

GUSTAVO DE MELLO SÁ CARVALHO RIBEIRO

**A "MÃO PRONTA" E A DIVINA:
MANIFESTAÇÕES DA JUSTIÇA EM CONTOS ROSIANOS**



ARARAQUARA-SP

2016

GUSTAVO DE MELLO SÁ CARVALHO RIBEIRO

A "MÃO PRONTA" E A DIVINA:

MANIFESTAÇÕES DA JUSTIÇA EM CONTOS ROSIANOS

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da narrativa

Orientadora: Profa. Dra. Maria Célia de Moraes Leonel

ARARAQUARA

2016

Ribeiro, Gustavo de Mello Sá Carvalho.

A "mão pronta" e a divina: manifestações da justiça em contos rosianos/ Gustavo de Mello Sá Carvalho Ribeiro - 2016.

134 f.

Orientador: Maria Célia de Moraes Leonel

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Faculdade de Ciências e Letras, (Campus de Araraquara)

1. Literatura - História e crítica. 2. Literatura brasileira - século XX. 3. Rosa, João Guimarães, 1908-1967. 4. Categorias narrativas. 5. Direito - justiça. I. Título.

GUSTAVO DE MELLO SÁ CARVALHO RIBEIRO

A "MÃO PRONTA" E A DIVINA:

MANIFESTAÇÕES DA JUSTIÇA EM CONTOS ROSIANOS

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da narrativa

Orientadora: Profa. Dra. Maria Célia de Moraes Leonel

Data da defesa: 06/05/2016

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA

Presidente e orientadora: Profa. Dra. Maria Célia de Moraes Leonel

Departamento de Literatura - FCL-UNESP/Araraquara-SP

Membro titular: Prof. Dr. Júlio César Franceschet

TJ-SP e Departamento de Ciências Jurídicas - UNIARA

Membro titular: Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires

Departamento de Literatura - FCL-UNEP/Araraquara-SP

Local: Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP
Faculdade de Ciências e Letras – Campus de Araraquara-SP

RESUMO

O tema da pesquisa é a construção do conceito de justiça em contos de *Sagarana* e de *Primeiras estórias* de Guimarães Rosa. O objetivo principal é levantar e analisar os modos como, nas narrativas selecionadas, o escritor apresenta a questão da justiça. Interessa verificar também se o tratamento dessa matéria coaduna-se com o ambiente sócio-histórico representado nas composições. Para tanto, a dissertação ocupa-se com a análise de elementos narrativos, como a história, o narrador, as personagens e o espaço social. O *corpus* do trabalho é constituído pelas seguintes narrativas: “O burrinho pedrês”, “Duelo”, “São Marcos”, “Corpo fechado”, “Conversa de bois” e “A hora e vez de Augusto Matraga”, de *Sagarana*, e “Os irmãos Dagobé” e “Fatalidade” de *Primeiras estórias*. Percebemos que a justiça construída nos contos tem, geralmente, duas formas de manifestação: a justiça humana, realizada pelas próprias mãos das personagens, tendo em vista que o Estado não está presente no sertão; e a justiça divina, chamada de providência de Deus, que rege muitos dos acontecimentos das histórias. O embasamento teórico da pesquisa é agrupado em três linhas: primeiramente, crítica sobre a produção rosiana em geral, como “De *Sagarana* a *Grande sertão: veredas*” de Benedito Nunes, em que o autor apresenta um panorama dos três primeiros livros de Guimarães Rosa, de certa maneira introduzindo-nos na compreensão do geral, e mais particularmente, a crítica sobre nosso *corpus* como, por exemplo, *Fórmula e fábula* de Willi Bolle, em que o crítico aponta como características das narrativas de *Sagarana*, o moralismo e o conservadorismo, de maneira que, sempre que um fato de valor considerado moralmente negativo ocorre na história, uma sanção é estabelecida (seja ela de justiça divina ou de mão própria); em segundo lugar, textos que tratam do tema da justiça abordado nos contos, como *Estudos de filosofia do Direito* de Tércio Sampaio Ferraz Jr., em que temos informações sobre a origem da divisão da justiça em humana e divina; *A justiça popular em Cabo Verde*, de Boaventura de Sousa Santos; *Filosofia do direito*, de Paulo Nader, entre outros. Por último, ensaios sobre as categorias da narrativa, nosso instrumento de análise literária, como *Discurso da narrativa* de Genette, que nos possibilita desenvolver melhor a leitura de como essas categorias constroem, ao longo dos contos, as manifestações da justiça. Finalmente, conclui-se que a ausência do Estado, na maioria dos contos, leva as personagens a fazer justiça pelas próprias mãos. Entretanto, surge também a justiça divina: uma ideia de justo que vai além do tempo e do espaço em que ela se insere, que é onipotente e arranja os fatos. Tal manifestação tem presença muito forte em todos os contos analisados: é como se houvesse uma mão divina providencial que coordenasse os acontecimentos, fatalmente, para seu desfecho.

Palavras-chave: Guimarães Rosa. *Sagarana*. *Primeiras Estórias*. Narrativa. Justiça.

RÉSUMÉ

Le sujet de la recherche est la construction de la notion de justice dans les contes de *Sagarana* et *Primeiras estórias* de Guimarães Rosa. L'objectif principal est vérifier et analyser la façon dont, dans les récits sélectionnés, l'écrivain présente la question de la justice. Il est également important de vérifier que le traitement de cette question est compatible avec l'espace socio-historique représenté dans les compositions. Par conséquent, la thèse porte sur l'analyse des éléments narratifs, comme l'histoire, le narrateur, les personnages et l'espace social. Le *corpus* comprend les récits suivants: "O burrinho pedrês", "Duelo", "São Marcos", "Corpo fechado", "Conversa de bois" et "A hora e vez de Augusto Matraga" de *Sagarana*, et "Os irmãos Dagobé" et "Fatalidade" de *Primeiras estórias*. Nous nous rendons compte que la justice construite dans les histoires ont généralement deux formes de manifestation: la justice humaine, tenue par les mains des personnages, parce que l'État n'est pas présent dans le *sertão*; et de la justice divine, appelée de providence de Dieu, qui gouverne la plupart des événements des histoires. La base théorique de la recherche é regroupée en trois lignes: d'abord, critiques à propos de la production de Rosa en général, tels que "De *Sagarana* a *Grande sertão: veredas*" de Benedito Nunes, dans lequel l'auteur présente un aperçu des trois premiers livres de Guimarães Rosa, comme une compréhension du général et, plus particulièrement, la critique de notre *corpus*, par exemple, *Fórmula e fábula* de Willi Bolle, où l'écrivain expose que les caractéristiques des récits de *Sagarana* sont le moralisme et le conservatisme, de sorte que, chaque fois qu'un fait moralement négative est considéré dans l'histoire, une pénalité est établie (si la justice divine ou la humaine); deuxièmement, les textes traitant de la question de la justice abordées dans des histoires, telles que *Estudos de filosofia do direito* de Tércio Sampaio Ferraz Jr., dans lesquels nous avons des informations sur l'origine de la division de la justice en humaine et divine; *A justiça popular em Cabo Verde* de Boaventura de Sousa Santos; *Filosofia do direito* de Paul Nader, etc. Enfin, des essais sur les catégories narratives, notre instrument d'analyse littéraire, comme *O discurso da narrativa* de Genette, ce qui permet de mieux développer la lecture de la façon dont ces catégories construisent, dans les histoires, les manifestations de la justice. Enfin, on conclut que l'absence de l'État dans la plupart des contes est la raison de la justice par les mains des personnages. Cependant, il y a aussi la justice divine : un sens de justice qui va au-delà du temps et de l'espace dans lequel il est inséré, ce qui est tout-puissant et organise les faits. Cette manifestation est très important dans tous les contes analysés: il est comme si une main divine providentielle conduit les événements à la fin.

Mots-clés: Guimarães Rosa. *Sagarana*. *Primeiras Estórias*. Récit. Justice.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1. LUGAR DE SAGARANA NA OBRA DE GUIMARÃES ROSA.....	16
1.1 A "grande estreia".....	16
1.2 O regionalismo e o universalismo.....	17
1.3 Composição de <i>Sagarana</i>	20
1.4 Linguagem de <i>Sagarana</i>	22
1.5 O tema da viagem.....	p.23
2. MARGENS DA EXCENTRICIDADE: BREVES COMENTÁRIOS SOBRE <i>PRIMEIRAS ESTÓRIAS</i>	25
3. A JUSTIÇA NA FILOSOFIA E SOCIOLOGIA DO DIREITO E SUA MANIFESTAÇÃO EM CONTOS ROSIANOS.....	27
3.1 Aspectos da justiça.....	27
3.2 Justiça humana de mão própria.....	30
3.3 Justiça divina.....	32
3.4 Papel da justiça na gramática narrativa dos contos de <i>Sagarana</i>	34
4. A COMPOSIÇÃO DA NARRATIVA.....	36
5. A JUSTIÇA DE MÃO PRÓPRIA E A DIVINA NOS CONTOS ROSIANOS.....	48
5.1 A justiça divina no caminho d'O burrinho pedrês".....	48
5.2 Veredas da vingança em "Duelo".....	63

5.3 A justiça privada, o feitiço e a justiça divina em "São Marcos".....	72
5.4 A "mão pronta": violência e fé em "Corpo fechado".....	79
5.5 Tiãozinho, animais e justiça divina em "Conversa de bois".....	87
5.6 Violência e redenção em "A hora e vez de Augusto Matraga".....	93
5.7 Despotismo e defesa em "Os irmãos Dagobé".....	107
5.8 A justiça privada e o destino em "Fatalidade".....	116
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	122
ANEXO 1.....	127
ANEXO 2.....	128
REFERÊNCIAS.....	129

INTRODUÇÃO

Autor de uma obra de inesgotáveis possibilidades de abordagem, Guimarães Rosa ocupa lugar de destaque nos estudos literários não apenas no Brasil, com imensa quantidade de textos sobre seu repertório¹. Ao tratar de *Grande sertão: veredas*, Antonio Candido (2006, p.111) afirma que o traço que se mostra fundamental no autor é a "[...] absoluta confiança na liberdade de inventar". E isso se reflete em grande parte nas peculiaridades que são destacadas pela crítica nas narrativas e na poesia que elaborou.

Várias são as características que se destacam em sua literatura, dentre elas, trataremos mais detalhadamente, ao longo deste trabalho, do peculiar uso da linguagem, das personagens e da forma pela qual o universo sertanejo aparece em sua produção, transcendendo o regionalismo e assumindo caráter universal. Sobre esse mundo sertanejo presente em todo o percurso literário rosiano, Mia Couto (2011, p.10), tece o seguinte comentário:

Rosa não escreveu sobre o universo sertanejo. Ele inventou esse universo. E usou essa invenção contra aquilo que ele sentia como ameaça: a invasão de um território uniformizado, modernizado à custa da anulação do espaço mítico. Onde o mundo sugere a diluição de afetos o escritor propõe um clã, onde a modernidade impõe a uniformidade, o escritor contrapõe a soberania da intimidade. Onde os novos tempos sugerem uma aldeia global, o escritor ergue uma casa, uma residência para a alma, uma raiz para a individualidade.

O escritor produz um universo singular - "autônomo", segundo Candido (2006, p.112) -, em que a sugestão costuma superar o concreto e que o que está nas margens sempre é mais destacado do que aquilo que se encontra no centro. No mundo rosiano,

¹ Suas obras publicadas foram: *Sagarana*, lançado em 1946, é o principal *corpus* deste trabalho; *Corpo de baile*, de 1956, reúne sete novelas, que, a partir da terceira edição foram organizadas em três volumes: *Manuelzão e Miguilim*, contendo “Campo geral” e “Uma estória de amor”; *No Urubuquaquá, no Pinhém*, com “O recado do morro”, “Cara-de-Bronze” e “A estória de Lélío e Lina”; e *Noites do sertão*, contendo “Dão-la-la-lão” e “Buriti”. Também no ano de 1956, o autor lança o seu único romance, considerado sua obra máxima, *Grande sertão: veredas*; em 1962, surge o livro *Primeiras estórias*, reunindo, de forma matematicamente estruturada, vinte e um contos curtos; mais curtos ainda, e também com perfeição poética na forma, são os contos de *Tutameia: terceiras estórias*, de 1967, última publicação em vida de Guimarães Rosa; e, por fim, os póstumos *Estas estórias* de 1968 e *Ave, palavra*, de 1970.

tudo é construído de modo ímpar: o universo que criou é, em geral, ambientado fora das zonas urbanas porque, segundo o escritor, em entrevista a Ascendino Leite (LIMA, 2000 p.62), "[...] na roça, o diabo ainda existe". É um espaço primitivo em que a lei é regida pela providência e pelos próprios homens, personagens épicas, enigmáticas e, ao mesmo tempo, regionais e universais.

As peculiaridades da linguagem de Guimarães Rosa, que formou a marca de um estilo inconfundível, também levaram Candido a afirmar, em entrevista no ano de 2006, que o estilo rosiano é tão forte que ninguém conseguiu segui-lo, a não ser sob pena de se tornar plágio ou mera reprodução. Tanto é verdade que foram publicados dois livros de correspondência entre o escritor e seus tradutores do italiano, Edoardo Bizzarri, e do alemão, Curt Meyer-Clason. Esses volumes evidenciam a dificuldade em se traduzir para outra língua a linguagem tão própria de Rosa que, segundo Nitschack (2009, p.36), já caracteriza a tensão entre o mundo do sertão rosiano e o da ordem gramatical e lexical, de acordo com postulados do autor em *Tutaméia*.

Covizzi e Nascimento (1988, p.14-16), em seu livro *Guimarães Rosa: homem plural, escritor singular*, também apontam a importância da linguagem que, metaforicamente, pode ser chamada de idioleto. Pela necessidade de nomear as coisas de modo poético e, ao mesmo tempo, adequado, o autor usa termos especiais, criando uma obra repleta de elementos eruditos greco-latinos, como os que utiliza em "São Marcos"; arcaísmos, como a troca que faz de "muito" por "mui" ao longo de *Sagarana*; termos técnicos, como faz com a fala do homem do mar em "A simples e exata estória do burrinho do comandante" da coletânea *Estas estórias*, publicada postumamente; brasileirismos, termos típicos de todas as regiões do Brasil; formas populares, inclusive resultantes de deformação fonética, como troca vocálica, queda e aumento de fonema, e estrangeirismos, uma vez que, para Rosa, há palavras e expressões que são intraduzíveis. Além disso, há também o "horror ao lugar-comum", pois, para ele, o uso desgasta o poder expressivo e poético das palavras; por isso, afirma que é necessário usá-las como se estivessem acabando de nascer e é importante que cada escritor crie o próprio vocabulário. Essa posição do escritor pode ser observada em "São Marcos", em que afirma que as palavras, assim como os pássaros, têm "canto e plumagem" (ROSA, 1965, p.236) . O efeito dessa narrativa é, quase sempre, no limite, um diálogo criador/criação, criador/criador ou criador/leitor. "Esta a marca registrada do seu lírico-reflexivo: crítico/criador." (COVIZZI; NASCIMENTO, 1988, p.27).

O experimentalismo linguístico de Guimarães Rosa dá ao leitor a brecha e a liberdade para criar, na leitura da obra, o seu universo (COVIZZI; NASCIMENTO, 1988, p.35). Ele quer chocar o leitor, deixá-lo sempre em atividade durante a leitura e quer também falar tanto ao seu consciente quanto ao inconsciente. Para ele, toda ação principia de uma palavra pensada (COVIZZI; NASCIMENTO, 1988, p.36).

Sobre a linguagem de Rosa, Benedito Nunes (1996, p.249) parafraseia Oswaldino Marques, que chamou de “prosoema” a invenção poética na prosa rosiana, pelo fato de conter o “louvor e o encantamento” de “[...] palavras raras, estranhas, ressonantes [...]”, com valorização da sonoridade, como acontece, com maior destaque, ao longo do conto² “São Marcos” de *Sagarana*. Nesse sentido, afirma Bruno Focas Machado (2011, p.234), ao comentar a entrevista concedida pelo escritor a Günter Lorenz, que “[...] a linguagem literária opera, para Rosa, nessa vertente de um indizível que toca o leitor, convidando cada um a ouvir a 'música da língua' que deve expressar o que a lógica da língua obriga a crer.”

As personagens rosianas, por sua vez, são, ao mesmo tempo, como quase tudo em sua obra, regionais e universais. Uma primeira leitura menos atenta, dá a impressão de que são tipos sertanejos, com falar coloquial e regional; entretanto, aprofundando tal leitura, passa-se a reparar que, na verdade, a fala de cada uma das personagens é irreproduzível em qualquer circunstância, devido à grande quantidade de recursos lexicais, como explicitado, incluindo os neologismos. Além disso, a musicalidade das frases aproxima o texto da poesia.

Sobre os tipos de personagens recorrentes na obra do autor, bem descrevem Lenira Covizzi e Edna Nascimento (1988, p.28), ao caracterizá-las como pessoas simples, com significativa presença de “[...] anormais, velhos, crianças e estrangeiros em especial.”. Nesse sentido, podemos citar, por exemplo, em *Sagarana*, a presença de crianças como Tiãozinho em “Conversa de bois”; em *Corpo de baile*, Miguilim de “Campo geral” ; além das várias presentes em *Primeiras estórias*, em especial o Menino que protagoniza tanto a primeira quanto a última narrativa do livro, Nhinhinha de “A menina de lá”, os garotos de “Pirlimpsquice” e “Partida do audaz navegante”. A

² Sobre isso ainda, não se pode deixar de ressaltar o jogo que o escritor faz com os gêneros e sub-gêneros literários nos sumários de algumas obras. Pode-se citar, por exemplo, *Noites do sertão*, que apresenta dois sumários, um antes das duas novelas que compõem o livro e o outro depois: no primeiro, as composições são chamadas de “poemas” e, no último, de “romances”. Tal duplicidade já havia na coletânea *Corpo de baile* que agrupava sete novelas, depois dividida em três volumes.

presença de velhos é também notável em toda a produção: em *Sagarana*, a Mãe Quitéria e o Pai Serapião de “A hora e vez de Augusto Matraga” são exemplos interessantes, ademais, Sete-de-Ouros, o “burrinho pedrês” é um animal de idade avançada. De *Primeiras estórias* lembramos Tarantão de “Tarantão, meu patrão”, Tio Man'Antonio de “Nada e a nossa condição” e a mãe do protagonista em “Soroco, sua mãe, sua filha”. O narrador, em *Grande sertão: veredas*, está na condição de “range rede” quando faz o balanço de sua vida em linhas sinuosas ao interlocutor.

Quanto às personagens mencionadas por Covizzi e Nascimento como “anormais”, muito embora não se possa notá-las tão explicitamente ainda em *Sagarana* – a não ser, talvez, João Mangolô, em “São Marcos” – são elas muito significativas em toda a extensão da obra rosiana. Alfredo Bosi (2004, p.432-433), ao tratar desse assunto, aponta que, em *Primeiras estórias*, é sempre constante a presença do “alógico”: crianças, loucos³ e seres rústicos; no conto “Meu tio, o Iauaretê”, de *Estas estórias*, faz-se a identificação entre o homem e a onça e, em “O recado do morro”, novela de *Corpo de baile*, o historiador da literatura brasileira pergunta-se se a voz que vem da terra como presságio não seria, simplesmente, a voz do inconsciente que antecipava ao sertanejo o seu destino.

Nesse universo das personagens rosianas, é importante ressaltar também, principalmente em *Sagarana*, que é o núcleo deste trabalho, a recorrente presença dos animais como personagens, que transcendem a um plano metafísico-religioso, em especial “Conversa de bois” e “O burrinho pedrês”.

Em resumo, Benedito Nunes (1996, p.249) postula que a tipologia humana é mais rica em *Corpo de baile*. Em *Sagarana*, ainda não há a presença de excêntricos como os de “O recado do morro” ou o velho Camilo de “Uma estória de amor”; nem de mulheres fogosas como Doralda de “Dão-la-la-lão” ou de maternais meretrizes de “A estória de Lélío e Lina”. Em compensação, “A hora e vez de Augusto Matraga” aponta a fúria do cangaço que medrará em *Grande sertão: veredas* e as personagens bichos de “O burrinho pedrês” e “Conversa de bois” constroem diálogos originais e incomparáveis a quaisquer outros na mesma obra. O livro de estreia é, portanto, toda a genialidade de sua obra em fase embrionária.

³ Bem nos lembra Walnice Nogueira Galvão (2008, p.235) que falar em “louco” não é o ideal para tratar destas personagens, pois, afinal, o próprio narrador de “A terceira margem do rio” já chama a atenção para o fato de que “Ninguém é louco. Ou então, todos.”

O intuito deste trabalho é verificar, em contos de Guimarães Rosa, a maneira pela qual determinadas categorias da narrativa, como a história (sucessão de acontecimentos), as personagens, o espaço – entendido como ambiente social e cultural – constroem o tema da justiça, que se desdobra, geralmente, em duas manifestações: a justiça humana que, nas histórias selecionadas, aparece como a justiça pelas próprias mãos, impulsionada pelo sentimento de vingança ou pela autotutela, e a justiça divina. Afinal, o que é justiça? Afirma Heráclito (apud GRATELOUP, 2015, p.93) que "Se não houvesse injustiça, ignorar-se-ia até o nome da justiça": trata-se de conceito extremamente relativo e complexo, que varia de acordo com o tempo e com a cultura. É este assunto que intriga na obra rosiana pela peculiaridade como é tratado em algumas composições.

As narrativas analisadas são, em sua quase totalidade, pertencentes a *Sagarana*, coletânea publicada em 1946, mas também realizamos uma leitura comparativa de dois contos de *Primeiras estórias*, obra de 1962, para observarmos como o tema em questão é abordado neste outro momento da produção do autor.

