morreu triste. E desde por diante, mesmo quando veio outro padre para o São João Leão, aquela mulher Maria Mutema nunca mais voltou na igreja, nem por rezar nem por entrar. Coisas que são. E ela, dado que viúva soturna assim, que não se cedia em conversas, ninguém não alcançou de saber por que lei ela procedia e pensava.

Por fim, no porém, passados anos, foi tempo de missão, e chegaram no arraial os missionários. Esses eram dois padres estrangeiros, 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. Só que no arraial foi grassando aquela boa bem-aventurança.

Aconteceu foi no derradeiro dia, isto é, véspera, pois no seguinte, que dava em domingo, ia ser festa de comunhão geral e glória santa. E foi de noite, acabada a benção, quando um dos missionários subiu no púlpito, para a prédica, e tascava de começar de joelhos, rezando a salve-rainha. E foi nessa hora que a Maria Mutema entrou. Fazia tanto tempo que não comparecia em igreja; por que foi, então, que deu de vir? (ROSA, 2015, p. 189-190)

A Matrona de Éfeso, após a insistência de sua escrava, volta a alimentar-se. Por fim, cede à vida e aceita o amor do soldado:

A senhora precisa voltar à vida! Precisa abandonar essa obstinação feminina! Enquanto for possível, aproveita as vantagens da luz! O próprio corpo de seu marido que aqui jaz deve recomendar-lhe viver.

Ninguém ouve à força quando se trata de comer ou viver. E assim a mulher, enfraquecida pela abstinência de tantos dias, admitiu o rompimento de sua persistência, e se encheu de comida não menos avidamente que a escrava, que antes fora vencida.

De resto, vocês sabem o que muitas vezes costuma pôr à prova a saciedade humana. Com as mesmas carícias com que o soldado levava a matrona a querer viver, ele também assaltou a sua castidade.

O jovem não parecia nem feio, nem desprovido de belas palavras à casta viúva, enquanto a criada, conciliadora, dizia repetidamente:

“Pois também repughas ao grato amor? Nem onde estás reflectes?”
(PETRÔNIO 111.12-112.2 [2021, p. 138-139])

A narrativa do caso da Matrona de Éfeso tem início no cemitério, enquanto, como será visto, a de Maria Mutema deverá seguir para o cemitério. As inversões seguem-se no desenrolar da narrativa, se o caso da Matrona de Éfeso é todo velado, a confissão de Maria Mutema dar-se-á na igreja, diante da congregação:

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 fim. Mas o missionário retomou a fraseação, só que com a voz demudada, isso se viu. E, mal no amém, ele se levantou, cresceu na beira do púlpito, em brasa vermelho, debruçado, deu um soco no pau do peitoril, parecia um touro tigre. E foi de grito:

— “A pessoa que por derradeiro entrou, tem de sair! A p’ra fora, já, já, essa mulher!” Todos, no estarecente, caçavam de ver a Maria Mutema.

— “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!...”

Isso o missionário comandou: e os que estavam dentro da igreja sentiram o rojo dos exércitos de Deus, que lavoram em fundura e sumidade. Horror deu. Mulheres soltaram gritos, e meninos, outras despencavam no chão, ninguém ficou sem se ajoelhar. Muitos, muitos, daquela gente, choravam.

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! Perdão forte, perdão de fogo, que da dura bondade de Deus baixasse nela, em dôres de urgência, antes de qualquer hora de nossa morte. E rompeu fala, por entre prantos, ali mesmo, a fim de perdão de todos também, se confessava. Confissão edital, consoantemente, para tremer exemplo, raio em pesadelo de quem ouvia, público, que rasgava gastura, como porque avessava a ordem das coisas e o quieto comum do viver transtornava. Ao que ela, onça monstra, tinha matado o marido — e que ela era cobra, bicho imundo, sobrado do pôdre de todos os esterco. Que tinha matado o marido, aquela noite, sem motivo nenhum, sem malfeito dele nenhum, causa nenhuma —; por que, nem sabia. Matou — enquanto ele estava dormindo — assim despejou no buraquinho do ouvido dele, por um funil, um terrível escorrer de chumbo derretido. O marido passou, lá o que diz — do oco para o ocão — do sono para a morte, e lesão no buraco do ouvido dele ninguém não foi ver, não se notou. E, depois, por enjoar do Padre Ponte, também sem ter queixa nem razão, amargável mentiu, no confessorário: 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. Mas, com ver o padre em justa zanga, ela disse tomou gosto, e era um prazer de cão, que aumentava de cada vez, pelo que ele não estava em poder de se defender de modo nenhum, era um homem manso, pobre coitado, e padre. Todo o tempo ela vinha em igreja, confirmava o falso, mais declarava — edificar o mal. E daí, até que o Padre Ponte de desgosto adoeceu, e morreu em desespero calado... Tudo crime, e ela tinha feito! E agora implorava o perdão de Deus, aos uivos, se esguedelhando, torcendo as mãos, depois as mãos no alto ela levantava (ROSA, 2015, p. 190-191).