Estudos que envolvem o tema da justiça na obra rosiana não são tão raros quanto a *Grande sertão: veredas*⁴, único romance do escritor, publicado em 1956. Entretanto, em *Sagarana*, esse tema também faz-se presente. Embora tal tema seja mais visível em determinados contos, pode-se dizer que ele é objeto de construção em todas as composições da coletânea. Como *corpus* de nosso trabalho, embora toda a coletânea seja levada em conta, escolhemos as narrativas: “O burrinho pedrês”, “Duelo”, “São Marcos”, “Corpo fechado”, “Conversa de bois” e “A hora e vez de Augusto Matraga”. Ficaram excluídos de um estudo mais detalhado “A volta do marido pródigo”, “Sarapalha” e “Minha gente”, que, embora também apresentem o tema, fazem-no de forma mais incidental. Com uma comparação dos os seis contos destacados e o estudo da justiça em "Fatalidade" e "Os irmãos Dagobé", narrativas de *Primeiras estórias*, encerra-se nosso trabalho.

O embasamento teórico da dissertação pode ser agrupado em três principais linhas: primeiramente, ensaios críticos sobre o autor e sua obra de maneira ampla e, em especial, sobre *Sagarana*; em segundo lugar, balizas teóricas sobre as categorias da narrativa e, finalmente, estudos sobre alguns aspectos teóricos da justiça – a evolução do conceito e aplicação ao direito. Desse modo, buscamos um estudo que parte do geral

⁴ Por exemplo, o ensaio "O pacto no 'sertão' roseano: os pactos, os contratos, o julgamento e a lei" de Judith Martins-Costa (2013).

e vai ao particular, partindo de toda a obra do autor para os contos em questão e o tema analisado, passando pelas teorias da narrativa.

Entre os ensaios críticos sobre a produção rosiana, destacam-se: “Sagarana” de Antonio Candido (1983); “Uma grande estreia” de Álvaro Lins (1983); “Matraga, sua marca” de W. Nogueira Galvão (2008); “Guimarães Rosa” (1969) e “De *Sagarana* a *Grande sertão: veredas*” (1996) de Benedito Nunes; “Viagens rosianas” de Maria Célia Leonel (2002) e, da mesma autora e Segatto, *Ficção e ensaio: literatura e história no Brasil* (2012); *Guimarães Rosa: homem plural, escritor singular* de Edna Nascimento e Lenira Covizzi (1988); e, como livros mais direcionados a *Sagarana: Fórmula e fábula* de Willi Bolle (1973); *A providência nos interstícios das histórias rosianas*, dissertação de mestrado de Vanessa C. Liporaci (2008) e *Sagarana: o Brasil de Guimarães Rosa* de Nildo Benedetti (2010); *A saga rosiana do sertão* de Ronaldes de Melo e Souza entre outros mais específicos para cada conto estudado.

Para a análise das categorias narrativas, tomamos como baliza textos teóricos como os de Antonio Candido, “A personagem do romance” (2007); de Philippe Hamon, “Para um estatuto semiológico da personagem” ([197-]); de Gérard Genette, *Discurso da narrativa* ([197-]) – tendo em vista o tempo, a narração e a focalização; de Ligia Chiappini M. Leite, *O foco narrativo* (1995); de Osman Lins (1976), *Lima Barreto e o espaço romanesco*; de Antonio Dimas, *Espaço e romance* (1994); de Benedito Nunes, *O tempo na narrativa* (1995) e de Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, *Dicionário de narratologia* (1988), entre outros.

Dos estudos sobre a evolução, sociologia e filosofia da justiça, valemo-nos, principalmente, de: *Filosofia do direito*, de Paulo Nader (2014), *A justiça popular em Cabo Verde* De Boaventura de Sousa Santos (2015), *Teoria e sociologia do direito* de Aurélio Wander Bastos (2012), *Sociologia do direito* de Henri Lévy-Bruhl (2010), *Justiça: o que é fazer a coisa certa*, de Michael Sandel (2014), *Estudos de filosofia do direito* de Tércio Sampaio Ferraz Júnior (2009); *História do direito* de Flávia Lages de Castro (2011); *Direito penal*, de E. Magalhães Noronha (2009), o *Manual de direito penal* de Mirabete e Fabrini (2012) e os clássicos *Do contrato social* de J. J. Rousseau (2011) e *Ética a Nicômaco* de Aristóteles (2000).

Para estruturar a dissertação, dividimos o trabalho em cinco capítulos. Os quatro primeiros apresentam o plano geral e aspectos propedêuticos da pesquisa, ocupando-nos, no primeiramente, com o lugar de *Sagarana* na obra rosiana e, para isso, fazemos um levantamento de algumas características marcantes do autor que já aparecem em seu

livro de estreia. Em seguida, algumas notas sobre *Primeiras estórias*. O terceiro capítulo trata-se da construção da narrativa, apresentando brevemente proposições teóricas sobre as categorias e já adiantando seus papéis na coletânea. No quarto capítulo, temos um estudo sobre a filosofia da justiça e suas manifestações, para melhor analisarmos os temas em cada um dos contos. E o último capítulo é dedicado ao estudo de cada um dos contos selecionados, na ordem em que estão dispostos nos livros.

1. LUGAR DE SAGARANA NA OBRA DE GUIMARÃES ROSA

Num barquinho, que viria descendo o rio e passaria ao alcance das minhas mãos, eu ia poder colocar o que quisesse. Principalmente, nele poderia embarcar, inteira, no momento, a minha concepção-de-mundo. (Guimarães Rosa, sobre *Sagarana*, em carta a João Condé).

1.1 A “grande estreia”

Guimarães Rosa, segundo Leonel (2002), surge na cena literária brasileira, na verdade, em 1929 e 1930, com os contos que publicou nos periódicos *O Cruzeiro* e *O Jornal* e, mais tarde, com a coletânea de poesias *Magma* com que ganhou o prêmio da Academia Brasileira de Letras, entretanto, é com *Sagarana*, em 1946, que o escritor estreia definitivamente na nossa literatura. O livro era, naquele momento, a versão última do volume inicialmente denominado *Contos*, que tinha doze composições, reunidas para disputar um concurso em 1937⁵ do qual não foi o vencedor. Depois de nove anos e menos três contos, *Sagarana* é vivamente aplaudido pelos grandes críticos da época.

Álvaro Lins (1983, p.238) anuncia ao público o surgimento de um novo grande livro, que não parece ser obra de um estreante, mas de um autor que “[...] transmite a impressão de alguém que já se encontra no completo domínio dos recursos literários [...]”. Ainda assinala que as histórias de *Sagarana* “[...] são rapsódias, cantos em grande forma que trazem no seu seio a representação poética do espírito e da realidade de uma região.”; são “[...] um pequeno mundo que se levanta diante de nós, em todo o seu esplendor de vida e circulação, depois de recriado pelas forças da memória e da imaginação de um artista não só generosamente dotado pela inspiração involuntária, mas igualmente consciente do seu papel.” (LINS, 1983, p.241).

Sobre o momento de estreia do livro, Benedito Nunes (1996, p.247), mais tarde, atenta para o fato de que, apesar de aplaudida por Álvaro Lins como o “[...] retrato físico, psicológico e sociológico de uma região do interior de Minas Gerais.”, estilizando-a sem cair na estreiteza naturalista do regionalismo, *Sagarana* permanecera em seu “[...] insulamento de excepcional peça de estreia, pelo espaço de dez anos, até à explosão histórica dos dois grandes livros de 1956.” Isso fez com que muitos leitores e críticos, entre eles o próprio Nunes, conhecessem *Sagarana* só depois de terem lido os dois livros de 1956. Esse retrocesso cronológico “[...] à primeira ficção rosiana

⁵ A crítica rosiana ora data o referido concurso em 1937, ora em 1936.

publicada condicionou-lhe uma vantajosa acomodação hermenêutica com as duas posteriores [...]”, o que permitiu que *Sagarana* fosse visto mais como precursora do que como antecessora de *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas*.

Antonio Candido (1983), por sua vez, assinalou, na estreia da obra, que Rosa conseguira criar, com termos bem nossos, experiências que só costumavam aparecer em certas literaturas estrangeiras, constituindo vivência poderosamente brasileira e, simultaneamente, universal, criando obras-primas como “A volta do marido pródigo”, “O burrinho pedrês”, “Duelo” e, sobretudo, “A hora e vez de Augusto Matraga”. Por tudo isso, “[...] o Sr. Guimarães Rosa vai reto para a linha dos nossos grandes escritores.” (CANDIDO, 1983, p.247).

Essa característica universal da produção rosiana, muito destacada pelos críticos e que o faz superar o regionalismo é uma marca importantíssima no escritor mineiro, tal aspecto acompanhou tudo quanto ele depois publicou ou foi editado postumamente: *Corpo de baile*, *Grande sertão: veredas*, *Primeiras estórias*, *Tutameia*, *Estas estórias* e *Ave, palavra*.

1.2 O regionalismo e o universalismo

Porque que tudo que invento já foi dito
nos dois livros que eu li:
as escrituras de Deus,
as escrituras de João.
Tudo é Bíblias. Tudo é Grande Sertão.

(Adélia Prado, "A invenção de um mundo")

Ao recepcionar o livro de estreia de Rosa, Antonio Candido (1983, p.245) diz que “*Sagarana* nasceu universal pelo alcance e pela coesão da fatura.”, pois, para o crítico, a linguagem da obra superou o ideal regionalista, por ser densa, vigorosa e original. Tirada da fala popular e disciplinada nas tradições clássicas é o resultado esplêndido da libertação da linguagem, para a qual o Modernismo, sobretudo com Mário de Andrade, contribuiu.

O regionalismo no Brasil estava em destaque no momento em que a coletânea foi lançada; o pitoresco e o retrato da cor local eram matérias comuns nos livros da época. Entretanto, Guimarães Rosa foge ao simples retrato do mundo sertanejo e

regional. Parte do pedaço de Minas Gerais – que ele escolhe para representar por ser um lugar que conhecia bem e de que sabia o nome das coisas, pois foi onde passou a infância e onde esteve em duas viagens em que fez muitas anotações (LEONEL, 1985, p.36) – para, nesse pequeno espaço, criar histórias que poderiam ocorrer em qualquer lugar do mundo. Ainda citando Antonio Candido (1983, p.244) ao tratar de *Sagarana*, mas podendo-se aplicar o que diz a toda a obra rosiana: seu texto não é “[...] regional como os outros, porque não existe região alguma igual à sua, criada livremente pelo autor com elementos caçados analiticamente e, depois, sintetizados na ecologia belíssima de suas histórias.”

O universo singular de Guimarães Rosa pode ser definido por “[...] haver sido encontrado o ponto na expressividade da sua visão de mundo a partir de temas como a alegria, o amor, o bem e o mal, o medo e a coragem, o natural e o sobrenatural [...]” (COVIZZI; NASCIMENTO, 1988, p.27).

O sertão de Guimarães Rosa, como diria Riobaldo em *Grande sertão: veredas*, é “do tamanho do mundo”, é um espaço simbólico; para lembrarmos Baudelaire (2006, p.318-320), em seu soneto das “Correspondências”⁶, a natureza (o sertão, em Guimarães Rosa) é um templo em que há correspondência entre os seres que nele habitam, os astros, o destino, a providência.

Sobre o aspecto universal presente na obra do escritor, Bosi (2004, p.428) ressalta que a alquimia do “artista-demiurgo” João Guimarães Rosa fez a metamorfose necessária ao regionalismo da nossa literatura para que ele se tornasse mais uma vez o centro da ficção brasileira, por meio do caráter universalista da produção do escritor.

⁶ *La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles ;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.*

*Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.*

*Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
- Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,*

*Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.*

Para corroborar a dimensão universal de sua produção, é importante frisar a importância que Guimarães Rosa dá aos componentes de sua narrativa. Em carta ao tradutor para o italiano, podemos notar a gradação: “[...] a) cenário e realidade sertaneja: 1 ponto; b) enredo: 2 pontos; c) poesia: 3 pontos; d) valor metafísico-religioso: 4 pontos.” (ROSA, 2003, p.90-91). Portanto, o próprio autor mostra-nos o que faz dele um escritor universal: a realidade sertaneja tem importância menor entre os elementos citados. O valor maior é atribuído à dimensão metafísico-religiosa, ou seja, suas narrativas transcendem o plano real e atingem o plano mítico, metafísico e espiritual. Isso fez Alfredo Bosi (2004, p. 392) colocar as composições rosianas entre as de “tensão transfigurada”, juntamente com a obra de Clarice Lispector.

O historiador da literatura brasileira (BOSI, 2004, p.390-392), valendo-se do esquema de Lucien Goldmann, - que, por sua vez, baseou-se em Lukács - para quem o romance podia ser classificado de acordo com a relação autor/sociedade, ou herói/sociedade, classifica a produção romanesca de 1930 até 1940 em quatro grupos:

a) romances de tensão mínima: o conflito não passa da oposição verbal, no máximo sentimental. As personagens não se destacam da paisagem que as condicionam. Podemos citar como exemplo o romance *O quinze* de Raquel de Queiroz;

b) romances de tensão crítica: o herói resiste agonicamente à realidade e às pressões do seu meio social, com um mal-estar permanente. Graciliano Ramos seria o grande nome deste grupo.

c) romances de tensão interiorizada: o herói evade-se da realidade, subjetivando o conflito. Como exemplo, pode-se pensar, de modo geral, em algumas obras de Lúcio Cardoso, Cornélio Pena e de Autran Dourado;

d) e, por fim, como visto, os romances de tensão transfigurada, em que o herói tenta ultrapassar o conflito pela transmutação mítica ou metafísica da realidade. Trata-se da produção em que se encaixa a literatura de Rosa e a de Clarice Lispector.

Logo depois do valor metafísico-religioso, o escritor mineiro considera a “poesia” o elemento mais importante a ser valorizado em sua obra, poesia essa criada através de uma linguagem única que levou alguns críticos a falar em idioleto de Guimarães Rosa, como foi dito.

Ainda sobre a dimensão universal presente em *Sagarana*, por ser ela a obra de estreia de Guimarães Rosa, e menos complexa que *Grande sertão: veredas*, tal aspecto é contestado por alguns críticos. Sobre esse ponto, a observação de Leonel e Segatto (2012, p.112), conclui o tema com propriedade:

[...] parece-nos que em *Sagarana* não há, propriamente, textos de dimensão universal, mas há neles componentes universais. Em “A hora e vez de Augusto Matraga”, a história de conversão permite questionamentos metafísicos e o combate entre Matraga e Joãozinho Bem-Bem é momento exemplar para a detecção desse fato. Não se trata de uma luta qualquer, mas de embate entre o bem e o mal, em que não se sabe onde está um e outro.

Quanto à estrutura de *Sagarana*, determinados textos apresentam descontinuidade narrativa, através do encaixamento de outras histórias dentro da história principal. Há ainda o estourar da sintaxe convencional; a flexão sonora do casamento som/sentido (apoiado nos falares sertanejos e nas formas populares, em estrangeirismos e neologismos); recriação da língua brasileira. “Experiência bebadamente lúcida, sem anestesia.” (COVIZZI; NASCIMENTO, 1988, p.27).

1.3 Composição de Sagarana

Então, passei horas de dias, fechado no quarto, cantando cantigas sertanejas, dialogando com vaqueiros de velha lembrança, "revendo" paisagens da minha terra, e aboiando para um gado imenso. (Guimarães Rosa, sobre *Sagarana*, em carta a João Condé).

Como assinalamos, *Sagarana*, antes de ser aplaudido pela crítica e de também ser objeto de ressalvas, era uma coletânea de doze histórias chamada *Contos*. Segundo Covizzi e Nascimento (1988, p.45), esse volume foi organizado por ocasião de um concurso, em 1937, no qual Rosa ficou em segundo lugar. Graciliano Ramos, que compunha a banca que examinou as obras, votou no livro de Luís Jardim, *Maria perigosa*. O escritor mineiro, posteriormente, reelaborou suas histórias, mudou-as, e suprimir algumas. Assim, deixaram de figurar no *Sagarana* de 1946, as histórias “Questões de família”, “Uma história de amor” e “Bicho mau”.

“Questões de família”, na opinião de Rosa era uma história “[...] fraca, sincera demais, meio autobiográfica, mal realizada. Foi expelida do livro e definitivamente destruída.” (ROSA, 2001, p.26). Na verdade, não foi destruída, tanto que será publicada, com os outros contos expurgados (BORTOLOTTI, 2013, p.64), no portal da Editora Nova Fronteira. Isso é possível porque esse conto está conservado no Fundo João Guimarães Rosa do Instituto de Estudos Brasileiros da USP.

O mesmo destino – escreve ele, o que também não ocorreu - teve “Uma história de amor”, que, apesar de o autor considerar que o conto apresentava um belo tema, achava não ter desenvolvido razoavelmente bem a composição. Caso distinto, entretanto, foi o de “Bicho mau”, que saiu da coletânea pelo fato de o escritor achar que não tinha “[...] parentesco profundo com as nove histórias, com as quais se amadrinhara apenas, por pertencer à mesma época e à mesma zona. Seu sentido é outro.” (ROSA, 2001, p.27); esse conto foi inserido em outra coletânea, *Estas estórias*, obra póstuma de 1968.

O volume foi publicado em 1946, com o título *Sagarana*, o que já mostra o gosto do autor pela criação vocabular, pois a palavra que dá título à coletânea é a junção de "saga" que, ao mesmo tempo nos remete ao tom épico das narrativas e também a *sagen*, do alemão, que significa “contar” e “-rana” do tupi, “a arte de”, ou seja: a arte de contar, que é tão marcante nesse livro, cheio de histórias dentro de histórias (GARBUGLIO, 1977, p.183). Destaque-se o fato de o neologismo rosiano reunir componentes de línguas diferentes. Segundo o próprio Rosa (apud SEIDINGER, 2004, p.19), “A palavra ‘Sagarana’, por si, tem muito força mágica. Também aqui no Brasil ela era desconhecida e estranha, pois não existia antes que eu a inventasse e usasse, nem podia ser compreendida. Entretanto, circulou logo, viva e forte. É uma palavra com sorte.” Os textos que ficaram, revisados, na coletânea foram: “O burrinho pedrês”, “A volta do marido pródigo”, “Sarapalha”, “Duelo”, “Minha gente”, “São Marcos”, “Corpo fechado”, “Conversa de bois” e “A hora e vez de Augusto Matraga”.

Com esses contos, segundo Covizzi e Nascimento (1988, p.45-46), o livro fez grande sucesso, rendendo a Rosa o prêmio da Sociedade Felipe d’Oliveira e possibilitando o fato de duas edições terem se esgotado em um ano. Ainda de acordo com as referidas autoras, vários críticos louvaram a obra, assinalando-a como divisora de águas na literatura brasileira. Graciliano Ramos, em crônica sobre sua participação

no júri de 1937, quando da publicação da coletânea, denunciou que Guimarães Rosa escreveria um grande romance, que levaria dez anos para ser publicado e que não chegaria a lê-lo, pois já estaria morto, o que, de fato, aconteceu.

Indagado por Ascendino Leite (ROSA apud LIMA, 2000, p.64) sobre o motivo pelo qual escolheu fazer um livro de contos, o autor de *Sagarana* respondeu da seguinte forma:

- Porque o que me interessa, na ficção, primeiro que tudo, é o problema do destino, sorte e azar, vida e morte. O homem a "N" dimensões, ou, então, representado a uma só dimensão: uma linha, evoluindo num gráfico. Para o primeiro caso, nem o romance ainda não chega; para o segundo, o conto basta. Questão de economia. Tudo isto é muito pessoal: gosto da parábola, do apólogo...

De fato, o gosto pela parábola e pelo apólogo é evidenciado nas narrativas de *Sagarana*, e também, mais tarde, nas demais coletâneas de contos. E, além disso, o "homem a 'N' dimensões" pode ser característica de Riobaldo, para quem nem um romance bastou, uma vez que *Grande sertão: veredas* acaba com "∞", o símbolo do infinito.

1.4 Linguagem de *Sagarana*

Os limites de minha linguagem significam os limites de meu próprio mundo.
(WITTGENSTEIN).

A linguagem de *Sagarana* apresenta já marcas do peculiar estilo de Guimarães Rosa. De modo especial, o livro de estreia traz uma musicalidade e um ritmo poético muito intenso. A linguagem de suas narrativas tem proximidade notória com a poesia, um dos motivos que levou Maria Célia Leonel (2000, p.172-217), ao tratar da coletânea de poemas *Magma*, a fazer relações de intertextualidade entre, por exemplo, o conto "São Marcos" e o poema "Reza brava", ou entre "O burrinho pedrês" e os poemas "Boiada" e "Chuva". Sobre essa aproximação tão grande entre o livro de prosa e o de poesia, a autora afirma:

Entre os poemas de *Magma* e os contos de *Sagarana* que interessam a este trabalho, há o processo de ler e de reescrever. Não sabemos se houve consulta aos poemas, quando da realização das narrativas, nem mesmo conhecemos o grau de consciência de Guimarães Rosa acerca desse procedimento de reescritura, o que não invalida a hipótese do ato de recuperar, modificando, aquilo que, de algum modo, está registrado na memória. (LEONEL, 2000, p.172).

Ronaldes de Melo e Souza (2008, p.19) chama a atenção para o fato de o próprio autor, em carta a Harriet de Onís, tradutora da coletânea para o inglês, recomendar a recusa ao lugar-comum, à clareza prosaica e ao encadeamento lógico-discursivo dos eventos para buscar a novidade morfossintática, surpreendendo o leitor com a linguagem poética, que é capaz de falar tanto ao inconsciente quanto à mente.

Nesse sentido, mas comparando *Sagarana* com *Corpo de baile*, Franklin de Oliveira (apud NUNES, 1996, p.250) chamou o conto da primeira obra de “[...] explosão de imagens condensadas em ritmo [...]”. Esse ritmo é, por exemplo, o da prosaica enumeração cumulativa que, em “O burrinho pedrês”, representa o conjunto numeroso de várias raças mestiças de bois saindo do curral, tumulto da boiada, muito parecido com o estilo de Euclides da Cunha. A “[...] plumagem das palavras [...]”, essa soltura dos vocábulos encadeados faz com que não mais haja intervalo entre o narrar e o descrever.

Muitos exemplos dessa linguagem poética e de imagens utilizadas na descrição dos elementos da natureza, podem ser encontrados em “São Marcos”, como: “[...] taboqueiras, tabuas, taquaris, taquaras, taquariúbas, taquaratingas e taquaraçus.” (ROSA, 1965, p.238) ou em “E eu, que vinha vivendo o visto mas vivendo estrelas [...]” (ROSA, 1965, p.235).

1.5 O tema da viagem

Digo: o real não está nem na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia. (Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas*).

Vários temas são recorrentes nas narrativas de Guimarães Rosa; entretanto, é importante darmos destaque especial ao da viagem, que se reitera em toda a obra do escritor e que está bastante presente em *Sagarana*, e não só, mas também nos contos de

juventude, anteriormente publicados nos periódicos *O Cruzeiro* – “O mistério de Highmore Hall”, “*Chronos kai anagke*” e “Caçadores de Camurças” – e *O Jornal* – “Makiné” –, como assinala Leonel (2002). Nesses contos, poucos elementos da obra madura do escritor podem ser identificados, um deles, talvez, a “providência divina” em “*Chronos kai anagke*”, mas, nas quatro narrativas, já aparece o tema da viagem.

Além do mais, tal tema, tão marcante em *Sagarana*, está diretamente ligado ao assunto de nosso trabalho: a justiça. Afinal, é durante as viagens que percebemos as linhas invisíveis da justiça divina, muitas vezes, um desvio, um sinal; e também é quando se opera a justiça pelas próprias mãos, como, por exemplo, em “Duelo”, o momento em que Timpim Vinte-e-Um cruza com Turíbio Todo e o mata. A viagem representa, por vezes, a transformação pela qual uma personagem passa, e em que se insere a justiça e a injustiça.

Sobre a presença desse tema em *Sagarana*, Benedito Nunes (1996, 254) aponta que as histórias articulam sucessos, conflitos, acontecimentos trágicos ou cômicos, através de viagens das personagens, misto de acaso e necessidade, como que por convergência de causas mínimas que resultam em finais felizes ou infelizes. Basta lembrar d’ “A volta do marido pródigo” e d’ “O burrinho pedrês”.

2. MARGENS DA EXCENTRICIDADE: BREVES COMENTÁRIOS SOBRE *PRIMEIRAS ESTÓRIAS*

Na nossa casa, a palavra **doido** não se falava, nunca mais se falou, os anos todos, não se condenava ninguém de doido. Ninguém é doido. Ou, então, todos. (Guimarães Rosa, "A terceira margem do rio").

É necessário tecer alguns comentários pontuais a respeito das *Primeiras estórias*, para a contextualização dos contos "Fatalidade" e "Os irmãos Dagobé", que serão, no final deste trabalho, comparados aos demais analisados. A obra publicada dezesseis anos depois de *Sagarana*, em 1962, é uma coletânea de vinte e um contos, bem menores que os do livro de estreia, e em um volume também muito mais magro. Segundo o próprio Guimarães Rosa, é um manual de metafísica, em que cada palavra tem várias direções e deve ser traduzida e interpretada uma por uma, como se faz com poesia (COVIZZI; NASCIMENTO, 1988, p.53).

O primeiro ponto importante a ser considerado é sua forma singular. As vinte e uma histórias são elencadas geometricamente, num movimento cíclico em que o primeiro conto se comunica com o último, o segundo com o penúltimo, e assim sucessivamente até chegar a um centro "[...] tanto físico como metafísico [...]" (FINAZZI-AGRÒ, 2009, p.148) consistente em "O espelho", conto sem qualquer contexto espaço-temporal em que o narrador faz intensa reflexão sobre o tema da identidade. E é este centro que reflete os demais contos na formação da estrutura da coletânea.

Existe um contexto histórico, apresentado no primeiro e no último conto, como "[...] o lugar onde as muitas mil pessoas faziam a grande cidade" (ROSA, 2005, p.201). Afirma Ettore Finazzi-Agrò (2009, p.148), entre outros estudiosos, que a atenção que o autor chama para o presente da escrita remetem o leitor ao momento em que Guimarães Rosa e o Brasil viviam em 1962, e, portanto, a cidade em construção seria Brasília. Walnice Nogueira Galvão (2008, p.233) aponta, porém, para a possibilidade de esta cidade ser Belo Horizonte, capital do estado natal do escritor e também planejada. Nada obsta, entretanto que ambas as capitais se reflitam, pensando em Minas Gerais como um microcosmo do Brasil. Afinal, o que há de mais interessante é o fato de, na maioria dos contos da coletânea, o autor se afastar do moderno e rápido centro urbano, preferindo as margens do país, o sertão, o interior. O espaço em que se passam as histórias é eminentemente rural ou são lugarejos pequeninos, também localizados no ambiente

rural (GALVÃO, 2008, p.233) e, ademais, a maioria das personagens estão também inseridas nessas margens.

Merece destaque, mencionado por diversos críticos, em *Primeiras estórias*, as peculiaridades das personagens. Lenira Covizzi (1978, p.65) nomeia-os como "seres de exceção", normalmente crianças, idosos, estrangeiros, portadores de "anormalidades físico-psíquicas", realizadores de condutas que surpreendem o leitor e, em especial para este trabalho, aqueles que se ligam à "transgressão às regras sociais", como as personagens de "Os irmãos Dagobé", "Famigerado" e "Fatalidade", todos contos que apresentam personagens "valentes malvados que fazem justiça própria" (COVIZZI, 1978, p.69). Estas personagens, para Walnice Nogueira Galvão (2008, p.234), são "excêntricas", ou seja, fora da centralidade, são seres incomuns, que vivem às margens inclusive do desenvolvimento que o Brasil vivia na época, e também fora de qualquer padrão.

Para nosso estudo, é importante também a predominância do suspense (GALVÃO, 2008, p.233) que envolve grande parte das narrativas. Muitas vezes o clima de suspense apresentado por meio das categorias narrativas leva o leitor a esperar desfechos que não acontecem, instaurando o anticlímax de alguns contos da coletânea. Esta característica é de fundamental importância para a análise das manifestações da justiça, conforme veremos.

3. A JUSTIÇA NA FILOSOFIA E SOCIOLOGIA DO DIREITO E SUA MANIFESTAÇÃO EM CONTOS ROSIANOS

3.1 Aspectos da justiça

A noção de justiça⁷ é bastante escorregadia, "[...] é um tema inexaurível, sempre atual e que, ao longo dos tempos, desafia reflexões e assertivas dos filósofos." (NADER, 2014, p.71). Ainda assim, para que se possa compreender a importância deste assunto nos contos rosianos, é preciso entender como a justiça é substancialmente caracterizada e a dicotomia justiça humana vs. justiça divina.

Aristóteles (1984, p.49), em *Ética a Nicômaco*, afirma que todas as coisas tendem para o bem e que a finalidade verdadeira de todas as ações humanas é a felicidade. Segundo o filósofo grego, a única virtude que tem um fim em si mesma é a felicidade. Assim, a justiça tende para o bem e tem como finalidade a felicidade humana de uma maneira geral. Mas, em qual amplitude? Sabemos que a noção do justo é mais estrita que a da moral, por exemplo, e muito menos ampla que a do bem e a da felicidade. Mas também temos a consciência de que o sentimento de justo varia de acordo com as civilizações, ou, nas palavras de Cesare Beccaria (2011, p.37) "Cada homem tem seu ponto de vista, e o mesmo homem, em épocas diferentes, pensa de modo diferente." Objetivamente, é muito mais fácil ponderar sobre o valor do injusto do que do justo (NADER, 2014, p.72), pois, ao passo que a injustiça apresenta níveis de intensidade, a justiça não admite níveis quantitativos: ou se é justo ou não se é.

Ainda explorando a noção aristotélica da justiça, segundo o filósofo jurídico norte-americano Michael Sandel (2014, p.17), "Aristóteles ensina que a justiça significa dar às pessoas o que elas merecem. E para determinar quem merece o quê, devemos estabelecer quais virtudes são dignas de honra e recompensa." Esta noção aristotélica, aliás, foi o que influenciou uma das grandes máximas do direito romano - berço do ordenamento pátrio -, lapidada pelo jurista Ulpiano, "*suum cuique tribuere*", ou seja, dar a cada um o que lhe pertence. É o que o autor implícito faz em *Sagarana*: as personagens que se apresentam virtuosas são recompensadas, enquanto as indignas são sancionadas, de modo que a justiça - na concepção aristotélica - é realizada nos contos

⁷ Vale a pena citar a ressalva feita por Aurélio Wander Bastos (2012, p.13) sobre a diferença entre justiça e direito: "[...] os estudos jurídicos procuram separar o conceito de direito do conceito de justiça, deixando a este as formulações sobre padrões ideais e axiológicos de convivência e àquele a expressão da realidade objetiva dos padrões normativos de convivência."

da coletânea. Já sobre a injustiça, o filósofo grego (apud ROSA, 1973, p.189) afirma que ela "[...] aparece quando os iguais são tratados desigualmente e, também, quando os desiguais são tratados igualmente".

Estudioso da filosofia jurídica, Paulo Nader (2014, p.67) ensina que o sentimento de justiça acompanha o ser humano desde o começo da vida gregária, pois sua noção carrega um princípio da alteridade, uma vez que "[...] ser justo consiste em praticar a conduta devida em face de alguém." O vocábulo "justiça" deriva do latim *Iustitia*, que significa equidade e imparcialidade. "Na simbologia romana, a deusa *Iustitia*, a expressar a imparcialidade das decisões, apresentava-se com os olhos vendados." (NADER, 2014, p.68).

Já na mitologia grega, a deusa da justiça era *Diké*, que era retratada com os olhos bem abertos, sugerindo a constante busca da verdade; a mão direita segurando uma espada, representação da força de suas decisões e a esquerda sustentando uma balança cujos pratos equilibrados eram sinal dos julgamentos precisos. *Diké* era filha de *Zeus* e de *Têmis*, que também era relacionada com a justiça, vista como a mãe das Horas que presidem a ordem do Universo e aparecendo, mais tarde, na mitologia, como divindade dos oráculos.

Tércio Sampaio Ferraz Jr. (2009, p.168-169) considera a possibilidade de estas duas deusas estabelecerem o paralelo entre justiça humana e divina, pois, enquanto *Diké* era identificada como a pena judicial, vingativa e violenta, *Têmis* era aproximada da justiça substancial:

Estas figuras míticas fundamentais, *Têmis* e *Diké*, guardam sempre um significado original e próprio. Parece mesmo que a última indica a sentença do juiz [...] Elaborou-se também, com base na distinção entre as duas deusas, uma igual diferença entre uma justiça divina e outra humana [...].

Paulo Nader (2014, p.73-74) faz ainda um paralelo entre justiça humana e justiça divina e entre justiça convencional e justiça substancial. A chamada "justiça convencional" é produto da sociedade, das leis ou dos costumes. Vale ressaltar que, segundo Judith Martins-Costa (2013, p.236-282), levando em consideração o espaço de *Grande sertão: veredas*, mas que podemos estender para os contos estudados, é o

costume que se apresenta como maior fonte do direito no sertão rosiano. Segundo a autora, a "lei" do sertão é justamente o costume, diferentemente do direito brasileiro oficial, baseado na legalidade.

Já a justiça "substancial" tem como parâmetro "[...] a noção mais elevada de bem ou a ordem natural das coisas". Normal seria se houvesse harmonia entre ambas as acepções. Nesse sentido, Cesare Beccaria (2011, p.21), ao afirmar que “Três são as fontes das quais derivam os princípios morais e políticos reguladores dos homens: a Revelação⁸, a Lei Natural e as Convenções artificiais da sociedade.”, pondera que as leis natural, divina e social devem estar sempre em harmonia e manter uma unidade. Entretanto, a justiça convencional, muitas vezes, revela-se substancialmente injusta.

Podemos aproximar a justiça divina e a substancial à providência, tema presente em grande parte da obra rosiana. Analisando-a em contraposição à justiça convencional humana, contemplamos as duas manifestações estudadas, neste trabalho, nos contos de *Sagarana* e *Primeiras estórias*.

Naturalmente, o tema da justiça foi e é tratado em muitas obras nacionais e estrangeiras. Em *Vidas secas* (2008) de 1938, por exemplo, no capítulo “Cadeia”, o vaqueiro Fabiano apanha de um soldado sem saber o motivo, e acaba sendo levado para a cadeia, mas não contesta, apesar da raiva, porque, afinal “Governo é governo”. O soldado amarelo representa um braço do governo explícito na obra de Graciliano, que é o administrador da sociedade, o órgão que, unindo os poderes Legislativo, Executivo e Judiciário, mantém, numa comunidade, entre outras instâncias, a justiça.

Em Guimarães Rosa, o governo, que representa o Estado, detentor legítimo do poder de fazer a justiça, quase não aparece e a justiça surge desdobrada em duas faces: a de mão própria, realizada pelo indivíduo para assegurar um direito que julga ter, e a divina, vista como a providência de Deus. Aliás, esse é, justamente, um dos motivos da disseminação da violência no sertão: a ausência do Estado nos logradouros afastados das cidades maiores. As histórias de *Sagarana* ambientam-se na Primeira República, quando imperava o coronelismo que, segundo Boris Fausto (2014, p.149, grifo nosso), era uma relação contida no clientelismo que já marcava o país desde os tempos coloniais, em que os coronéis eram detentores de bases locais de poder: “[...] essa

⁸ Equivalente à lei divina. Segundo o pensador italiano, o homem, após a morte, é contemplado com a Revelação, quando descobre as verdades substanciais, por obra de Deus.

relação resultava da desigualdade social, da **impossibilidade de os cidadãos efetivarem seus direitos**, da precariedade ou inexistência de serviços assistenciais do Estado, da inexistência de uma carreira no serviço público." Dentre os direitos de que o cidadão era privado, nesse período, está o do acesso à justiça estatal.

Como bem assinala o historiador, o que acontecia na República Velha era reflexo da herança colonial que o Brasil sofria - e, em certos pontos, ainda hoje sofre. A esse respeito, pode-se aproximar a situação das histórias rosianas ao estudo feito por Boaventura de Sousa Santos sobre os tribunais populares de Cabo Verde. Segundo o sociólogo (SANTOS, 2015, p.12-13), a justiça oficial num país colonizado, além de culturalmente chocante é violenta e racista e sua instrumentalização gera descrédito das classes populares em relação a ela. Em Cabo Verde, foram criados os chamados "tribunais populares", em que cada comunidade agia mais diretamente frente aos litígios de suas circunscrições.

Já nos contos de Guimarães Rosa, temos também o descrédito da instituição judiciária, seu afastamento do espaço onde se passam as histórias, e os membros da comunidade - representado pelas personagens - em vez de tribunais populares, resolvem, individualmente, seus litígios, por meio da justiça de mão própria, que é mais próxima, culturalmente mais acessível e, além de tudo, mais rápida⁹. Portanto, podemos aproximar o que ocorre, em geral, nos contos de Guimarães Rosa ao que Boaventura de Sousa Santos (2015, p.30) aponta como tipo de justiça popular identificada "[...] como forma de suprir a carência na atuação estatal em algumas áreas dos territórios."

3.2 Justiça humana de mão própria

No princípio da civilização humana, muito mais ampla era a liberdade. O homem ainda não vivia em sociedade, podendo, de certo modo, agir como bem entendesse, sem necessidade de cumprir normas sociais. Nesse período, fazia-se justiça pelas próprias mãos, o que era a figura da autotutela: cada um cuida dos próprios interesses e, para que esses interesses fossem defendidos, fazia-se uso da violência. Segundo a lição de Tércio Sampaio Ferraz Jr. (2009, p.81),

⁹ Foram esses mesmos motivos que levaram à criação dos tribunais populares em Cabo Verde (SANTOS, 2015, p.27).

A violência (enquanto *vis*, força) está ligada à natureza do homem e não resta dúvida de que a agressividade do comportamento humano é um dado palpável. Daí a importância da fixação de limites no seu uso, mormente quando sabemos que, no ser humano, em princípio, ela não tem limites.

Em determinado momento, porém, o homem descobre que, vivendo em sociedade, a sobrevivência seria melhor assegurada e a união facilitaria a consecução de interesses comuns. Entretanto, para isso, ele deveria dispor de certas liberdades, dentre elas, a de fazer justiça com as próprias mãos. É quando surge a figura do Estado. O monopólio da justiça é passado para o Estado e, apenas em raríssimas exceções (legítima defesa, por exemplo), ela é delegada ao cidadão. É, portanto, o Estado que, através da violência por ele institucionalizada, limita a violência dos homens, tornando a palavra justiça sinônimo de um órgão estatal destinado a julgar litígios.

No entanto, diferentemente de *Vidas secas*, a justiça estatal não se faz presente nos contos de *Sagarana* e *Primeiras histórias*. Dentre as ações das personagens, podemos depreender aquela primitiva justiça de mão própria que, em se tratando de imposição de pena, Magalhães Noronha (2009) chama de “vingança privada” e, regendo todas as ações das histórias está uma justiça superior, a divina, chamada pelos críticos rosianos de “providência divina”.

Lévi-Bruhl (2010, p.14), ao analisar o pensamento de Savigny e seus discípulos da Escola Histórica do Direito, afirma que "Cada comunidade elabora seu próprio direito, e este se exprime adequadamente em costumes que, melhor que as leis, lhe traduzem as exigências, as aspirações profundas"¹⁰.

Tomando-se como exemplo "Corpo fechado", nesse conto, tem-se uma sociedade regida por normas dos chamados valentões; em "Os irmãos Dagobé", todo o arraial - e o leitor, inclusive - espera de modo tenso uma vingança privada fatal como forma de realização da justiça. De maneira mais complexa, em *Grande sertão: veredas*, encontra-se um sistema normativo convencionado pelos jagunços, que são regidos "[...] por um código bastante estrito, um verdadeiro *bushidô*, que regula a admissão e a saída,

¹⁰ Lévi-Bruhl ressalta ainda que, em nenhum momento, Savigny ignora que há leis e normas que interligam todas as nações, mas sua teoria abalou muito as doutrinas mais espiritualistas. E o mais interessante é que, em Guimarães Rosa, encontramos as duas formas de se ver a justiça em harmonia.

os casos de punição, os limites da violência, as relações com a população, a hierarquia, a seleção do chefe." (CANDIDO, 2006, p.120).

Nesse sentido, Flávia Lages de Castro (2011, p.4) ensina que o Direito, como produção humana, é cultura e, sendo cultura, “[...] é produto histórico no qual a sociedade que o produziu ou produz está inserida [...], se parece com a necessidade histórica da sociedade que o produziu; é, portanto, uma produção cultural e um reflexo das exigências dessa sociedade.” Por isso, Candido (2006, p.117) afirma que o Sertão condiciona a rudeza dos jagunços, obrigando-os a criar uma lei própria para seu grupo, diferente daquela das grandes cidades, onde o Estado se faz mais presente. Se partirmos do pressuposto de que qualquer conjunto de normas e regras em uma sociedade é considerado direito, podemos afirmar que todas as comunidades humanas produziram e produzem direito (CASTRO, 2011, p.7).

3.3 Justiça divina

Muito próxima da justiça humana está a justiça divina na história do Direito, afinal, nas origens da sociedade, Estado e religião eram muito interligados. Ademais, segundo Flávia Lages de Castro (2011, p.17-18), um dos princípios mais recorrentes para o estabelecimento da justiça dos povos antigos – já presente no Código de Hammurabi, primeiro conjunto de normas escritas – foi a Pena de Talião, que é exemplificada justamente na Bíblia com a frase “olho por olho, dente por dente”, “[...] não é uma lei, mas uma ideia que indica que a pena para o delito é equivalente ao dano causado neste.” (CASTRO, 2011, p.17).

Paulo Nader (2014, p.72) define justiça divina como “[...] força superior capaz de interferir nas relações de vida. É um recurso invocado pelo *homo religiosus* quando a justiça humana se revela falha ou insuficiente para dar o seu a cada um.” Inspirado pelos pensamentos de Platão e Plotino, Santo Agostinho, em *As confissões*, considera que a justiça divina, além de ser a fonte legítima dos costumes, é uma “[...] lei universal e imutável, não obstante a variação de costumes e épocas” (NADER, 2014, p.163), apresentando apenas aparência de mutabilidade por oferecer vasta gama de modelos que se diversificam conforme cada sociedade. Nesse diapasão, podemos interpretar adágios

como "Deus escreve o certo por linhas tortas": a substância do escrito divino é a justiça, mas o modo como foi escrito tem forma tortuosa.

No mesmo sentido, Cesare Beccaria (2011, p.46), ao diferenciar crime de pecado, considera que o homem é incapaz de compreender a lógica da justiça divina: "Nesse caso [de se julgar o pecador como criminoso por meio de nossas leis], poderiam os homens castigar, quando Deus perdoa, e perdoar quando Deus castiga. Se os homens pudessem estar em oposição ao Onipotente ao ofendê-lo, poderiam também, ao punir, contradizê-lo."

Cícero (apud LÉVI-BRUHL, 2010, p.7), em *De República*, faz a seguinte consideração sobre a justiça universal divina:

Há uma lei verdadeira, reta razão, conforme à natureza, difusa em nós, constante, eterna, que conclama ao que devemos fazer, ordenando-o, que desvia do mal e o proíbe; que, todavia, se não ordena nem proíbe em vão aos bons, não muda nem por suas ordens nem por suas proibições os maus. É de instituição divina que não se pode propor ab-rogar essa lei e que não é permitido derogá-la...

Uma forma de pensar o direito que se aproxima da justiça divina é o jusnaturalismo teológico, segundo o qual "[...] o direito é uma revelação divina e transcende aos próprios homens. Para São Tomás de Aquino, o homem é um mero portador dos princípios revelados da vontade divina, que devem presidir a sua organização política e social." (BASTOS, 2012, p.19).

Em Guimarães Rosa, a justiça divina aparece como providencial, coordenando as ações humanas e o próprio cosmos. Para explicar o conceito de "providência divina" na obra rosiana, Liporaci (2008, p.10) faz a seguinte observação:

[...] a noção de providência divina adotada não é fatalista – no sentido de deixar tudo nas mãos de Deus e não se preocupar com mais nada – mas envolve tanto a fé quanto a razão pelo fato de estar relacionada tanto à resignação e à entrega diante do que é imposto por Deus, quanto a tudo aquilo que o homem pode fazer no seu papel de colaborador da ação providencial.