Se Maria Mutema mata seus amantes e depois se arrepende, por outro lado, a Matrona de Éfeso, para salvar o amante, sacrifica o corpo do marido. Importa salientar que, na Antiguidade, era uma ofensa grande um morto ficar insepulto — na literatura, todo o drama *Antígona*, de Sófocles (496-406 a.C.), por exemplo, sustenta-se na proibição, determinada por Creonte, de que Polinice, irmão de Antígona, não recebesse as honras fúnebres.

Eumolpo prossegue com a narrativa:

Bem, por que me demorar mais? Nem sequer naquela parte do corpo a mulher guardou qualquer abstinência e, vencedor, o soldado a persuadiu às duas coisas. Assim, eles se deitaram juntos, não só naquela noite, na qual eles consumaram suas núpcias, mas também na noite seguinte, e também na terceira, com as portas do túmulo fechadas, claro, para que se alguém, conhecido ou desconhecido, fosse ao sepulcro, julgasse que a castíssima esposa houvesse expirado sobre o corpo do homem.

De resto, o soldado, encantado não só pela beleza da mulher como também pelo segredo, comprava tudo o que podia de bom com seus recursos, e logo à noite levava ao sepulcro.

Assim, logo que os pais de um dos crucificados viram relaxada a guarda, de noite despregaram da cruz o corpo pendente do filho e lhe prestaram as honras supremas. Mas o soldado, logrado enquanto descurava da vigilância, logo que no dia seguinte viu uma cruz sem cadáver, receoso do suplício, expõe à mulher o que tinha acontecido, e que ele não esperaria a sentença do juiz, mas faria justiça à sua negligência com seu gládio. Portanto, ela que arrumasse um lugar para ele, prestes a morrer, e proporcionasse o fatal abrigo para o marido e para o amante.

Respondeu a mulher, não menos generosa que pudica:

— Não permitam os deuses que ao mesmo tempo eu assista aos funerais dos meus dois homens mais queridos. Prefiro pendurar o morto a matar o vivo.

Conforme essa ideia, manda tirar o corpo de seu marido do caixão e prendê-lo na cruz, agora vazia. O soldado aproveitou a engenhosidade da espertíssima mulher e, no dia seguinte, o povo ficou admirado de como o morto tinha se lascado na cruz (PETRÔNIO 112.2-8 [2021, p. 139-140]).

A troca de cadáveres permaneceu secreta, algo entre a Matrona de Éfeso e o soldado, seu amante. Em retrospecto, a mulher que começou pública como virtuosa, terminou encobrendo um crime em segredo. Quanto à Maria Mutema, por sua vez, começou discreta, teve seu crime exposto à sociedade, aos homens presentes à missa, mas foi redimida e terminou virtuosa, comparada a uma santa:

Mas o missionário, no púlpito, entoou grande o *Bendito, louvado seja!* — e, enquanto cantando mesmo, fazia os gestos para as mulheres todas saírem da igreja, deixando lá só os homens, porque a derradeira pregação de cada noite era mesmo sempre para os ouvintes senhores homens, como conforme.

E no outro dia, domingo do Senhor, o arraial ilustrado com arcos e cordas de bandeiras, e espôco de festa, foguetes muitos, missa cantada, procissão — mas todo o mundo só pensava naquilo. Maria Mutema, recolhida provisória presa na casa-de-escola, não comia, não sossegava, sempre de joelhos, clamando seu remorso, pedia perdão e castigo, e que todos viessem para cuspir em sua cara e dar bordoadas. Que ela — exclamava — tudo isso merecia. No meio-tempo, 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! Tanto por obra de Maria Mutema. Mas ela ficou no São João Leão ainda por mais de semana, os missionários tinham ido embora. Veio autoridade, delegado e praças, levaram a Mutema para culpa e júri, na cadeia de Arassuaí. Só que, nos dias em que ainda esteve, o povo perdoou, vinham dar a ela palavras de consolo, e juntos rezarem. Trouxeram a Maria do Padre, e os meninos da Maria do Padre, para perdoarem também, tantos surtos produziam bem-estar e edificação. Mesmo, pela arrependida humildade que ela principiou, em tão pronunciado sofrer, alguns diziam que Maria Mutema estava ficando santa (ROSA, 2015, p. 191-192).

No desfecho do caso da Matrona de Éfeso, a personagem Licas, com revolta, lembra aos presentes a pena de ofensa por não se respeitar o túmulo de um morto:

Foi com riso que os marinheiros receberam essa história, enquanto Trifena, corando mais do que o normal, apoiou ternamente seu rosto sobre o ombro de Gitão. Mas Licas não riu e, meneando nervosamente a cabeça, disse:

— Se o governador fosse justo, deveria ter devolvido o corpo do marido à cripta e crucificado a mulher (PETRÔNIO 113.1-3 [2021, p. 140]).