Essa providência, que arranja as ações das personagens rosianas, é também aproximada ao bem ao qual as coisas tendem, segundo Aristóteles. "Em todos os planos da realidade, há, pois, uma identidade de fim, que é o bem." (FERRAZ JR., 2009, p.171) e a providência encaminha os acontecimentos para essa finalidade, sempre dando pistas de sua ação ao leitor, ao longo dos contos, como, por exemplo, com a aparição de um boi branco no final de "São Marcos": aparição inesperada, que comunga a beleza da paisagem com o momento de transformação do protagonista.

Neste trabalho, dá-se enfoque às manifestações dessas faces da justiça em seis contos de *Sagarana* e em dois de *Primeiras histórias* escolhidos como *corpus* de pesquisa. Destaca-se, no estudo, primeiramente, a justiça humana de mão própria, que está no centro das ações das personagens na maioria das histórias e, depois, a atuação da justiça divina, ou seja, o da providência que, segundo Liporaci (2008, p.11) se manifesta no momento em que ocorre a "[...] mudança aparentemente brusca que se dá na vida das personagens graças à influência de uma força superior ordenadora".

3.4 Papel da justiça na gramática narrativa dos contos de *Sagarana*

Willi Bolle (1973, p.37-63), em seu capítulo "Delito e sanção", de *Fórmula e fábula*, estabelece, com fundamento em Propp, uma gramática narrativa comum à maioria dos contos de *Sagarana*. Assim, o crítico aponta como características de Rosa, nessas narrativas, o moralismo e o conservadorismo, segundo os quais, sempre que um fato de valor considerado moralmente negativo ocorre ao longo da história, uma sanção negativa é estabelecida (seja ela de justiça divina ou de mão própria).

Quando Bolle (1973, p.60) afirma que, na generalidade das histórias de *Sagarana*, "Uma agressão ou um delito é sempre ameaça de determinados valores sociais." e que essa agressão ou esse delito é sempre punido com uma sanção, vem a nosso auxílio a "Teoria tridimensional do direito" de Miguel Reale que, segundo Maria Helena Diniz (2010, p.552), é a consideração de que o ordenamento jurídico é motivado pelos fatos sociais e pelos valores a eles agregados; o direito apresenta três dimensões: o fato, que é o acontecimento social; o valor que a sociedade imputa a este fato e, por fim, com base nessa valoração, a norma criada para ordenar tal acontecimento. Esse estudo filosófico da ontologia jurídica serve como base ao nosso estudo para pensarmos as

duas manifestações principais de que tratamos neste trabalho; assim, por exemplo, em “Duelo”, temos Cassiano Gomes que tenta matar Turíbio Todo como vingança à morte do irmão. Portanto, temos um fato – o homicídio –, o valor que a sociedade atribui a tal crime e, por fim, a norma, que, nesse caso, não é construída pelo Estado, como veremos no subtópico a seguir, mas pela própria sociedade, pela lei do sertão, que estabelece a vingança privada como retribuição de um homicídio.

Assim, aplicando a teoria às narrativas, e levando em consideração a gramática de Willi Bolle para *Sagarana*, percebemos o "fato" como a agressão ou o delito; os "valores" como os sociais ameaçados por tais fatos, e a "norma" que, coercitivamente, ordena tais acontecimentos através da sanção.

Tratando da imposição de penas pelo Estado para coibir crimes, Beccaria (2011, p.42) afirma que quanto maior for a dimensão do delito, tão maior deve ser a pena, que será obstáculo que impedirá o ator de cometer tal ação novamente, havendo, assim, uma proporcionalidade entre o crime e a retribuição. Como verificaremos, na maioria das vezes, em *Sagarana*, a sanção tem um peso que transcende os delitos causados pelas personagens. Em cinco das nove narrativas, um dos valores violados e punidos, normalmente de forma mortal (BOLLE, 1973, p.61), é o casamento. No conto "Minha gente", há também um assassinato em retribuição à prática de um adultério. Isso nos permite considerar os valores sociais do espaço rosiano, que levaram Bolle a assinalar o conservadorismo e moralismo do escritor.

Nesse sentido, a segunda parte de nosso trabalho é estruturada com base no estudo dos contos assinalados, levando em conta as manifestações da justiça como normas reguladoras dos fatos e dos valores sociais. Assim, para alcançarmos o objetivo de nossa pesquisa, esmiuçaremos cada uma das narrativas, partindo das categorias narrativas para mostrar como elas constroem, organicamente, tais manifestações. É por meio da história, das personagens, do narrador, da focalização, do espaço e do tempo que o leitor tem acesso ao tema ou temas da obra, como é o caso da justiça.

4. A COMPOSIÇÃO DA NARRATIVA

Para examinar a questão da justiça nos contos selecionados, optamos por utilizar a distinção tradicional das categorias da narrativa: personagens, história, narrador, focalização, espaço e tempo, uma vez que o tema da justiça é construído por tais elementos. Por isso, expomos, brevemente, algumas considerações teóricas sobre cada uma delas. No que se refere às personagens, nosso estudo é baseado sobretudo em "A personagem do romance" de Antonio Candido (2007) e em "Para um estatuto semiológico da personagem" de Philippe Hamon ([19--]); no que se refere à história, ao narrador, à focalização e ao tempo, apoiamo-nos em *O discurso da narrativa* de Gérard Genette ([197-]). Já no que diz respeito ao espaço, nossa matriz é *Espaço e romance* de Antonio Dimas (1994) e *Lima Barreto e o espaço romanesco* de Osman Lins (1976).

Começamos pelas personagens, que, segundo Massaud Moisés (2004, p.348), são “[...] os seres fictícios construídos à imagem e semelhança dos seres humanos [...]”. Para Antonio Candido (2007, p.54), a personagem “[...] é o elemento mais atuante, mais comunicativo da arte novelística moderna [...]; mas só adquire pleno significado no contexto e, portanto, no fim de contas, a construção estrutural é o maior responsável pela força e eficácia de um romance.” Continua o crítico, assinalando que ao grande criador de personagens, perdoam-se a falta de ideias e falhas no “enredo”.

Ainda segundo a lição de Candido (2007), tal categoria narrativa pode ser apresentada diretamente pelo narrador ou ser construída ao longo do texto. Pode-se descrever uma personagem por meio de seu físico, de suas ações, do seu modo de ser e a repetição dessas características leva à sua evocação. O crítico (CANDIDO, 2007, p.61-63) assinala também que há, na narrativa moderna, duas formas fundamentais de se tratar a personagem:

a) Primeiramente, contamos com seres íntegros e facilmente delimitáveis, cujos traços básicos são suficientes para evocá-los. São, em sua maioria, as chamadas personagens planas, normalmente pitorescas ou cômicas;

b) Em segundo lugar, temos as personagens como seres complicados, que não se esgotam em seus traços, contendo poços de profundo mistério, com potencial para surpreender o leitor. Joãozinho Bem-Bem de “A hora e vez de Augusto Matraga”, embora não seja uma personagem complexa como Riobaldo, traz elementos que nem

sempre se apresentam unidos. Assim, se, por um lado, era “[...] 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-arrasta [...]” (ROSA, 1965, p.344), por outro, “[...] tinha sorriso bonito e mansinho de moça [...]” (ROSA, 1965, p.344).

Por mais que o leitor varie a forma de interpretar uma personagem, esta terá sempre “[...] uma linha de coerência fixada para sempre, delimitando a curva da sua existência e a natureza do seu modo de ser.” (CANDIDO, 2007, p.59) Quem lhe dá essa coerência é o autor. Por isso, a personagem é mais lógica e fixa do que nós. A força de uma personagem está no seu grau máximo de complexidade, que, por mais que seja limitado, sempre dá a impressão de inesgotável e infinito. É o caso de várias personagens de Guimarães Rosa, como Riobaldo e Diadorim de *Grande: sertão veredas*, Miguilim ou Miguel de *Corpo de baile* e, no caso de *Sagarana*, Augusto Matraga e Joãozinho Bem-Bem.

São as personagens a principal categoria narrativa na construção do tema da justiça, pois são os atos por elas praticados – responsáveis pela história – que acarretam o movimento de realização da justiça humana ou divina. Em geral, as personagens de *Sagarana* e de *Primeiras estórias*¹¹ são tipos regionais, com linguajar sertanejo bem marcado, ainda que estilizado, como ocorre na produção rosiana de modo geral. Os animais, Sete-de-Ouros, em “O burrinho pedrês”, e os bois de “Conversa de bois”, não são exceção. Seus pensamentos transcendem, de certa forma, visões humanas banais e do sentido comum, através de reflexões proverbiais e metafísicas. A justiça também se faz por meio deles.

Num estudo semiológico, Philippe Hamon ([197-], p.83) ensina que a construção de uma personagem se dá em relação às demais personagens de uma narrativa, e o herói, por exemplo, é marcado de diversas formas para assumir este papel na história. Uma das maneiras de se perceber um herói, inclusive, como ocorre constantemente em Guimarães Rosa é quando sua qualificação é diferenciada: certas qualificações que apresenta o herói e que as outras personagens não têm ou têm em número menor, como, por exemplo, o recebimento de marcas. No caso dos contos deste trabalho, podemos mencionar a marca de Augusto Matraga e o coração gravado no burrinho pedrês. Além

¹¹ Mais em *Primeiras estórias* do que em *Sagarana*, porém, as personagens são marcadas pela excentricidade, como visto.

disso, ainda levando em consideração esses dois protagonistas, é notável os nomes que os marcam: o burrinho teve vários ao longo da vida e "Matraga", conforme veremos, tem diversas acepções, de modo que isso também diferencia tais heróis das demais personagens.

Outro ponto importante tirado dos estudos do crítico francês (HAMON, [197-], p.100) é a relação personagem-cenário:

Um outro processo muito utilizado é o do cenário (meio) "de acordo" (ou em desacordo) com os sentimentos ou pensamentos das personagens: personagem feliz situada num *locus amoenus*, personagem infeliz, num lugar angustiante, etc. Temos aí, em grande escala, uma espécie de "metonímia narrativa": o todo pela parte, o cenário pela personagem, o *habitat* pelo habitante, que é talvez próprio, em geral, dos autores "realistas".

Um exemplo que se pode citar é, mais uma vez, "A hora e vez de Augusto Matraga", em que os espaços por onde o protagonista passa acompanham sua transformação cíclica: de coronel violento, passando por todo o processo quenótico - espécie de esvaziamento espiritual, conforme vemos na análise do conto - até chegar à redenção.

Além disso, temos a presença em germe do jaguncismo de *Grande sertão: veredas* em "A hora e vez de Augusto Matraga" e, segundo Antonio Candido (apud LEONEL; SEGATTO, 2012, p.111): "[...] o jaguncismo pode ser uma forma de estabelecer e fazer observar normas, o que torna o jagunço um tipo especial de homem violento e, por um lado, o afasta do bandido". Isso quer dizer que, no conto, como no romance, por meio da presença dos jagunços, noções específicas de justiça são apresentadas.

Genette ([197-], p.163-164), ao tratar do modo como a narrativa chega ao leitor, faz a distinção entre "narrativa de acontecimentos" e "narrativa de falas", em que a primeira "mostra" o que acontece e a segunda tem a voz das personagens, podendo ser: um discurso narrativizado, em que as palavras das personagens aparecem como evento diegético; um discurso transposto, indireto, em que o narrador conta o que as personagens falam, sem lhes dar voz autônoma; e, por fim, a forma direta, em que a fala das personagens é mostrada através da autonomia de suas vozes.

Ainda sobre a categoria das personagens, importante destacar a presença da polifonia na visão de justiça das personagens. Resumidamente, a polifonia de Bakhtin (1997) seria a multiplicidade de vozes dentro de uma narrativa, ou seja, personagens que têm visões de mundo diferentes e autônomas entre si. Isso ocorre em nosso *corpus*, por exemplo, em "Corpo fechado" e "São Marcos", cujos narradores aceitam uma visão de justiça envolvendo feitiçaria, o que era comum nos arraiais em que estavam, mas que era uma visão diferente da que tinham no começo da história.

De grande importância para o desenvolvimento de nosso trabalho é a categoria narrativa chamada por Genette ([197-], p.25) de **história**, significando o “[...] conteúdo narrativo [...]”, ou seja, os acontecimentos cronológicos narrados. Tal conceito é contraposto ao de **discurso**, que é a “[...] narrativa propriamente dita, o significante, enunciado, discurso ou texto narrativo em si.” (GENETTE, [197-], p.25). Nesse sentido, a história seriam os acontecimentos em si, ao passo que o discurso seria o modo pelo qual tais eventos são apresentados ao leitor.

Tomachevski (apud DIMAS, 1987, p.34) chama estes mesmos termos de fábula e trama, sendo que o primeiro é definido como “[...] um conjunto de acontecimentos ligados entre si e que nos são comunicados no decorrer da obra.”. E o segundo termo “[...] é uma construção inteiramente artística [...]” por depender da sensibilidade e habilidade de quem narra.

Em nosso trabalho, usaremos o termo “história” para designar o que Tomachevski chama de fábula, ou seja, **o que** se narra; e “discurso” para nos referirmos à trama, o **como** se narra.

Já em relação ao narrador, em seu *Dicionário de narratologia*, Reis e Lopes (1987, p.249, grifos dos autores) principiam sua conceituação a partir da diferenciação de tal categoria com o autor: “Se o **autor** corresponde a uma entidade real e empírica, o **narrador** será entendido fundamentalmente como autor textual, entidade fictícia a quem, no cenário da ficção, cabe a tarefa de enunciar o **discurso**, como protagonista da **comunicação narrativa**.”

Genette ([197-], p.212) chama esta categoria de **voz**:

"Aspecto - diz Vendryès - da ação verbal considerada nas suas relações com o sujeito" - não sendo esse sujeito aqui somente aquele que realiza ou sofre a ação, mas também aquele (o mesmo ou um outro) que a relata, e, eventualmente, todos aqueles que participam, mesmo que passivamente, nessa atividade narrativa.

Quanto a essa categoria narrativa, Genette ([197-], p.215-216) chama a atenção para a importância do momento em que se narra em relação àquilo que é narrado, sendo praticamente impossível não situar a história que se conta num passado, presente ou futuro. Neste sentido, são apontados quatro tipos de narração quanto à posição temporal: ulterior, quando a história ocorre no passado; anterior, quando a narração antecede os acontecimentos narrados; simultânea, quando há coincidência entre o narrar e o desenvolvimento da história; e intercalada, narração em "várias instâncias", entre os momentos da ação.

Sobre a ausência ou presença - central ou acessória - da pessoa do narrador na história que conta, Genette ([197-], p.243-244), apresenta a seguinte classificação:

a) Narrador autodiegético: corresponde aos casos em que aquele que conta a história é o próprio protagonista. Em *Sagarana*, os contos "Minha gente" e "São Marcos" apresentam narrador autodiegético. Como exemplo, na segunda narrativa mencionada, temos o início do discurso: "Naquele tempo **eu** morava no Calango-Frito e não acreditava em feiticeiros." (ROSA, 1965, p.221, grifo nosso). O conto "A terceira margem do rio", de *Primeiras estórias*, a título de exemplo, apresenta forte marca do narrador autodiegético, repetindo, diversas vezes a frase "nosso pai" e, mais no final da narrativa, "meu pai".

b) Narrador heterodiegético: é aquele que não participa da história que narra, é estranho aos acontecimentos. É o tipo mais presente em *Sagarana*, manifestando-se em "O burrinho pedrês", "A volta do marido pródigo", "Sarapalha", "Duelo", "Conversa de bois" e "A hora e vez de Augusto Matraga". Em *Primeiras estórias*, é heterodiegético o narrador no conto "Os irmãos Dagobé";

c) Narrador homodiegético: é um narrador que, assim como o autodiegético, participa na história, entretanto, assume nela um papel secundário, atuando como testemunha dos acontecimentos que outro personagem protagoniza. Temos exemplo de tal narrador no conto "Corpo fechado", em que aquele que narra a história é

personagem, presencia os acontecimentos, mas não os protagoniza, papel este que é de Manuel Fulô. É também este o caso em "Fatalidade" de *Primeiras estórias*, em que um dos personagens centrais é nomeado "Meu Amigo" e, ao longo da narrativa, encontram-se verbos na primeira pessoa, como "receei", porém, não é ele a figura principal da história.

Tratar de narrador implica falar da focalização, categoria narrativa definida por Reis e Lopes (1987, p.159, grifos dos autores) como

[...] a representação da informação diegética que se encontra ao alcance de determinado campo de consciência, quer seja o de uma personagem da história, quer o do narrador heterodiegético; conseqüentemente, a **focalização**, para além de condicionar a **quantidade** de informação veiculada (eventos, personagens, espaços, etc.), atinge a sua **qualidade**, por traduzir uma certa posição afetiva, ideológica, moral e ética em relação a essa informação.

Genette ([197-], p.159) trata esta categoria como "modo", e, para o teórico literário, é o elemento narrativo que responde à pergunta "quem vê?" (GENETTE, [197-], p.184), que não deve ser confundido com aquele que fala, ou seja, com o narrador. Classificam-se os tipos de focalização em três grupos:

a) Focalização externa: “[...] é constituída pela estrita representação das características superficiais e materialmente observáveis de uma personagem, de um espaço ou de certas ações [...]” (REIS; LOPES, 1987, p.162);

b) Focalização interna: “[...] corresponde à instituição do ponto de vista de uma personagem inserida na ficção, o que normalmente resulta na restrição dos elementos informativos a relatar, em função da capacidade de conhecimento dessa personagem.” (REIS; LOPES, 1987, p.164);

c) Focalização zero: chamada também por Reis e Lopes (1987, p.168) de focalização onisciente, corresponde a

[...] toda a representação narrativa em que o narrador faz uso de uma capacidade de conhecimento praticamente ilimitada, podendo, por isso,

facultar as informações que entender pertinentes para o conhecimento minudente da história; colocado numa relação de transcendência ao universo diegético [...] o narrador comporta-se como entidade demiúrgica, controlando e manipulando soberanamente os eventos relatados, as personagens que os interpretam, o tempo em que se movem, os cenários em que se situam, etc.

De fato, a classificação estabelecida por Genette é a melhor possível, porque diferencia bem a figura do narrador da figura da focalização. Porém, outras classificações são também pertinentes, e Genette baseia-se nelas, como a que envolve a relação narrador-personagem, feita por Jean Pouillon e sintetizada por Lígia Chiappini Leite (1985, p.20-21) da seguinte forma:

a) "visão com": o saber do narrador é limitado ao da personagem sobre si mesma e sobre os acontecimentos;

b) "visão por trás": o narrador domina todo o saber sobre a vida e o destino da personagem, é onisciente;

c) "visão de fora": "[...] em que se renuncia até mesmo ao saber que a personagem tem, e o narrador limita-se a descrever os acontecimentos, falando do exterior, sem que possamos nos adentrar nos pensamentos, emoções, intenções ou interpretações das personagens."

A autora (LEITE, 1985, p.26) faz também menção à classificação de Norman Friedman, de que cita-se aqui a do "narrador onisciente intruso" que outras classificações não contemplam: é aquele que sabe tudo o que acontece e que tece seus próprios comentários acerca daquilo que narra, como o caso do narrador de "Duelo", que opina sobre qual personagem estava ou não com a razão no princípio da história;

Ao falar da justiça no sertão, deve-se logo tratar do espaço, elemento fundamental para o desenvolvimento das ações que proporcionam o desencadeamento do tema nas narrativas. Osman Lins (1976, p.72) afirma que

[...] o espaço no romance, tem sido - ou assim pode entender-se - tudo que, intencionalmente disposto, enquadra a personagem e que, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem, sucedendo,

inclusive, ser constituído por figuras humanas, então coisificadas ou com a sua individualidade tendendo a zero.

Afirma ainda o escritor (LINS, 1976, p.72) que o horizonte da categoria narrativa espaço quase nunca é o denotado: na maioria das vezes, transcende a mera materialidade, significando muito mais do que o aparente, como, por exemplo, a choupana de Pai Serapião e Mãe Quitéria, que representa não apenas uma casa pobre, mas a miséria em que os dois viviam e mais, a miséria não só espiritual a que chegara Augusto Matraga e o ponto inicial de seu processo quenótico, conforme vemos no estudo do conto final de *Sagarana*.

Para trabalhar com tal categoria, lançamos mão também dos postulados de Antonio Dimas, em seu livro *Espaço e romance* (1987). O autor principia a obra estabelecendo três tipos de tratamento do espaço na narrativa: em algumas,

[...] esse componente pode estar severamente diluído e, por esse motivo, sua importância torna-se secundária. Em outras, ao contrário, ele poderá ser prioritário e fundamental no desenvolvimento da ação, quando não determinante. Uma terceira hipótese ainda, esta bem mais fascinante!, é a de ir-se descobrindo-lhe a **funcionalidade e organicidade** gradativamente, uma vez que o escritor soube dissimulá-lo tão bem a ponto de harmonizar-se com os demais elementos narrativos, não lhe concedendo, portanto, nenhuma prioridade. (DIMAS, 1987, p.6, grifos do autor).

Por meio desse terceiro modo de tratamento, encontramos a complexidade do sertão rosiano e lembramo-nos, por exemplo, da importância de tal categoria narrativa, em “São Marcos”, em que o protagonista descobre o espaço através dos sons, apresentados poeticamente ao leitor.

No segundo capítulo de sua obra, Dimas (1987, p.20) apresenta a teoria do espaço segundo Osman Lins, que diferencia os termos “espaço” e “ambientação”: “[...] o espaço é denotado; a ambientação é conotada. O primeiro é patente e explícito; o segundo é subjacente e implícito. O primeiro contém dados de realidade que, numa instância posterior, podem alcançar uma dimensão simbólica.”. Tal diferenciação é de suma importância para o estudo de nosso *corpus*, uma vez que a justiça divina é sempre

parte da ambientação, pois os sinais que, vagamente, a corporificam, pertencem ao espaço.

Osman Lins (1976, p.75) chama a atenção para o chamado "espaço social" que tanto pode "[...] ser uma época de opressão como o grau de civilização de uma determinada área geográfica." Em *Sagarana*, por exemplo, temos o espaço social rural ou dos pequenos arraiais distanciados dos grandes centros em Minas Gerais, na época da República Velha.

Dimas (1987, p.20-26) ainda cita uma gradação na construção da ambientação ao longo da narrativa de acordo com a divisão da ambientação em três modalidades proposta por Osman Lins: o primeiro grau, "ambientação franca", aquela meramente introduzida pelo narrador; o segundo grau, "ambientação reflexa", em que, para evitar a intromissão daquele, a ambientação é introduzida passivamente pela personagem; e a "ambientação dissimulada", a mais importante, por conseguir enlaçar espaço e ação, exigindo, pois, uma personagem ativa, visto que a ação é por ela construída.

A descrição¹², forma de destaque na apresentação do espaço da narrativa, merece especial relevo em nosso trabalho pela sua importância singular em nosso *corpus*. Ao longo da obra rosiana, o espaço se torna, com o passar do tempo, cada vez mais simbólico, como ocorre em diversos contos de *Primeiras histórias*. Porém, em *Sagarana*, o espaço é ainda apresentado fisicamente com muitos detalhes, através de descrições.

Especialmente sobre o tema, aponta Antonio Dimas (1987, p.41):

No geral, o lado mais vulnerável da descrição, e que a crítica não se furta de explorar, é a sua forte tendência para o detalhismo, para a objetivação e congelamento dos seres e coisas e para a inércia, em contraposição ao dinamismo da narração, sempre interessada num fato potencialmente carregado de tensão. É preciso lembrar, por outro lado, que a crítica também reconhece uma outra possibilidade funcional na descrição que não apenas a que se presta para exaltar ou condenar um espaço ou ajudar na elaboração externa/interna do personagem. Essa outra é uma possibilidade em termos de estrutura narrativa, *stricto sensu*, pois trata de verificar em que medida o

¹² Vale ressaltar a lição de Philippe Hamon ([197-], p.74) que postula que "[...] a descrição é o lugar em que a narrativa marca uma pausa ao mesmo tempo que se organiza (presságio da continuação, redundâncias de conteúdos, redobro metonímico da psicologia ou do destino das personagens) [...]".

parêntese descritivo auxilia na criação de um ritmo narrativo, precipitando-o ou retendo-o.

E, na sequência, o teórico cita quatro formas de atuação da descrição, segundo Bourneuf e Ouellet: a) como desvio: quando “[...] depois de uma passagem muito ativa e agitada, a descrição de um ambiente oferece a promessa de um repouso [...]”; b) como suspense: quando inserida em um momento crítico na narrativa para aumentar a curiosidade do leitor; c) como abertura: quando antecipa o andamento de uma narrativa; d) como alargamento: “[...] ao verticalizar a informação, complementando dados anteriores, num esforço de microscopia”.

Ao tratarem das especificidades de *Sagarana*, Leonel e Segatto (2012, p.108) apontam que “O espaço construído, entretanto, não é ainda o sertão rosiano, universal, ontológico, com exceção de alguns momentos de ‘A hora e vez de Augusto Matraga’”. Isso porque os contos da obra de estreia de Guimarães Rosa ainda têm uma carga regionalista forte, e isso reflete-se no espaço: “[...] a paisagem sertaneja, como outros aspectos da vida do interior mineiro, está consignada em todas as narrativas”. Ao longo da segunda parte de nosso trabalho, quando analisamos um a um os contos selecionados, tratamos do espaço específico de cada um deles na construção da justiça, como, por exemplo, em “Duelo”, em que o espaço físico ajuda os desencontros de Turíbio Todo e Cassiano Gomes.

Já Benedito Nunes (1996, p.248, grifos nossos), comparando os espaços das narrativas de *Sagarana*, *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas*, afirma que não há diferença na matéria ficcional: é o mesmo universo sertanejo, com os tipos, os bichos, os rios e as plantas que o habitam; tudo trazido “[...] à colação do imaginário pelo apetite realista da narrativa de tudo recensear da região – extravasando, para os Gerais, o interior de Minas apontado por Álvaro Lins.” Tanto no díptico (*Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas*) quanto em *Sagarana*, a natureza é um “[...] todo vivo e animado [...]”, interior e exterior. E as personagens vivem na sua proximidade, acompanhando o movimento cíclico dos astros. As atividades que primam no universo das três obras são “[...] vaquejar, plantar, pelejar ou guerrear, **vingar-se de afrontas, revidar ofensas**, mas também cortejar, fornicar, cantar e poetar.”

Muito próxima do espaço, finalmente, o tempo é uma das categorias narrativas mais complexas e objeto de muitos estudos e reflexões. Benedito Nunes (1995, p.27-28, grifos do autor), baseado em Gérard Genette, aponta a presença de três planos na narrativa: o da **história**, o do **discurso** e o da **narração** (ato de narrar). É sobretudo no plano da história que o tempo não é o real, entretanto, depende dele já que subsiste na consecutividade do discurso. Ao passo que o tempo do discurso é linear, o da história é pluridimensional. Enquanto neste os acontecimentos podem, vários deles, acontecer ao mesmo tempo, naquele, deve-se obedecer a uma ordem, como algo complexo que nos é apresentado numa linha reta, segundo Todorov, citado por Benedito Nunes.

Genette estuda o tempo na narrativa em três aspectos: ordem, duração e frequência. O primeiro trata d' "[...] as relações entre a ordem temporal de sucessão dos acontecimentos na diegese e a ordem pseudo-temporal da sua disposição na narrativa [...]" (GENETTE, [197-], p.33). Sempre que o tempo dos acontecimentos na história não coincide com o do modo como eles são dispostos na narrativa, tem-se a figura da anacronia, que, segundo Reis e Lopes (1987, p.24), “[...] designa todo o tipo de alteração da ordem dos eventos da história, quando da sua representação pelo discurso.” Há duas formas principais de anacronia (GENETTE, [197-], p.38): a prolepse, em que se conta antes o que ocorrerá depois, e a analepse, ou *flashback*, em que se evoca um acontecimento anterior ao momento da história. Genette ([197-], p.46) denomina alcance a distância entre o momento da história e aquele evocado ou antecipado, e amplitude, a duração de tal anacronia.

A frequência, na teoria de Genette ([197-], p.113) representa um dos aspectos verbais no discurso. Pode-se apresentar de três maneiras: singulativa, em que se conta n vezes aquilo que, na história, ocorreu n vezes ou se conta uma vez o que ocorreu uma vez; repetitiva, quando se conta n vezes o que só ocorreu uma vez; e iterativa, em que se conta uma única vez o que ocorreu n vezes.

Já a "duração" é o termo usado por Genette ([197-], p.87) para designar a velocidade do discurso em relação à da história, sendo que, havendo discrepante discordância entre ambas, haverá uma anisocronia. É o caso de "O burrinho pedrês", em que um conto de cerca de sessenta páginas narra os acontecimentos de apenas um dia. Nesse sentido, o teórico apresenta os seguintes conceitos: a) sumário: quando o tempo da história é maior que o do discurso, caso de alguns contos de *Primeiras estórias*,

como "A terceira margem do rio"; b) elipse: quando se omite no discurso determinados acontecimentos da história; c) cena: em que o tempo do discurso coincide parcialmente com o da história, geralmente, na ocorrência de diálogos; d) pausa: ocasião de o tempo do discurso durar mais que o da história.

Considera Benedito Nunes (1995, p.28) que o tempo da história no discurso é pluridimensional porque apresenta:

[...] infinita docilidade [...] que permite retornos e antecipações, ora suspendendo a irreversibilidade, ora acelerando ou retardando a sucessão temporal [...]; pode ser dilatado em longos períodos de duração, compreendendo décadas e gerações, ou encurtado em dias, horas ou minutos como no romance [...]

Em "O burrinho pedrês", por exemplo, as várias descrições - apresentadas por pausas - alongam o tempo da viagem dos boiadeiros, de modo a aumentar o suspense criado na história. Também em "Os irmãos Dagobé", as analepses presentes no texto deixam a leitura mais lenta, propiciando a tensão do leitor na espera da vingança dos colaterais de seu desafeto.

5. A JUSTIÇA DE MÃO PRÓPRIA E A DIVINA NOS CONTOS ROSIANOS

5.1 A justiça divina no caminho d'"O burrinho pedrês"

“O burrinho pedrês”, primeiro conto de *Sagarana*, narra a viagem de Major Saulo, dono de uma grande fazenda, e um grupo vaqueiros, empregados dele, que transportavam uma boiada no sertão. Como não sobraram cavalos para todos os homens fazerem a travessia, um deles teve que se servir do burrinho Sete-de-Ouros, que “[...] estava idoso, muito idoso. Tanto, que nem seria preciso abaixar-lhe a maxila teimosa, para espiar os cantos dos dentes.” (ROSA, 1965, p.3). Como ninguém queria montá-lo, Major Saulo intimou João Manico a fazê-lo porque este e o burro eram os mais velhos do grupo.

Já nos preparativos para a viagem, o boiadeiro Francolim alerta o patrão sobre iminente assassínio que aconteceria durante o percurso: “- Silvino está com ódio do Badú... [...] por causa que Silvino também gosta da moça, mas a moça não gostou dele mais.” (ROSA, 1965, p.14). E continua: “[...] o que é que eu sei, no certo, mas mesmo no certo, que Silvino vai matar o Badú, hoje [...] Silvino quer beber o sangue do Badú [...]” (ROSA, 1965, p.16).

Em seguida, outro boiadeiro, Juca Bananeira, adverte o tal Badú: “- Você faz mal, de andar assim desarmado de arma! Silvino é onça-tigre. Todo-o-mundo sabe que ele está esperando a hora...” (ROSA, 1965, p.17), ao que o outro responde: “- Comigo não tem quem tem! Eu também, quando vejo aquele, fico logo amigo da minha faca.” (ROSA, 1965, p.17).

Instaura-se, assim, a tensão que perdura por todo o desenrolar da narrativa: conseguirá Silvino matar Badú? Portanto, uma das tensões que marcam a viagem dos boiadeiros tem como centro uma forma de justiça: a de mão própria. Silvino, por saber do interesse de Badú pela mulher amada, pretende matá-lo, e o rival, sabendo da possível agressão, prepara-se para a defesa.

O narrador heterodiegético enuncia a história principal e, ao longo do discurso, cede voz às personagens que contam seus casos, que têm, como veremos, grande importância em “O burrinho pedrês” não só no que tange ao nosso tema, mas também para a produção de sentido de toda a narrativa.

Assim, o leitor é envolvido por diversas histórias contadas pelos vaqueiros, cantigas e conversas fiadas, que desviam nossos olhos da ação principal. No percurso, Manico troca de lugar com Francolim que, a contragosto, passa a montar o burrinho pedrês. Em seguida, por ordem do Major, destrocam: no retorno, a pedido deste, Francolim voltaria chefiando os boiadeiros, pois o dono da fazenda ficaria no arraial com sua família.

Na viagem de volta, após o relato de várias histórias dos vaqueiros e o burrinho passar a ser montaria de Badú, que estava muito bêbado para protestar, a atenção é voltada para o assassinato que Silvino pretendia cometer, até que ocorre o inesperado: os cavalos empacam diante de uma enchente que transformou o riacho da Fome, pelo qual passariam, em um rio perigosíssimo com forte correnteza. Nesse momento, Francolim, que era a autoridade no lugar do Major, diz: “- Ei, Silvino, por que é que você está chegando para perto do Badú, aí no escuro, coisa que você não deve fazer?! Não consinto, não está direito, por causa de vocês estão brigados, e ainda mais agora, que o outro está tão bêbado assim!” (ROSA, 1965, p.61).

Portanto, quando os boiadeiros se veem diante da enchente, a tensão da história assume o ponto máximo, por meio daquilo que chamamos de “justiça de mão própria” que Silvino pretende fazer e por sabermos que o oponente não estava em condições de travar um duelo, pela embriaguez. Então, “Sete-de-Ouros parara o chouto; e imediatamente tomou conhecimento da aragem, do bom e do mau [...] avançou, resoluto. Chafurdou, espadanou água, e foi. Então, os cavalos também quiseram caminhar.” (ROSA, 1965, p.62-63).

O que ocorre depois disso é uma tragédia: apenas o burrinho, pela sabedoria derivada da idade e da experiência, dominava a façanha de enfrentar a correnteza, deixando de resistir contra ela, e - com exceção de dois vaqueiros que não quiseram transpor a correnteza - apenas ele, Badú, que vinha nele montado, e Francolim, que segurou o rabo do animal, conseguiram sobreviver, os demais que tentaram atravessar o rio morreram afogados. Sobre tal fato, temos a esclarecedora análise de Paulo Rónai (2001, p 17):

De repente, verifica-se algum acontecimento brusco – mas sempre verossímil – que traz desenlace diferente do esperado; diferente, mas não

menos patético. Espera-se em “O burrinho pedrês” um assassinio, que todos os indícios fazem prever... e sobrevém um desastre de proporções maiores, que resolve a tensão por um cataclismo imprevisto. Combinam-se, assim, os efeitos da surpresa e da unidade.

O que opera, em linhas invisíveis, nesse desfecho, causando tragédia, e destruindo a previsão do leitor é a segunda face da justiça de que Guimarães Rosa lança mão e de que, por isso, tratamos neste trabalho: a justiça divina, a providência de Deus. Silvino não consegue matar Badú, mas aquele morre e este fica vivo, sem que um toque no outro. Assim, mostramos que no conto há as duas manifestações da justiça: a de mão própria e a divina, que é a que rege os acontecimentos da diegese.

A construção da justiça privada no conto inaugural de *Sagarana* é feita a partir de um espaço social propício para sua manifestação. Ao tratar da coletânea como um todo, Nildo Benedetti (2010, p.51) afirma que o contexto histórico em que a maioria das narrativas está inserida, como vimos, é o da República Velha - o que pode ser constatado no exame do tempo narrado -, época em que predominava, de modo exorbitante, o poder privado nas relações sociais. Por esse motivo, a fragilidade das instituições estatais é constantemente representada nas histórias, o que dá ensejo à realização da justiça diretamente pelo próprio povo, como assinala Boaventura de Sousa Santos (2015, p.30).

Especificamente sobre "O burrinho pedrês", o crítico (BENEDETTI, 2010, p.41) considera que

O tratamento simultâneo, em “O burrinho pedrês”, da violência da natureza – incluindo nesta os próprios seres humanos – e dos atributos dos homens de comando – que, de uma forma ou de outra, são patrocinadores de um contrato social tácito –, levanta a possibilidade interpretativa de que um dos temas centrais do conto seja a necessidade de neutralizar a agressividade nas relações sociais por meio do contrato social.

O contrato social citado, entretanto, permanece no nível das relações privadas, interpessoais. O Estado não está no sertão para garantir o seu cumprimento, e isso permite que a justiça privada seja feita ou tentada nesse espaço. Isso ocorre não apenas em “O burrinho pedrês”, mas na quase totalidade dos contos da coletânea e em muitas outras composições rosianas como é o caso do romance *Grande sertão: veredas*.

Neste sentido, uma figura de grande importância nesta narrativa é a do Major Saulo, única autoridade reconhecida pelas demais personagens, cujos traços remontam aos antigos coronéis. Trata-se de um homem bravo, sábio, porém, calmo, que impõe sua presença. O fato de dar certas risadas, além de fazer pausas, indicadas no texto por reticências, entre uma frase e outra só aumenta sua autoridade: “- Tenho vaqueiros, que são bons violeiros... Tenho cavalos ladinos, para furarem tapumes. Hô-hô... Devagar eu uso, depressa eu pago... Todo-o-mundo aqui vale o feijão que come... Hô-hô... E hoje, com um tempos destes e a gente atrasada...” (ROSA, 1965, p.9). O falar sentencioso agrega-se ao riso sempre presente em suas falas. Mesmo quando está concentrado em alguma atividade, pode-se perceber o riso em seu olhar: “O Major Saulo assiste, impassível. Só no verde dos seus olhos é que pula o menino do riso.” (ROSA, 1965, p.15). As constantes risadas combinam com a fortuna do fazendeiro: a imensa propriedade rural e a imensa quantidade de gado presente nos currais.

A figura dessa personagem é bem descrita por Nildo Benedetti (2010, p.15), ao afirmar que o estrato político do conto é evidenciado na pessoa do Major, que compreende tudo à sua volta, desde a natureza, os animais, até qualquer um dos vaqueiros com quem convive. É visto como comandante exemplar, bom dirigente, capaz de ordenar as coisas quando se faz presente, tanto é que, quando ele está junto com os boiadeiros, Silvino não tenta executar seu plano de vingança, tentando fazê-lo apenas quando o Major os deixa para ficar no arraial.

Cabe ainda mencionar um traço interessante na construção dessa personagem que é o mistério que circunda sua figura; na descrição feita pelo narrador, lemos: “[...] Major Saulo, de botas e esporas, corpulento, quase um obeso, de olhos verdes, misterioso, que só com o olhar mandava um boi bravo se ir de castigo, e que ria, sempre ria – riso grosso, quando irado; riso fino, quando alegre; e riso mudo, de normal.” (ROSA, 1956, p.4, grifo nosso). Como o leitor não tem acesso à interioridade da personagem, o mistério da personalidade do fazendeiro é completada pela visão que os vaqueiros têm dele em que se ressalta a imprevisibilidade, descrita da seguinte forma por João Manico:

[...] nunca se tem certeza do que é que o meu compadre está pensando ou vai falar, que sai sempre o diverso do que a gente esperou... Só vejo que esse povo vaqueiro todo tem mais medo de um pito do senhor do que da chifrada

de um garrote, comparando sem quebrar seu respeito, meu compadre seô Major. (ROSA, 1965, p.34-35).

A autoridade de Major Saulo é reconhecida por todos, mas não a respeitam em seu mandatário Francolim. Ao receber a notícia de que Silvino iria matar Badú, o coronel avisa: “- Na minha Fazenda ninguém mata outro. Dá risada, Francolim!” (ROSA, 1965, p.16). O respeito pelo Major chega quase a ser um temor reverencial, pois os vaqueiros têm mais medo dele do que de chifrada de vaca. Nesse aspecto, Renata Acácio Rocha (2010, p.37) chama a atenção para uma diferença existente entre o burrinho e o coronel, pois, enquanto aquele sempre fora desprezado pelos habitantes da fazenda – salvo o próprio dono –, tendo sido reconhecida a sua coragem apenas após o sucesso na fuga da enchente, o Major Saulo, sempre foi respeitado pelos demais, com uma autoridade tão concreta e inquestionável, como, por exemplo, a de Liodoro, em “Buriti” de *Corpo de baile*. Esse poder centrado na personagem é fundamental para a manifestação da justiça privada entre os vaqueiros, pois, depois de ter ficado no arraial, os boiadeiros se igualam, uma vez que o Estado está ausente no sertão.

Nildo Benedetti (2010, p.46) compara o Major Saulo ao Estado para Hobbes porque o fazendeiro ostenta poder absoluto sobre os empregados. Na ausência de um governo que se imponha no espaço da trama, essa função é reconhecida no coronel. Uma vez que ele se ausenta da viagem na volta, os homens se igualam, e é quando ocorre a tentativa de assassinato de Badú por Silvino, evitada pela tragédia do afogamento.

Esses homens, os vaqueiros, têm funções essenciais ao longo do conto na construção do tema da justiça. A maioria deles é apresentada pelo narrador num só parágrafo – longo, ocupando a página 11 e parte da 12 – e sumariamente: Raymundão, que tinha voz forte e era “[...] branco de cabelo de negro [...]”; Sinoca “[...] que já teve o pai rico [...]”; Leofredo “[...] magrelo, de cara bexiguenta [...]”; Tote, “[...] homem sisudo, irmão de Silvino por parte de mãe [...]”; Silvino, com sua “[...] cara má [...]”; Sebastião, “[...] o capataz [...]”; “[...] o bom [...]” Zé Grande; Benevides, “[...] baiano importante, que tem os dentes limados em ponta e é o único a usar roupa de couro de três peças, além do chapelão que todos têm [...]” (ROSA, 1965, p.11-12); e Juca Bananeira. Além deles, há ainda os já mencionados Badú, João Manico e Francolim. Como os números são sempre importantes na obra rosiana e, principalmente, ao

tratarmos da justiça divina, interessante é notar que são doze vaqueiros liderados por Major Saulo, o que nos leva a uma aproximação aos doze apóstolos de Jesus na Bíblia.

Na construção das manifestações da justiça em “O burrinho pedrês”, o narrador faz-se elemento fundamental no que tange à delegação que faz aos vaqueiros para contarem suas histórias. Nelas há prenúncios daquilo que vai acontecer, ou seja: são sinais da providência divina - como se verá no subitem seguinte -, que se manifesta no desfecho trágico no qual Sete-de-Ouros consegue salvar dois boiadeiros.

Na narrativa, os vaqueiros são os responsáveis por contarem essas histórias secundárias que permeiam a história principal, cujo tema constitui a antecipação de alguns acontecimentos e reflete outros que estão acontecendo. Desses curtos causos, merece atenção a do menino Vadico, morto pelo boi Calundú. Sobre essa história afirma Benedetti (2010, p.13) que ela traça um paralelo entre a violência do homem e a do animal e que a traição de Calundú a Vadico corresponderia à de Silvino a Badú, quando aquele atiga um boi contra o desafeto na tentativa de matá-lo.

Dessa forma, a história contada pelos boiadeiros reflete aquilo que ocorre no contexto em que estão e, nesse aspecto, encontra-se a justiça divina, regendo os destinos humanos, como aponta o mesmo autor, citando Martins (apud BENEDETTI, 2010, p.24): “O *Léxico de Guimarães Rosa* traz a definição de Valdomiro Silveira do termo “Calundú”: “ente sobrenatural que dirige os destinos humanos e, entrando no corpo de uma pessoa, a torna triste, nostálgica, mal-humorada.”