Riobaldo, ao fim do relato, faz um comentário leve a respeito do caso de Maria Mutema: “E foi isso que Jõe Bexiguento a mim contou, e que de certo modo me divagasse” (ROSA, 2015, p. 192).

Esse procedimento literário de Guimarães Rosa, mistura gêneros — compondo o que Arrigucci Jr. apresentou como “O mundo misturado” — e faz referência à sátira menipeia no que diz respeito à sua constituição. Mas, além da estrutura textual, também se remete aos valores sociais do passado romano, quando apresenta uma personagem sertaneja ligada à tradição Clássica. Em *Grande Sertão: Veredas* há uma oposição entre o passado e o presente, mostrando que o passado não é antigo, algo já abandonado, e o presente, por isso, não é tão inovador; afinal, a sociedade ainda lida com as mesmas questões. Por exemplo, colocadas lado a lado, Matrona de Éfeso e Maria Mutema, deixam evidente o papel da mulher na sociedade: em ambos os casos, são apresentadas por autores masculinos e questionadas quanto à fidelidade.

Com Guimarães Rosa entende-se que os elementos culturais romanos preservados no mundo ocidental são transfigurados na tradição brasileira quando submetidos à aridez do sertão — um ambiente com regras próprias. Essa paródia faz emergir o texto romano, revivificando-o ao dar-lhe novo significado. Essa transfiguração é um sinal de permanência da tradição; afinal, pela negação, o caso de Maria Mutema expõe tanto a tradição greco-romana quanto a judaico-cristã, presentes na cultura brasileira. Além disso, como afirma Eliot,

Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos. Não se pode estimá-lo em si; é preciso situá-lo, para contraste e comparação, entre mortos. Entendo isso como um princípio de estética, não apenas histórica, mas no sentido crítico. É necessário que ele seja harmônico, coeso, e não unilateral; o que ocorre quando uma nova obra de arte aparece é, às vezes, o que ocorre simultaneamente com relação a todas as obras de arte que a precedem (ELIOT, 1989, p. 39).

Guimarães Rosa, ao trazer para sua obra a cultura greco-romana, compondo com *Grande Sertão: Veredas* uma “travessia” de sentido homérico, insere de modo consciente seu romance em uma tradição literária que revela uma chave de leitura pela qual a obra pode ser lida: a partir do *Satíricon*, talvez uma travessia, como afirma D’Onofre, supracitado, sem objetivo; a partir da *Odisseia*, talvez uma travessia como um *nóstos*, um “retorno à pátria”, uma vez que Riobaldo compõe sua narrativa no “range rede” (ROSA, 2015, p. 21), como jagunço aposentado — em ambos os casos, faz-se ladear pelas obras centrais da maior tradição literária do ocidente.

OLIVEIRA, N. P. de. The Widow of Ephesus and Maria Mutema: the Recreation of an Inserted Tale of *Satyrica*, by Petronius, in *The Devil to Pay in the Backlands*, by Guimarães Rosa. *Olho d’água*, São José do Rio Preto, v. 14, n. 1, p. 336-350, 2022.

Referências

AQUATI, Cláudio. Intertextualidade. In: *Romance Antigo Romano: Instâncias de Produção e Relações Intertextuais*. São José do Rio Preto: UNESP (Mimeo), 2015.

ARRIGUCCI JR., Davi. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. In: *Novos Estudos*: CEBRAP. n° 40, novembro, 1994, p. 7-29.

COOK, James Wyatt. *Encyclopedia of Ancient Literature*. New York: Facts on file, 2008.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Narrativas ideológicas e narrativas carnalizadas: estudo sobre estruturas, temas e gênese do romance clássico*. Tese (Livre-docência). São José do Rio Preto: Universidade Estadual Paulista, 1976.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: ELIOT, T. S. *Ensaaios*. Trad., introd. e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

LORENZ, Günter W. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa*. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 62-97

MARTINS, Nilce Sant'Anna. *O léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: EdUSP, 2020.

PETRÔNIO. *Satíricon*. Trad., introd. e posf. de Cláudio Aquati. São Paulo: Editora 34, 2021.

RÓNAI, P. A arte de contar em *Sagarana*. In: RÓNAI, P. *Rosa e Rónai: o universo de Guimarães Rosa por Paulo Rónai, seu maior decifrador*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira 2015.

ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Prefácio de Paulo Rónai. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

SCHMELING, Gareth L. Petronius and the *Satyrica*. In: HOFMANN, H. *Latin fiction: The Latin novel in context*. London: Routledge, 2005, p. 19-31.