Já na construção da justiça privada, de todos os vaqueiros, três merecem especial destaque. O primeiro é Francolim, que é quem relata a Major Saulo – e ao leitor – a rixa existente entre Silvino e Badú: “- Silvino está com ódio do Badú...” (ROSA, 1965, p.14); e continua: “- ... por causa que Silvino também gosta da moça, mas a moça não gostou dele mais.” (ROSA, 1965, p.15). E termina: “O que é, é que eu sei, no certo, mas mesmo no certo, que Silvino vai matar o Badú, hoje.” (ROSA, 1965, p.16). Assim, Francolim é quem anuncia o conflito na história e, apesar disso, como quando mandatário do Major Saulo, quando tenta impedir a vingança, sua autoridade não é reconhecida pelos demais. Entretanto, consegue, junto com Badú, escapar da morte na enchente, ao segurar em Sete-de-Ouros.

Outro vaqueiro que merece atenção é Silvino, que seria o sujeito ativo do crime cuja iminência é presente ao longo da narrativa, mas não chega a se consumir. O

boiadeiro é assim apresentado pelo narrador: “Já Silvino, **cara má**, cuspidando nas mãos para dar um nó no rabo do seu café-com-leite de crinas alvas, grande esparramador de lama.” (ROSA, 1965, p.11, grifo nosso). É de se notar que, ao fazer a descrição sumária dos vaqueiros, o narrador não atribui características suficientes para termos melhor ideia de seu modo de ser; entretanto, para Silvino, como grifamos, há uma indicação negativa, logo na primeira atribuição: “cara má”.

Ainda a personalidade de Silvino é comparada a de animais ferozes, quando Juca Bananeira, ao alertar Badú sobre a iminente vingança, diz: “- Você faz mal, de andar assim desarmado de arma! **Silvino é onça-tigre**. Todo-o-mundo sabe que ele está esperando a hora...” (ROSA, 1965, p.17, grifo nosso).

Por último, Badú tem poucos atributos descritos no discurso, aparentando apenas passividade em relação à vingança de Silvino e se embriagando no arraial, e, por isso, sobrando a ele voltar para a fazenda sobre o burrinho Sete-de-Ouros, o que lhe rendeu ser salvo do afogamento na enchente. Um dos pontos que podem ser ressaltados na construção de sua personalidade é o fato de ter conhecimento de como se harmonizar com os animais, como aponta Ronaldo de Melo e Souza (2008, p.21) “[...] Badú somente consegue montar o burrinho, que o salvará ao final, depois de amansá-lo com uma cantiga que enaltece a vida em liberdade.”

Não há, porém, elementos suficientes na narrativa para se afirmar que Badú é um homem bom e não se sabe sequer se a disputa entre ele e Silvino pela moça foi causada por má índole de um dos dois. O único fato que chega ao leitor é a descrição de Silvino como alguém que aparenta ser mau e que busca vingança para fazer justiça uma vez que a moça não gosta mais dele, mas sim de Badú.

Essa manifestação da justiça privada passa pela valorização moral de um fato: uma possível traição, ou seja, o fato da moça ter deixado de gostar de Silvino e passado a gostar de Badú. Valendo-nos da teoria ética aristotélica, - justo é aquilo que dá a cada pessoa aquilo que ela merece - ao se valorar negativamente o ato de traição do colega que com Silvino disputa o coração da "moça", este se vê na obrigação de retribuir o injusto com uma sanção: o assassinato.

A relação entre esses dois vaqueiros e a espera pelo possível assassinato que ocorrerá na história é o que proporciona a tensão que envolve o leitor por toda a narrativa de maneira muito forte, e que é construída também pela categoria tempo, - juntamente com a história, as personagens e a narração - proporcionando o encontro da

justiça privada com a divina. Para entender como isso ocorre, é preciso atentar à duração da história e à forma pela qual ela é contada.

No início do discurso, após breve relação e explicação dos nomes antigos de Sete-de-Ouros, o narrador diz: “Mas nada disso vale fala, porque a estória de um burrinho, como a história de um homem grande, é bem dada no resumo de um só dia de sua vida.” (ROSA, 1965, p.4). O tempo da história principal, pois, é de apenas um dia. Interessante notar o paralelo história-burrinho *vs.* história-homem grande, em que a primeira parte refere-se a Sete-de-Ouros e a segunda podemos atribuir ao Major Saulo, que corresponderia ao burrinho que acabara de ser descrito no discurso.

Continua o narrador a marcar o tempo da história: “E a existência de Sete-de-Ouros cresceu toda em algumas horas – seis da manhã à meia-noite – nos meados do mês de janeiro de um ano de grandes chuvas, no vale do Rio das Velhas, no centro de Minas Gerais.” (ROSA, 1965, p.4). O tempo da história principal pode ser aproximado ao da duração da tragédia grega, que, para Aristóteles, na *Poética*, deveria ser de uma revolução solar.

O tempo é, portanto, relativamente bem marcado, mas não por isso perde o caráter universal, já anunciado no tom de fábula no ponto de arranque do discurso: “**Era** um burrinho pedrês [...]” (ROSA, 1965, p.3, grifo nosso), similar a “Era uma vez”. É de se notar que o fato de a história se passar no lapso de dezoito horas contadas em 66 páginas – na edição de 1965 – imprime uma velocidade relativamente lenta à narrativa. Tal lentidão é proposital na medida em que o narrador cria a expectativa de final sangrento pela consumação da vingança de Silvino e, ao mesmo tempo, aumenta a surpresa do anticlímax ocasionado pela atuação da justiça divina.

O narrador, para retardar a velocidade do discurso, usa dois recursos principais: o primeiro são as descrições da boiada minuciosas e melódicas presentes ao longo da narrativa, que realizam pausas no discurso em relação ao relato da história principal; o segundo são as histórias contadas pelos vaqueiros e os comentários feitos pelo narrador sobre elas, que, além de retardarem o andamento da narração da história principal, assumem papel fundamental em sua construção e também na formação da justiça divina. Isso porque tais episódios relatados não são desvinculados da história, pelo contrário: muitas vezes, eles antecipam os acontecimentos finais, como foi dito.

Dentre as descrições mencionadas, muito comum são aquelas em que o narrador enumera uma série de coisas, como se pintasse um painel, ao mesmo tempo efetivando pausas discursivas e imprimindo ao discurso um ritmo bem marcado, como, por exemplo, na descrição das cores dos bois nos currais da Fazenda da Tampa:

[...] pretos, fuscos, retintos, gateados, baios, vermelhos, rosilhos, barrocos, alaranjados; castanhos tirando a rubros, pitangas com longes pretos; betados, listados, versicolores; turinos, marcheteados com polinésias bizarras; tartarugas veriegados; araçás estranhos, com estrias concêntricas no pelame – curvas e zebruras pardo-sujas em fundo verdacento, como cortes de ágata acebolada, grandes nós de madeira lavrada, ou faces talhadas em granito impuro. (ROSA, 1965, p.5).

Assim, chega-se ao ponto em que a justiça privada encontra a divina, que determina a primeira. Mas, até esse momento, o leitor espera o assassinato a ser cometido por Silvino e a tensão quanto a esse acontecimento é aumentada pela forma como o tempo é construído na narrativa. Desta maneira, cria-se a surpresa do anticlímax da tragédia do afogamento, que é justamente engendrado pelas linhas invisíveis da justiça de Deus.

A justiça divina sempre anuncia-se em linhas que passam despercebidas pelo leitor ao longo das narrativas rosianas. Em "O burrinho pedrês", tudo começa com a descrição do espaço físico em que a história se passa. Guimarães Rosa (2001, p.26) relata em carta a João Condé, que esse conto é uma peça não-profana inspirada em um fato real, quando, muitos anos antes, em sua terra, um grupo de vaqueiros havia se afogado na cheia de um córrego.

Temos, pois, aqui, duas considerações importantes: ter o escritor ressaltado o caráter metafísico-religioso da narrativa – “peça não-profana” – e o fato de ter sido inspirada a história num acontecimento real. Esses dois pontos mostram a característica de Guimarães Rosa como ficcionista de criar, mesmo que partindo de um fato real, um mundo imaginário, guiado por forças cósmicas como a atuação da justiça divina.

Importante também assinalarmos o fato de que os acontecimentos narrados ocorrem num lugar determinado pelo narrador: “[...] no vale do Rio das Velhas, no centro de Minas Gerais.” (ROSA, 1965, p.4). É nessa região que se localiza a Fazenda

da Tampa: “[...] onde tudo era enorme e despropositado: três mil alqueires de terra, toda em pastos [...]” (ROSA, 1965, p.4).

Desde essa primeira descrição da fazenda no discurso, saltam aos nossos olhos duas características do lugar que são reiterados ao longo da narrativa: a imensidão e a riqueza. Esse espaço é deveras grande e rico, com vasta quantidade de terras e gado – “Dois ou três deles [currais] mexiam de tanto boi.” (ROSA, 1965, p.5). Da mesma forma, foram grandiosos os feitos de seu proprietário e grandiosa também a conquista de Sete-de-Ouros, ao salvar os dois vaqueiros. Entretanto, o que é interessante: apesar de toda essa grandiosidade, de espaço e de acontecimentos, o narrador consegue contá-los no resumo de um só dia da vida do burrinho, o que mostra a sua destreza na arte de contar histórias, arte esta que, como vimos, está contida no próprio título *Sagarana*.

Nesse espaço, no dia em que se passa a história, fazia uma “Manhã noiteira, sem sol, com uma umidade de molhar por dentro as roupas da gente. A serra neblinava, açucarada, e lá pelas cabeceiras o tempo ainda estava pior.” (ROSA, 1965, p.5). Vemos, pois, que, na descrição inicial do ambiente em que se passa a história, a chuva que causará a tragédia do desfecho já estava anunciada, o que pode ser visto como uma espécie de pista da ação divina.

A presença da providência divina na história do burrinho é muito bem explanada por Vanessa Liporaci (2008, p.20), para quem a ação providencial ocorre não só disseminada ao longo de toda a narrativa como também pontualmente, no momento da enchente no córrego da Fome. E esta ação gira sempre em torno da figura de Sete-de-Ouros, que se torna o herói da narrativa ao salvar os dois vaqueiros do afogamento. “Sendo assim, a disseminação [das marcas da providência] será realizada através da caracterização desse burrinho no decorrer do conto, visando mostrar tanto sua fragilidade quanto alguns de seus hábitos.”

Como numa fábula, o narrador apresenta o protagonista do conto de abertura de *Sagarana* logo no primeiro parágrafo do discurso: “Era um burrinho pedrês, miúdo e resignado, vindo de Passa-Tempo, Conceição do Serro, ou não sei onde no sertão. Chamava-se Sete-de-Ouros, e já fora tão bom, como outro não existiu e nem pode haver igual.” (ROSA, 1965, p.3). E faz a ressalva: “Agora [momento da narração], porém, estava idoso, muito idoso.” (ROSA, 1965, p.3).

De forma bastante resumida, na sequência, são-nos contados episódios que vão da mocidade à velhice do burrinho, pois, “Na mocidade, muitas coisas lhe haviam acontecido.” (ROSA, 1965, p.3). E tais episódios são enumerados a partir dos nomes já dados ao protagonista:

Vinha-lhe de padrinho jogador de truque a última intitulação, de baralho, de manilha; mas, vida a fora, por amos e anos, outras tivera, sempre involuntariamente: **Brinquinho**, primeiro, ao ser brinquedo de meninos; **Rolete**, em seguida, pois fora gordo, na adolescência; mais tarde, **Chico-Chato**, porque o sétimo dono, que tinha essa alcunha, se esquecera, ao negociá-lo, de ensinar ao novo comprador o nome do animal, e, na região, em tais casos, assim sucedia; e, ainda, **Capricho**, visto que o novo proprietário pensava que Chico-Chato não fosse apelido decente. (ROSA, 1965, p.3-4, grifos do autor).

No trecho supracitado, podemos notar interessantes pontos em relação ao nosso tema, como o fato de, dos usos e costumes do sertão para alcunhar os animais, surgirem números significativamente influentes no universo da crença que supõe o papel da providência: é o caso do sete, número bíblico, importante nos estudos cabalísticos e reiteradamente usado ao longo da produção rosiana. Não só o nome do burrinho no momento da história é Sete-de-Ouros como também o narrador relaciona, especialmente, o sétimo dono do animal, Chico-Chato, cujo lugar na ordem dos possuidores do protagonista, teve seu nome mencionado e emprestado à personagem. David Zumerkorn (2005, p.217), ao tratar da mística na numerologia judaica, em especial na Cabala, faz as seguintes explicações sobre a simbologia do número sete:

Este número ocupa um lugar de relevância nas leis e costumes judaicos. Os ciclos normais na criação do mundo, o descanso, ou melhor, o reflexo dos atributos emocionais que o ser humano possui. Está intimamente ligado com assuntos sentimentais. É uma expressão para uma dimensão espiritual. Também alude ao sustento, já que quando se guarda o *Shabat* (7º dia), cria-se o receptáculo para o sustento abundante dos demais dias da semana. Todos os sétimos são queridos.

Muitas características do burrinho podem ser encontradas nessa simbologia: como a dimensão espiritual da sua sabedoria e idade, a calma e o descanso em que se encontrava no começo da história, sua paciência como atributo emocional, além do fato de ser querido pelo Major.

Um sinal logo indicado pelo narrador, mostra-se deveras importante na caracterização física do animal: “A marca de ferro – um coração no quarto esquerdo dianteiro – estava meio apagada [...]” (ROSA, 1965, p.4). Tal marca é “lembrança” dos ciganos que o haviam raptado e é também um dos símbolos da ação providencial, que aparece também – mas de forma mais significativa – na última narrativa da coletânea: “A hora e vez de Augusto Matraga”. Mas, neste momento, importa notar que os sinais numéricos e simbólicos estão presentes no protagonista e, mais ainda: são marcas que, de alguma maneira, guardam relação entre si, se pensarmos, por exemplo, nos naipes do baralho, tendo em vista que o nome Sete-de-Ouros fora dado por um amante de truco. Ora, dentre as quatro manilhas do jogo – quatro de paus, sete de copas, ás de espada e sete de ouros – dois números, os vermelhos, se repetem: o sete, que é o de copas e o de ouros. Este é o nome do protagonista, aquele que tem como símbolo um coração, cravado no quarto esquerdo dianteiro.

Outro aspecto que merece atenção, na caracterização física do burrinho, é a sua velhice, ressaltada em diversos momentos da narrativa, como, por exemplo: “E, como os dois cavos sobre as órbitas eram bem um par de óculos puxado para a testa, Sete-de-Ouros parecia ainda mais velho. **Velho e sábio** [...]” (ROSA, 1965, p.4, grifo nosso). Nesse trecho, dois pontos demandam destaque: o primeiro, como dissemos, a velhice do burrinho, motivo pelo qual é desprezado pelos vaqueiros e também por outros empregados da fazenda. Assim, Maria Camélia, que trabalhava na cozinha, ao saber que João Manico montaria Sete-de-Ouros, debocha: “- O João Manico vai tocar boiada no burrinho! Imagina só, meu-deus-do-céu, que graça!...” (ROSA, 1965, p.11). O segundo ponto para o qual atentamos vem da parte que grifamos no trecho mencionado: a sabedoria do protagonista. Tal característica é adicionada à velhice e experiência de vida, de forma curiosa, pois se trata de um burro, animal aproximado, em nossa cultura, à ignorância ou à falta de inteligência.

E é justamente da velhice e da sabedoria de Sete-de-Ouros que derivam a calma e a tranquilidade, qualidades reiteradas ao longo de toda a narrativa, como, por exemplo: “Enfado de assistir a tais violências, Sete-de-Ouros fecha os olhos. Rosna engasgado. Entorna o frontispício. E, cabisbaixo, volta a cochilar. **Todo calma, renúncia e força não usada.**” (ROSA, 1965, p.7, grifo nosso). Necessário faz-se notar que a calma do animal é contraposta à agressividade do curral, da qual ele se cansa e volta a cochilar. Sua aversão à violência continua sendo mencionada pelo narrador:

“Mas Sete-de-Ouros detesta conflitos.” (ROSA, 1965, p.7) E ainda: “Sete-de-Ouros se faz pequeno.” (ROSA, 1965, p.7). Sobre isso, Renata Acácio Rocha (2010, p.35), citando Franklin de Oliveira, afirma que, por tudo aquilo que o burrinho já passou, ele observa o tumulto dos homens e animais pela perspectiva da serenidade.

As características ressaltadas mostram-se importantes para o nosso trabalho porque é justamente a calma do burrinho e a aversão que apresenta em relação a conflitos e à violência que constroem a sua participação na escrita da justiça divina, pois, ao sair de seu recanto, procurando o local mais tranquilo da fazenda, é visto por Major Saulo, sendo escolhido para fazer parte do grupo que conduziria a boiada: “Mas tinha cometido um erro. O primeiro engano seu nesse dia. **O equívoco que decide do destino e ajeita caminho à grandeza dos homens e dos burros.** Porque: ‘quem é visto é lembrado’, e o Major Saulo estava ali [...]” (ROSA, 1965, p.8, grifo nosso).

Nota-se, primeiramente, o tom proverbial da frase que destacamos, que nos remete ao adágio “Deus escreve o certo por linhas tortas”. Os provérbios, como veremos ao estudar as personagens de “A hora e vez de Augusto Matraga”, carregam uma sabedoria popular que, no mais das vezes, trazem em seu âmago a presença da providência ou justiça divina. Na narrativa em pauta, como foi dito, a linguagem sentenciosa é própria sobretudo do dono da fazenda.

A importância do trecho citado dá-se também pelo fato de narrar o encontro de Sete-de-Ouros com o Major Saulo. Segundo Nildo Benedetti (2010, p.14), “[...] o Major Saulo e o burrinho são as únicas personagens com conhecimento apropriado para enfrentar a natureza com sabedoria.”, sendo ambos marcados, principalmente, pela calma e pela sabedoria.

Ademais, se, por um lado, a autoridade do coronel é elemento importante para a manifestação da justiça privada no conto, por outro lado, é também fundamental sua presença para desvendarmos as linhas invisíveis da justiça divina. Em primeiro lugar, pelo cruzamento de seu caminho com o de Sete-de-Ouros na manhã em que viu o animal e, ao se lembrar dele, ordenar que o fizessem presente na comitiva. Em segundo lugar, pelo fato de sua inquestionável experiência ser expressa através da sabedoria popular, mais uma vez com provérbios, como, por exemplo: “[...] ‘não é nas pintas da vaca que se mede o leite e a espuma’ [...]”. (ROSA, 1965, p.16) e ainda: “[...] ‘Suspiro de vaca não arranca estaca’ [...]”. (ROSA, 1965, p.17). Assim como veremos nas falas de Mãe Quitéria, ao cuidarmos de “A hora e vez de Augusto Matraga”, no provérbio,

fala do saber comum, estão contidos também sinais que permitem espreitarmos a manifestação da justiça divina.

Neste ponto, a partir do trecho do encontro do burrinho com o Major, deve-se notar que a justiça divina, ou providência, não ocorre sozinha, sem a contribuição das atitudes das personagens. Aqui, como vimos, o equívoco do burrinho ao ter procurado um local para ficar tranquilo fez com que acabasse sendo visto pelo Major e, assim, teve que participar da condução da boiada, condição *sine qua non* para o desfecho, em que, graças a ele, Francolim e Badú foram salvos da tragédia. Nesse sentido, ao tratar das características de Sete-de-Ouros, que fizeram com que fosse possível o arranjo da ação providencial, Vanessa Liporaci (2008, p.21) afirma:

Vê-se, portanto, que a primeira dessas características é a calma, a paciência; a segunda é a “certeza viva”, a força interior e a terceira é a aceitação do que lhe é imposto pela vida “sem perguntas, cada um no seu lugar, devagar.” É dessa maneira que a narrativa é encaminhada para o fim, quando o burrinho pedrês, que, no início do conto era visto como velho e incapaz, salva os dois vaqueiros da enchente, fazendo uso da tranquilidade e da sabedoria.

Ainda tratando da justiça divina, a partir da personagem principal do conto, Liporaci (2008, p.22) menciona a elevada espiritualidade do protagonista, o que possibilita o desfecho da história, uma vez que, citando Sperber, o burrinho é visto como representação da criatura dignificada dos Evangelhos, uma vez que têm valor principalmente as criaturas mais humildes. Assim, todas essas características apontadas em Sete-de-Ouros, a calma, a sabedoria, a humildade, a experiência da idade, a imunidade às confusões, evidenciam ser ele um animal espiritualmente avançado. Isso permite que ele saiba o que fazer no momento em que acontece a tragédia da enchente.

Nildo Benedetti (2010, p.37), ao tratar da enchente que põe fim à tentativa de vingança de Silvino e à vida da maioria dos boiadeiros, faz referência ao episódio bíblico de Noé, a partir de referências ao dilúvio no conto, como, por exemplo: “- o dilúvio não dava fim. Sete-de-Ouros metia o peito.”, pensando numa possível interpretação bíblica da narrativa, em que a cheia do córrego seria um ato de justiça divina, em que a vingança seria impedida de ocorrer e o burrinho, por sua idade avançada, sabedoria e paciência, seria um escolhido de Deus para sobreviver, salvando

também Francolim e Badú. Também os animais de "Conversa de bois", como veremos, que também apresentam dimensão espiritual peculiar, serão imprescindíveis para a concretização da justiça divina.

Entretanto, o estudioso afirma que tal interpretação não é completamente satisfatória no tangente à bipartição bom-salvo *vs.* mau-castigado, porque, em primeiro lugar, o dilúvio pode também ser encontrado na mitologia grega e não apenas na religião judaico-cristã; e, em segundo lugar, excetuando a figura de Silvino – que é descrito com a “cara má” –, não temos, como vimos, sobre os demais personagens, informações necessárias para caracterizá-los como maus. Nesse diapasão, pensamos ser mais acertado falar em justiça divina atuante como providência, no sentido do provérbio já mencionado, segundo o qual “Deus escreve o certo por linhas tortas”, e não como um julgamento divino dos bons e dos maus. É possível vermos esta manifestação da justiça, como aquela personificada pela deusa grega *Têmis*, que regulava as horas do universo, não sendo possível aos humanos entenderem a lógica de sua justiça.

Nesse mesmo sentido, Benedetti (2010, p.39) conclui: “[...] é possível que a tese seja justamente a de que aos homens não é dado entender os desígnios de Deus. Esses desígnios podem às vezes parecer injustos aos olhos dos humanos e, desse modo, a compreensão da justiça divina lhes escapa.”

Assim, percebemos, nesse conto, as funções das duas faces da justiça estudadas: possibilidade da justiça de mão própria, que coordena a tensão da ação, em que se espera um assassinato cometido por Silvino e um possível revide de Badú, por conta de uma desavença envolvendo uma mulher e a justiça divina que desata o nó da narrativa, frustrando a pretensão da justiça de mão própria, por meio da sabedoria, da calma e dos demais atributos do burrinho Sete-de-Ouros.

5.2 Veredas da vingança em "Duelo"

Talvez o melhor conto de *Sagarana* para este estudo seja “Duelo”. Nele, encontra-se, como ocorre em “O burrinho pedrês”, forte presença da condução da justiça divina e, mais que em qualquer outro texto do volume, várias relações com a evolução e a teoria do direito penal, principalmente, em se tratando da justiça com as próprias mãos. Segundo Ronaldo de Melo e Souza (2008, p.55), este conto “[...] retoma o tema e a forma da narrativa de 'O burrinho pedrês'. Trata-se do tema da causalidade do destino e da forma narrativamente compaginada na técnica da expectativa desiludida.”

A narrativa em questão tem como protagonista Turíbio Todo que, ao voltar para casa, de uma pescaria, sem avisar que chegaria naquele dia, surpreende a esposa, Dona Silivana, em flagrante adultério com o ex-militar Cassiano Gomes. Sem deixar que ninguém percebesse sua presença, Turíbio Todo se afastou do lugar e começou a compor “[...] urdidos planos de vingança” (ROSA, 1965, p.141). E desses planos, resultou, mais tarde, após ir armado à casa de Cassiano Gomes, o crime: “Turíbio não era mau atirador; baleou o outro bem na nuca.” (ROSA, 1965, p.142).

Entretanto, logo depois de chegar a casa, Turíbio Todo descobre que cometeu o que os penalistas chamam de *aberratio personae*, erro quanto à pessoa, ou seja, a finalidade era a de cometer o crime contra uma pessoa, mas acabou atingindo outra, por se equivocar quanto à apreciação das características da vítima: “[...] Turíbio Todo, iludido por uma grande parecença e alvejando um adversário por detrás, eliminara não o Cassiano Gomes, mas sim o Levindo Gomes, irmão daquele [...]” (ROSA, 1965, p.142). Depois desse fato, o protagonista que, no princípio da narrativa fora apresentado pelo narrador como portador da razão, perdeu-a, e seu crime foi acentuado pelas características da vítima, completamente opostas às de Cassiano Gomes, pois, Levindo “[...] não era metralhador, nem ex-militar e nem nada, e que, por sinal, detestava mexida com mulher dos outros.”

A partir de então, surge o desejo de vingança por parte de Cassiano Gomes, que almeja matar o assassino do irmão, chegando então a diversos atos, como ocorria nos tempos do princípio de talião. Ele sai a cavalo, em busca de Turíbio Todo, que fugira, pensando: “No caminho a gente topa, e quem puder mais é que vai ter razão...” (ROSA, 2001, p.143). Configura-se aqui, mais uma vez, a lei do mais forte, segundo La Fontaine, em uma de suas fábulas: “*La raison du plus fort est toujours la meilleure*”.

Portanto, até então, manifesta-se, na história de “Duelo”, os princípios da vingança privada e da lei do mais forte, em que as personagens fazem justiça de mão própria, sempre em busca de reparo a alguma injustiça cometida contra elas. Todavia, começa a ficar clara no conto a presença de outra face da justiça, que é a divina que arruma a ordem dos fatos para o final. Surgem os desencontros de Cassiano Gomes e Turíbio Todo, sempre este fugindo daquele e aquele nunca conseguindo executar sua vingança. A propósito, interessante é lembrar-nos das ilustrações sugeridas por Guimarães Rosa a Poty para os contos de *Sagarana*, dentre as quais, a de “Duelo” (anexo 1) que mostra muito bem essa ação providencial: dois homens sobre cavalos, um virado para frente e outro para trás, ambos amparados sobre a palma de uma mão que, ao nosso entendimento, seriam as mãos divinas.

Em sua procura por Turíbio Todo, Cassiano Gomes acaba adoecendo, “[...] foi piorando, e teve que fazer alto no Mosquito [...] Pois foi lá que Cassiano teve o seu desarranjo, com a insuficiência mitral em franca descompensação.” (ROSA, 1965, p.158). Nesse povoado em que ficou, havia muita pobreza, “[...] era tudo gente miúda, amarelenta ou amaleitada, esmolambada, escabreada, que não conhecia o trem de ferro, mui pacata e sem ação.” (ROSA, 1965, p.158). Dessa gente, Cassiano afeiçoou-se especialmente por um rapaz, o Timpim – que preferia ser chamado de Vinte-e-Um, apelido que, segundo ele mesmo, era “[...] p’r’a-mór-de que nem que a minha mãe teve vinte e um filhos, e eu fui o derradeiro [...]” (ROSA, 1965, p.159) – começando, então, uma amizade entre os dois.

Pouco tempo depois, já moribundo, Cassiano mandou chamar o Timpim e disse:

- Esse dinheiro fica todo para você, meu compadre Vinte-e-Um... Aí, tomou uma cara feliz, falou na mãe, apertou nos dedos a medalhinha de Nossa Senhora das Dores, morreu e foi para o Céu. (ROSA, 1965, p.162-163).

Ao saber a notícia da morte do desafeto, por meio de uma carta da esposa, Turíbio Todo resolve voltar para casa. No caminho, entretanto, ouviu um tropel e viu “[...] um cavalinho ou égua, magro, pampa e apequirado, de tornozelos escandalosamente espessos e cabeludos, com um camarada meio-quilo de gente em

cima.” (ROSA, 1965, p.163). Esse capiau era Timpim Vinte-e-Um e, depois de um tempo de conversa, virou-se para o outro e disse: “- Seu Turíbio! Se apeie e reza, que agora eu vou lhe matar! [...] não tem outro jeito, porque eu prometi ao meu compadre Cassiano, na horinha mesmo d’ele fechar os olhos...” (ROSA, 1965, p.167). Ao ouvir o nome do inimigo, Turíbio Todo estremeceu e propôs cobrir o preço pago pelo outro, ao que Timpim respondeu: “ - [...] não tem jeito, seu Turíbio, abaixo de Deus, foi ele quem salvou a vida do meu menino... E eu prometi, quando ele já estava com a vela na mão [...]” (ROSA, 1965, p.167). E, então, dispara e Turíbio Todo morre.

O relato intercala o que acontece com Turíbio Todo e Cassiano Gomes de modo a dar ao leitor a impressão de simultaneidade. Isso quer dizer que a narração sobre a situação de um é seguida pela do outro, pois, na linguagem escrita, não há possibilidade de configuração da simultaneidade como tal. Nas palavras de Ronaldo de Melo e Souza (2008, p.56), “[...] o narrador assume a função do cinenovelista que representa o entrecho dramático das ações paralelas, o qual se manifesta na alternância em ritmo de montagem cinematográfica do perseguidor e do perseguido.” As elipses dos itinerários de cada um são compensadas por rápidas analepses, como, por exemplo, quando Turíbio recebe a carta da esposa avisando da morte de Cassiano, e que nos é contado sumariamente: “Ele tinha ganho já bons cobres [...]” (ROSA, 1965, p.163).

Esse recurso que dá certo efeito de simultaneidade na narração do itinerário de cada rival contribui para manter o suspense que perdura durante a narrativa sobre a consecução da vingança de Cassiano Gomes. Quando este morre e a história parece se encaminhar para um final sem violência, o leitor é surpreendido com a aparição de Timpim Vinte-e-Um que executa a vingança do “compadre”.

O narrador de “Duelo” começa o discurso com o juízo de valor lançado, “palavra por palavra” (ROSA, 1965, p.139) sobre a personalidade de Turíbio Todo, e, logo em seguida anuncia: “Mas, no começo desta estória, ele estava com a razão.” (ROSA, 1965, p.139). Portanto, mostra-se como um enunciador que, além de contar uma história, dá a sua opinião, julgando aquele que está ou não com a razão naquilo que conta. E, ademais, reitera as suas opiniões, como, por exemplo: “[...] de qualquer maneira, nesta história, pelo menos no começo – e o começo é tudo – Turíbio Todo estava com a razão.” (ROSA, 1965, p.140).

Para o entendimento do justo e injusto ao longo da narrativa, por conseguinte, muito nos vale a opinião do narrador, que é através de quem a história nos chega, por exemplo, quando narra o adultério: “Mudara de ideia, sem contra-aviso à época; bem feito!: veio encontrá-la em pleno (com perdão da palavra, mas é verídica a narrativa) em pleno adultério, no mais doce e descuidoso dos idílios fraudulentos.” (ROSA, 1965, p.141). Ao usar tais palavras para contar o fato, o narrador reforça a ideia de que Turíbio Todo estava com a razão no princípio da narrativa e, portanto, correto na atitude de fazer justiça com as próprias mãos.

O tempo todo parece-nos que o narrador intercala aquilo que diz com informações dadas ou repassadas por capiaus, como, por exemplo: “[...] os capiaus afirmam isso assim peremptório [...]” (ROSA, 1965, p.139), ou “[...] os capiaus gostam muito das relações de efeito e causa [...]” (ROSA, 1965, p.140). Todas essas características apontadas, revelam-nos um narrador heterodiegético onisciente, pois sabe além daquilo que se passa pela mente dos personagens, mas também conhece a fama das personagens e as opiniões dos capiaus.

O nome do conto "Duelo", pressupõe uma luta entre **duas** pessoas. Para Cesare Beccaria (2011, p.53), o duelo nasce da anarquia das leis, sob a necessidade de aprovação pública. Nesse sentido, Turíbio Todo tentou matar Cassiano Gomes para revidar a afronta à sua honra, após ser traído; e este, mais tarde, buscou incessantemente a morte do outro para vingar o assassinato do irmão, mas, a façanha só ocorre após seu falecimento, pelas mãos de um terceiro, o mais fraco entre os três, Timpim Vinte-e-Um, desvirtuando, assim, a ideia dual de um duelo. Esse é um traço marcante na obra de Guimarães Rosa: quando a narrativa prepara um final trágico, isso não ocorre e, aqui, dando a entender que a vingança não se realizaria, a narrativa acaba por efetivá-la pelas mãos de personagem caracterizado como inapto para tanto.

Para a análise da construção das manifestações da justiça nessa narrativa, portanto, faz-se necessário atentar para cada uma das três figuras que executam este duelo. A primeira delas, “Turíbio Todo, nascido à beira do Borrachudo, era seleiro de profissão, tinha pelos cumpridos nas narinas, e chorava sem fazer caretas, palavra por palavra: papudo, vagabundo, vingativo e mau.” (ROSA, 1965, p.139). A descrição do protagonista da história é marcada pela rudeza e pela maldade, além do fato de ser vingativo, que já anuncia o que será é relatado em seguida: uma tentativa de vingança,

justiça pelas próprias mãos. Ademais, a personagem é apresentada com “[...] gosto punitivo e maldade, **mas com regra**, o quanto necessário, não em excesso.” (ROSA, 1965, p.140, grifo nosso), ou seja, parece-nos que se trata de alguém que, apesar de querer fazer justiça com as próprias mãos, e ter apreciação pela maldade, partindo dessa descrição, faz isso como que em legítima defesa, ou melhor, da forma mais retributiva¹³ possível, aplicando uma espécie de pena de talião, sem exceder o que é suficiente para retribuir o que é recebido também de mal. Entretanto, quando se vê traído pela esposa, tem toda calma, cozinhando “[...] o seu ódio em panela de água fria.” (ROSA, 1965, p.141) para planejar uma vingança que excede o mal que recebeu: o assassinio de Cassiano Gomes. Embora seja uma norma social no contexto em pauta, a afronta do adultério só pode ser sanada como assassinato de um dos envolvidos, de preferência o homem, ou de ambos, homem e mulher. Muitos outros contos de *Sagarana* e de outros livros de Guimarães Rosa mostram isso.

Temos, portanto, aqui, o sujeito que faz justiça pelas próprias mãos, através da vingança privada, o que remonta a outras épocas do direito penal, anteriores mesmo ao princípio de talião, pois, como assinala Magalhães Noronha (2009, p.13), “[...] o revide não guardava proporção com a ofensa [...]”. Assim, Turíbio Todo, ao cometer crime de homicídio em vingança ao de adultério, pratica um ato desproporcional à agressão sofrida, por isso, nesse momento, o protagonista perde a razão que apresentava no princípio do discurso.

Traço muito marcante na figura de Turíbio Todo, reiteradamente descrito pelo narrador é o seu papo: “Impossível negar a existência do papo: mas papo pequeno, discreto, bilobado e pouco móvel – para cima, para baixo, para os lados – e não o escandaloso ‘papo mola, quando anda pede esmola’” (ROSA, 1965, p.139). E é esse traço de sua fisionomia que dificulta sua fuga, uma vez que ele sempre tenta esconder a característica para não ser reconhecido e encontrado por Cassiano Gomes: “[...] pôs um lenço verde no pescoço, para disfarçar o papo [...]” (ROSA, 1965, p.163).

¹³ Podemos aproximar o gosto punitivo de Turíbio Todo às "teorias absolutas da pena" (MIRABETE; FABRINI, 2012, p.230), guardadas as devidas proporções, por tais escolas penais tratarem da pena estatal. Para tais teorias, o fundamento da sanção penal é a exigência da justiça: pune-se porque se cometeu o crime (*punitur quia peccatum est*). Para Kant, o mal do delito iguala-se ao mal da pena, criando condição de justiça. Para Hegel, a pena tem a natureza jurídica de anular o crime. Estes filósofos viam a pena, portanto, com função eminentemente retributiva. Podemos analisar esta primeira descrição de Turíbio Todo com base nestes conceitos, uma vez que, apesar de gostar da maldade de punir, fazia-o sem excesso, até então.

Outra característica que merece destaque na personagem é a sua relutância em conviver socialmente, descrito como “[...] bastante misantropo, e dali ter querido ser seleiro, para poder trabalhar em casa e ser menos visto.” (ROSA, 1965, p.140). Essa misantropia mostra a impossibilidade de cumprimento do contrato social, a incapacidade de conviver em paz, o que o levou à primeira ideia de vingança presente na história, e sua descrição como "vingativo" e "mau".

Já seu desafeto, Cassiano Gomes, era “[...] ex-anspeçada do 1º pelotão da 2ª companhia do 5º Batalhão de Infantaria da Força Pública, onde as gentes aprendiam a manejar, por música, o ZB tchecoslovaco e até as metralhadoras pesadas de Hotchkiss; e era bastante homem para lhe acertar um balaço na testa [...]” (ROSA, 1965, p.141). O rival de Turíbio Todo é, pois, descrito também como uma pessoa habituada à violência e com coragem para uma prática violenta como matar alguém.

Assim como Turíbio Todo planejara sua vingança contra o adultério de sua esposa com calma, Cassiano Gomes também não agiu no instante do assassinio de seu irmão, esperando o final dos funerais e do enterro para, depois, sair em busca de vingança, munido com “[...] a winchester, a parabellum e outros petrechos [...]” (ROSA, 1965, p.143).

O fato de Cassiano esperar os funerais do irmão para, só depois, iniciar o processo de vingança, remete-nos à bipartição direito posto *vs.* direito natural. Ou seja: existe uma espécie de lei no sertão, segundo a qual assassinato se paga com assassinato, mas, antes de aplicar esta lei, é preciso que se respeite um direito natural intrínseco ao ser humano que, no caso, é o de ter um funeral e ser enterrado com dignidade, o que ocorre, ao menos em parte, no conto "Os irmãos Dagobé", de *Primeiras estórias*.

A personalidade de Cassiano Gomes, assim, mostra-se um pouco mais flexível e humana que a de Turíbio Todo. Em determinado momento, no arraial em que morava, ele profere: “- Negócio de vingança não paga a pena. Não quero saber mais! É melhor **entregar p’ra Deus.**” (ROSA, 1965, p.156, grifo nosso). Embora as pessoas não acreditassem nas palavras do ex-militar, por dizer aquilo enquanto acariciava sua arma, trata-se de uma frase de grande importância: evidencia-se a confrontação da justiça de mão própria, no papel da vingança, com a divina, quando o personagem diz que entrega o caso para Deus, e de fato, é essa mão providencial que está a arranjar os desencontros

entre os desafetos e que conduz o final da história à consecução da vingança apenas pela mão de Timpim Vinte-e-Um, após a morte de Cassiano.

Este terceiro intruso do duelo, Timpim Vinte-e-Um, é apresentado pela primeira vez na história apanhando de um irmão mais forte que ele: “Dada a desproporção física, isso era uma grande covardia [...]” (ROSA, 1965, p.159). Esse juízo de justiça é feito por Cassiano Gomes que, ao ver a cena, afeiçoa-se imediatamente a Timpim e chama-o para conversar.

O fato de aparecer na história apanhando expressa a assimetria com o final da narrativa, que acaba com ele, o mais fraco, matando Turíbio Todo, algo que o ex-militar Cassiano Gomes tentou fazer baldadamente até a morte. Ademais, a personalidade de Timpim destoa do que se espera na narrativa, como visto, pelo fato de a palavra "duelo", título do conto, corresponder a um "duo", ou seja, uma luta entre "dois", e acabar a rixa sendo resolvida justamente por um terceiro. Este, que era o mais fraco dentre os três personagens principais, é justamente o único que acaba sobrevivendo.

De nome Antônio, Timpim prefere ser chamado pelo outro apelido, Vinte-e-Um, por ter sido o vigésimo primeiro filho de sua mãe. Esse apelido revela, mais uma vez em *Sagarana*, um número místico, cabalístico, resultado da multiplicação de três por sete. O gosto por números como esses é comum na obra rosiana, como percebemos ao tratar do conto “O burrinho pedrês”. Vinte e um aparece, também, no número de contos do livro *Primeiras estórias*, e revela-se na numerologia vinculada à ação providencial. Podemos encarar o algarismo como uma das marcas que são deixadas na história para simbolizar essa ação: a justiça de Deus.

Ademais, os números simbólicos são reiteradamente parte da história de Vinte-e-Um. O filho que tem e que é salvo graças aos donativos de Cassiano Gomes, é o terceiro e o único que sobrevive: “O primeiro morreu de ano, e o outro, que era mulher, nasceu morto de nascença.” (ROSA, 1965, p.160). O número três é também uma importante simbologia presente no conto "A hora e vez de Augusto Matraga", por exemplo.

Outro ponto importante que circunda Timpim Vinte-e-Um é o arraial onde mora, e onde conhece Cassiano Gomes, o Mosquito, espaço cuja descrição é bastante explorada na narrativa:

[...] povoado perdido num cafundó de entremorro, longe de toda a parte –, onde três dúzias de casebres enchiam a grotta amável, que cheirava grão-de-galo, murici e gabioba, com vacas lambendo as paredes das casas, com casuarinas para fazerem música com o vento, e grandes jatobás diante das portas, dando sombra. Um lugar, em suma, onde a gente não tinha vontade de parar, só de medo de ter de ficar para sempre vivendo ali. (ROSA, 1965, p.158).

Este espaço tem importância no tocante à providência divina. Como vimos, essa justiça constrói-se ao longo dos contos de *Sagarana* através de linhas que, embora tênues, dão alguns sinais de sua presença. Um desses sinais é justamente o lugar onde Cassiano morreu: espaço por onde as pessoas têm medo de passar, extremamente simples e escondido. Em outros contos, lugares como esse foram os escolhidos pelo autor para que se concretizasse a justiça divina, como, por exemplo, a casa de Mãe Quitéria e Pai Serapião, em “A hora e vez de Augusto Matraga”, escondida, simples e feita com capim podre. Isso mostra que, nas narrativas de *Sagarana*, os desígnios de Deus se manifestam nos lugares mais inusitados e simples. Afinal, foi no Mosquito que Cassiano Gomes, ex-militar, que se aventurava com mulheres casadas e que passou parte da vida na busca de uma vingança de sangue, conseguiu sua transcendência: legando à família de Timpim Vinte-e-Um o dinheiro que tinha, salvando a vida do seu filho e, enfim, segundo o narrador, morrendo e indo para o Céu (ROSA, 1965, p.163).

Além dos três homens que desencadeiam o desfecho, há a importante presença de uma mulher na narrativa: Dona Silivana, que é a personagem que motiva o desencadeamento das vinganças da história. Primeiramente por, ao saber que o marido não estaria em casa, cometer o adultério. Em seguida, por alimentar a ideia de vingança de Cassiano Gomes quando este, ao retornar ao arraial, falando que tinha desistido da ideia de se vingar, vê pelas mãos dela uma carta que recebera de Turíbio Todo, e que faz com que aquele volte a arder de raiva.

No final da história, é Dona Silivana quem envia carta ao marido falando da morte de seu desafeto, o que o faz retornar para o arraial: “Turíbio soube da boa notícia, por uma carta da mulher, que, agora carinhosa, o invocava para o lar.” (ROSA, 1965, p.163). Ao retornar para casa, o protagonista é morto, cumprindo-se a vingança de Cassiano, de modo que é a figura de Dona Silivana que alimenta até o final os desejos e

possibilidades de um rival se vingar do outro. Sua presença é, portanto, essencial para o cumprimento da justiça divina pelas mãos de Timpim Vinte-e-Um.

No final do conto, portanto, a vingança de mão própria de Cassiano Gomes é cumprida. A obrigação moral que ele impôs a si mesmo, de matar Turíbio Todo, em revide ao assassinato do irmão, foi transmitida na hora da morte para Timpim Vinte-e-Um. Faz-se justiça, na concepção aristotélica, de dar a cada um aquilo que merece. Nesse campo da justiça privada, temos também o papel da justiça divina, ou seja, da providência. Afinal, Cassiano nunca conseguiu, depois de muito tentar, encontrar-se com seu inimigo, façanha executada de modo surpreendente - uma vez que a narrativa envolve o leitor numa tensão, que é relaxada após o falecimento de Cassiano Gomes - pelo seu mandatário, o mais fraco dentre os três.

Assim, podemos constatar, da leitura de “Duelo”, que a justiça de mão própria, com suas diferentes configurações, é sempre regida e encaminhada pelo fio condutor da justiça providencial, que tudo arranja para o desfecho. Segundo Liporaci (2008, p.15), é dessa forma que Guimarães Rosa constrói a justiça de Deus: sem mencioná-la explicitamente, mas fazendo dela a linha que encaminha toda a narrativa, pois todas as ações narradas têm o intuito de ilustrar o processo da ação providencial, como as mãos que amparam os cavalos na ilustração que abre o conto.

5.3 A justiça privada, o feitiço e a justiça divina em "São Marcos"

Os contos “São Marcos” e “Minha gente” são, em *Sagarana*, os únicos que apresentam narradores autodiegéticos, e, ademais, “São Marcos” mostra outra particularidade: seu narrador-personagem possui dois nomes alternados no discurso narrativo, João e José.

Segundo Ronaldo de Melo e Souza (2008, p.75), enquanto "Minha gente" narra a viagem ascensional e diurna do protagonista, "São Marcos" conta a viagem de autorreconhecimento que José/João faz, na descoberta do lado noturno do sertão e subterrâneo de sua própria consciência.

O narrador e personagem do conto principia o discurso afirmando que não acreditava em feiticeros e, por isso, gostava de zombar sempre de um conhecido feiticeiro da região do Calango-Frito, chamado João Mangolô. Num domingo, ao ver Mangolô, no caminho que percorria para contemplar a natureza de Três Pedras, José/João o chama de “cachaceiro”, “vagabundo” e “feiticeiro”, o que o deixou irritado e ofendido.

É após esse ato de injúria que surge a manifestação da justiça privada, de mão própria, nesse conto, entretanto, diferentemente dos demais, de uma maneira bem peculiar: através de feitiçaria. O ofendido João Mangolô vinga-se do desafeto, através de “[...] um boneco, bruxa de pano, espécie de ex-voto, grosseiro manipanço.” (ROSA, 1965, p.250) que o feiticeiro costurou e, depois, amarrou uma “[...] tirinha de pano preto nas vistas do retrato [...]” (ROSA, 1965, p.251). Com o ato de feitiçaria, ficou João/José cegado por um tempo: “E, pois, foi aí que a coisa se deu, e foi de repente: como uma pancada preta, vertiginosa, mas batendo de grau em grau – um ponto, um grão, um besouro, um anu, um urubu, um golpe de noite... E escureceu tudo.” (ROSA, 1965, p.244).

Cego, João/José, depois de conseguir andar pelo mato usando, principalmente, a audição e o tato, percebe que o fato de não poder enxergar poderia ter sido ato do feiticeiro: “Porque a ameaça vinha da casa do Mangolô. Minha fúria me empurrava para a casa do Mangolô. Eu queria, precisava de exterminar o João Mangolô!...” (ROSA, 1965, p.250).

Para vingar-se do ato de feitiçaria, João/José avança, enfurecido, contra o bruxo, que suplica: “- Espera, pelo amor de Deus, Sinhô! Não me mata.” (ROSA, 1965, p.250). Mesmo assim, o protagonista pula sobre o homem e, quando já o ia esganando, tudo clareou, e Mangolô mostrou o boneco que fizera e em que colocara a faixa preta - que acabara de tirar - para o protagonista “[...] não precisar de ver negro feio...” (ROSA, 1965, p.251).

Depois da súbita fúria, João/José vê toda sua ira se esvaír e propõe as pazes com o feiticeiro: “[...] mais serve não termos briga [...]” (ROSA, 1965, p.251). Então, percebe o quanto é bom enxergar e vê, ao longe, um **boi branco** e que “[...] nas prateleiras dos morros cavalgavam-se três qualidades de azul.” (ROSA, 1965, p.251, grifo nosso). Tal boi, ser vivo que aparece repentinamente, cuja cor representa a presença de todas as cores, neste momento crucial da narrativa, pode ser interpretado como uma marca, um sinal, da presença da providência de Deus.

Percebe-se que a vingança que o protagonista pretendia executar sobre Mangolô foi atenuada por uma mudança que se deu dentro de si. A personagem José/João morava, no tempo da história, no Calango-Frito, e, além do fato de ter dois nomes, tem também uma identidade dúbia: ao mesmo tempo que afirma não acreditar em feiticeiros e mostrar-se um intelectual com bastante senso crítico e contemplativo, lista uma série de crendices que tem e rememora casos ocorridos no lugar que envolveram feitiçaria.

Mas, o protagonista apresenta pelo menos duas marcas fundamentais: primeiramente, o gosto por reflexões intelectuais e pela contemplação da natureza. Todos os domingos, ele se embrenhava na mata de Três Águas, e ali

[...] passava o dia inteiro, só para ver uma mudinha de Cambuí a medrar da terra de-dentro de um buraco no tronco de um camboatá; para assistir à carga frontal das formigas-cabaçadas contra a pelugem farpada e eletrificada de uma tatarana lança-chamas; para namorar o namoro dos guaxes, pousados nos ramos compridos da aroeira; para saber ao certo se o meu xará João-de-barro fecharia mesmo a sua olaria, guardando o descanso domingueiro; para apostar sozinho, no concurso de salto-à-vara entre os gafanhotos verdes e os gafanhões cinzentos [...] (ROSA, 1965, p.226).

Como podemos notar, trata-se de uma personagem que, além do gosto de observar minuciosamente a natureza, apresenta uma perspectiva sensível e poética do que vê. Isso, ao longo da narrativa, é agregado às reflexões filosóficas sobre diversos assuntos, inclusive o uso da linguagem. Ainda no trecho supracitado, chama a atenção para a alcunha dada ao João-de-Barro, “meu xará”, para, logo depois de dizer isso, acrescentar: “[...] nesta estória, eu também me chamarei José.” (ROSA, 1965, p.226).

A contemplação que o protagonista faz da natureza proporciona à narrativa diversas descrições da paisagem, da fauna, da flora, sempre acompanhadas de reflexões do narrador. Grande parte dessas descrições apresenta profundo conteúdo e expressão poética, com intenso relevo na sonoridade das palavras, tendo em vista que a função auditiva é privilegiada no conto que narra uma história de cegueira provisória. Como nos diz o narrador: “E não é sem assim que as palavras têm **canto e plumagem.**” (ROSA, 1965, p.236, grifo nosso), expressão rosiana muito repetida pelos estudiosos.

Todas essas pausas reflexivas e descritivas feitas por José/João imprimem lentidão ao texto. Essa lentidão também ocorre pela inserção de histórias de feitiçaria que são relatadas ao longo da narrativa pelo próprio narrador e por Aurísio Manquitola. Ademais, temos um episódio interessante, que é chamada no conto de “sub-estória”: “[...] passarei para ver os meus bambus. Meus? **Nossos...** Porque eles são a base de uma sub-estória, ainda incompleta.” (ROSA, 1965, p.234, grifo do autor). A inserção dessa analepse é importante no tocante à justiça divina, tendo em vista que, nela, temos um símbolo que permite, no momento da cegueira do protagonista, conduzi-lo à cafuná de Mangolô, a personagem “Quem-Será”.

O narrador conta que, determinada vez que fazia o seu caminho para Três Águas, encontrara versos escritos no bambuzal e ali escreveu também ele algo que chamara de poema: a relação de nomes de reis da antiguidade. No dia em que voltou ao lugar, aqueles versos tinham sido respondidos com outros, escritos por uma pessoa que não conhecia, a quem chamou de “Quem-Será”. Pois é justamente um dos versos desse desconhecido que conduzirão o protagonista no momento da cegueira ao final providencial: “Chegando na encruzilhada/eu tive que resolver:/para a esquerda fui, contigo./Coração soube escolher!” (ROSA, 1965, p.237).

A segunda grande marca do protagonista é o achar-se superior aos demais habitantes de Calango-Frito, mais instruído do que eles, zombando das crenças e cultura

das demais personagens, como faz com Mangolô e também com Aurísio, por exemplo, ao recitar, na frente do amigo, a oração de São Marcos, deixando-o amedrontado: “- Para, creio-em-deus-padre! Isso é reza brava, e o senhor não sabe com que é que está bulindo! [...]” (ROSA, 1965, p.230). Parece-nos que, ao final do conto, esse segundo traço de José/João é suavizado, quando, pela ação providencial, reconcilia-se com Mangolô, percebendo a maravilha de enxergar, o que explicaria o verbo no passado do começo da narrativa: “Naquele tempo eu morava no Calango-Frito e **não acreditava** em feiticeiros.” (ROSA, 1965, p.221, grifo nosso).

Nildo Benedetti (2010, p.192) explica que, em “São Marcos”, existe a identificação entre personagem e narrador; mas a relação entre narrador e autor implícito passa por uma bifurcação: quando existe identificação de valores intelectuais e estéticos com o autor implícito, estamos diante do narrador João; havendo conflito de valores morais, estamos diante do narrador José. Assim, o autor conclui poder-se intuir que José é quem vai para o mato das Três Águas, insultando o feiticeiro João Mangolô com uma fala de virulento racismo e é este mesmo José quem acaba ficando cego pelo sortilégio vingativo do homem que ofendeu. Porém, é João que se aproxima do autor implícito - cujo primeiro nome é o mesmo do autor externo -, e que contempla a natureza, mostrando ao leitor noções de religião, amor, dentre outras reflexões.

Já oposto a José/João está a figura do feiticeiro João Mangolô, que é descrito como

[...] velho de guerra, voluntário do mato nos tempos do Paraguai, remanescente do "ano da fumaça", liturgista ilegal e orixá-pai de todos os metapsíquicos por-perto, da serra e da grotta, e mestre em artes de despacho, atraso, telequinese, vidro moído, vuduismo, amarramento e desamarração (ROSA, 1965, p.224).

Os poderes do feiticeiro são reconhecidos e temidos pelos habitantes de Calango-Frito, que evitam passar perto da casa do bruxo, como, por exemplo, Aurísio Manquitola, que, ao ser indagado se estava voltando da casa de Mangolô, responde: “- Tesconjuro!... Tou vindo mas é da missa. Não gosto de urubu [...]” (ROSA, 1965, p.229); e também a cozinheira Sá Nhá Rita Preta, que aconselhava o protagonista a não passar por aquele caminho: “- Se o senhor não aceita, é rei no seu; mas, abusar, não

deve-de!” (ROSA, 1965, p.224). Mas José/João não dava ouvidos a ela e, todos os domingos, passava em frente à cafua do feiticeiro e dele zombava.

Mangolô sempre rira das injúrias do protagonista, até o dia em que este resolve, com manifestações racistas, dizer que todo negro é "cachaceiro", "vagabundo" e "feiticeiro". “Aí, espetado em sua dor-de-dentes, ele passou de riso bobo à carranca de ódio, resmungou, se encolheu para dentro, como um caramujo à cocleia, e ainda bateu com a porta.” (ROSA, 2001, p.267). Nesse momento, surge a tensão principal da história: as zombarias de José/João que, outrora faziam rir Mangolô, chegaram a ofendê-lo pelo conteúdo preconceituoso, etnocêntrico e intolerante. Assim como em “Duelo”, quando Turíbio Todo e Cassiano Gomes, após as injustiças que cada um recebe, esperam um tempo para manejar e planejar a vingança, o feiticeiro de “São Marcos” recolhe-se em casa e ali se fecha para fazer justiça com as próprias mãos através do sortilégio. O que percebemos é a retribuição violenta de uma injúria violenta, racista e relacionada às manifestações culturais brasileiras. Se João/José ofende Mangolô por crer que a cultura deste é inferior à dele, sendo que afirma não acreditar em feiticeiros, o bruxo retribui o injusto sofrido justamente com sua manifestação cultural de fazer um feitiço.

Nildo Benedetti (2010, p.197), valendo-se dos postulados de Roncari, afirma que o nome do feiticeiro parece ter origem africana, mas também pode ser interpretado como o termo grego que se refere a sortilégio, *manganeia* ou *manganon*. Tal associação do nome de Mangolô com o termo grego revela a concepção de um mundo em que “[...] manifestações locais e particulares sempre atualizam modelos arcaicos universais.” (RONCARI apud BENEDETTI, 2010, p.197).

A manifestação de justiça privada, aqui, reflete um conflito social e cultural do Brasil e, quando a providência divina encaminha José/João para a casa de Mangolô, fazendo com que ele não mate o feiticeiro, mas sele a paz entre os dois, temos uma espécie de união de duas culturas.

Tudo isso mostra a importância dos traços do espaço social de “São Marcos”: temos um lugar repleto de manifestações populares, culturais e religiosas, com crenças tradicionais do sincretismo cultural brasileiro. Nesse cenário, a formação cultural e intelectual de José/João contrasta nitidamente, segundo Benedetti (2010, p.192), com a dos rústicos habitantes do Calango-Frito. Como vimos, o protagonista, apesar de ter as

suas crendices, apresenta uma visão crítica sobre tudo a sua volta, enquanto os demais personagens que, incidentalmente, aparecem na narrativa, não.

Ainda para Benedetti (2010, p.194), as crenças dos habitantes do Calango-Frito fazem parte do quadro da religiosidade brasileira que se forma em *Sagarana*; ademais, o próprio nome do lugar faz referência a um ritual de feitiçaria, tendo em vista que a lagartixa é ingrediente de poção das bruxas de *Macbeth* e de contos de tradição oral.

Para além de Calango-Frito, importa o espaço das Três Águas: é nesse lugar descrito com tanta poeticidade e riqueza de detalhes que acontece o momento da cegueira e onde temos as ações da justiça divina. Além disso, mais uma vez, encontramos o número três que, também em outros contos de *Sagarana* e *Primeiras estórias* é símbolo da ação providencial.

A justiça divina opera visivelmente, em "São Marcos", no anticlímax, assim como em "O burrinho pedrês", mas, diferentemente desse conto, em que uma grande tragédia evitou a tragédia particular do assassinato de um dos desafetos, em "São Marcos", a morte de João Mangolô foi evitada por uma operação interior que se deu no protagonista: ao descobrir como era bom ver, João/José acaba perdendo a sede de vingança. De fato, o ato do feitiçeiro possibilitou um aprendizado ao narrador-personagem.

Segundo Vanessa Liporaci (2008, p.23), nesse conto, é criada uma atmosfera mágica possibilitada pela feitiçaria de João Mangolô, mas também pela articulação dos fatos culminantes na ação providencial que leva o protagonista a não matar o bruxo. Ademais, o feitiço é aproximado da justiça divina uma vez que é através da cegueira momentânea que José/João passa pela mudança, descobrindo a importância de ver além daquilo que se encontra no universo material. Uma vez que recupera a visão, o protagonista consegue enxergar, além das três qualidades de azul na colina, do boi branco de cauda branca, que se apresenta como o mediador, a personificação da providência de Deus.

Assim, mais uma vez, a justiça de mão própria conduz a ação das personagens para o momento de maior tensão da narrativa: começa com a vingança de João Mangolô em relação às injúrias ofertadas por João/José, fazendo o feitiço que cega o narrador-protagonista temporariamente; depois, este revida a vingança e, na iminência de matar o

feiticeiro, recupera a visão e descobre a importância de enxergar. Esse fato, que é guiado, por sua vez, pela ação providencial, causa a perda da vontade de vingança de João/José, acarretando o anticlímax da história, virando os acontecimentos para direção diferente daquela prevista pelo leitor, em consequência da expectativa criada pela narrativa.

5.4 A "mão pronta": violência e fé em "Corpo fechado"

Se a grande marca da vingança de João Mangolô contra José/João, em “São Marcos” é o uso da feitiçaria para atacar seu desafeto, em “Corpo fechado”, o elemento mágico aparece também na configuração da justiça de mão própria, mas, desta vez, como instrumento de defesa do protagonista: Manuel Fulô, que gostava de se vangloriar de seus feitos, sempre aumentados quando os narrava, e que muito falava na sua mula Beija-Flor, animal pelo qual tinha grande estima.

A epígrafe do conto já traça bem a principal característica da personagem principal: “A barata diz que tem/ sete saias de filó.../ É mentira da barata:/ ela tem é uma só.” (ROSA, 2001, p.293). O intertexto que abre a narrativa mostra a diferença entre o dizer e o ser: a barata dizia ter mais do que ela, de fato, tinha. Da mesma maneira, Manuel Fulô, nas conversas de bar, fazia-se passar por valentão e executor de grandes feitos, mas era um rapaz fraquinho que, na verdade, era muito menos do que dizia ser.

Para o narrador, o protagonista era

Um sujeito pingadinho, quase menino – “pepino que encorajou desde pequeno” – cara de bobo de fazenda, do segundo tipo –; porque toda fazenda tem o seu bobo, que é, ou um velhote baixote, de barba rala no queixo, ou um eterno rapazola, meio surdo, gago, glabro e alvar. Mas gostava de fechar a cara e roncar voz, todo enfarruscado, para mostrar brabeza, e só por descuido sorria, um sorriso manhoso de dono de hotel (ROSA, 1965, p.260).

Percebe-se, nessa descrição, o contraste entre a aparência e a essência do protagonista, que era covarde, mas fazia cara brava. Assim ocorre em seus relatos, em que se faz de valente, fala muito, como a barata que diz ter sete saias mas tem apenas uma. A dualidade é, pois, traço dessa personagem que, além do mais, tem várias denominações: Manuel Véiga, Manuel Flor, Mané Fulô, Manuel Fulô, Mané das Moças, Mané-minha-égua.

Sobre o fato de Manuel Fulô apresentar-se no conto como uma personagem que, na intensa busca do respeito das outras pessoas, parece, mas não é, Ronaldo de Melo e Souza (2008, p.94) aponta que, desde o nome, o protagonista não pertence a si próprio, uma vez que "Fulô" advém da inseparável mula que possui e "Manuel" pode ser

analisado como um qualquer Mané que apenas desejou muito da vida, como ser boticário, chefe de trem e dono da sela mexicana do feiticeiro Antonico das Pedras, mas que, afinal, não conseguiu nada.

“Corpo fechado” destaca-se por ser a única narrativa de *Sagarana* que apresenta um narrador homodiegético. É o “doutor”, cujo nome não é mencionado, que conta os fatos ocorridos no arraial de Laginha, tecendo opiniões e comentários sobre aquilo que relata, mas o herói da história principal não é ele, e sim uma personagem que ali vivia e que chamou sua atenção: Manuel Fulô.

O narrador descreve as personagens e o espaço, no mais das vezes, de maneira objetiva. Os traços mais bem pintados do arraial e de seus habitantes chegam ao leitor pelos causos de Manuel Fulô, que é o centro da narrativa. Por isso, o doutor dá poucos dados de sua vida pessoal, um dos mais importantes é quando fala do momento em que se mudou para aquele arraial: “Pois foi nesse tempo **calamitoso** que eu vim para Laginha, de morada, e fui tomando de tudo a devida nota.” (ROSA, 1965, p.258, grifo nosso). Essas notas evidenciam o sistema de valentões incrustado em Laginha e presente ao longo dos causos contados sobre essas figuras, principalmente, por Manuel Fulô.

Um dia, o narrador-personagem, homodiegético, descobre, numa conversa com Manuel Fulô, que este iria se casar com uma moça que, segundo o protagonista, era “[...] sacudidona, boazinha e trabalhadeira [...]” (ROSA, 1965, p.263), chamada "das Dor". Os dois homens comemoram o noivado tomando cerveja, e Manuel acaba bebendo demais. Neste momento, chega ao bar, “Sua Excelência o Valentão dos Valentões, Targino e Tal.” (ROSA, 1965, p.275), que diz, em alto e bom tom:

- Escuta, Mané Fulô: a coisa é que eu gostei da das Dor, e venho visitar sua noiva, amanhã... Já mandei recado, avisando a ela... É um dia só, depois vocês podem se casar... Se você ficar quieto, não te faço nada... Se não... – E Targino, com o indicador da mão direita, deu um tiro mímico no meu pobre amigo, rindo, rindo, com a gelidez de um carrasco mandchu. (ROSA, 1965, p.275).

Diante deste contexto, o doutor tenta encontrar várias maneiras de conseguir a vitória de Manuel no duelo contra Targino e, nessa busca, descobre que a força dos

valentões, naquele “tempo calamitoso” estava além da força das poucas pessoas que poderiam ser chamadas de autoridade no lugar, porque não consegue encontrar representante de nenhuma instituição oficial, como o delegado, por exemplo, que fosse capaz de evitar que a luta acontecesse.

Instaura-se, pois, aqui, mais uma vez, a possibilidade de se fazer justiça pelas próprias mãos, pois o falso valentão Manuel Fulô teria que reagir à ameaça do maior valentão daquela região. Assim como em “O burrinho pedrês” e em “Duelo”, o motivo da lide é uma mulher. Há uma pretensão resistida: um valentão quer ter relações sexuais com uma moça que está para casar com outro - costume feudal, comum nos arraiais afastados das cidades -; este outro, diz-se valentão, mas não é, pelo contrário, é um homem fraco. Portanto, a justiça é medida pela força dos oponentes e volta-se à lei do mais forte e, nas palavras de Rousseau (2011, p.24): “[...] posto que o mais forte tem sempre razão, não se trata de fazer outra coisa mais do que chegar a sê-lo.” E é exatamente isto que tentará fazer Manuel Fulô: ser o mais forte.

Entretanto, tornar-se mais forte, nessa história, não significa força física. O doutor chama o feiticeiro Antonico das Águas, ou das Pedras, que, em troca da mula Beija-Fulô, que o protagonista há muito cobiçava, fecha o corpo de Manuel: “- Fechei o corpo dele. Não careçam de ter medo, que para arma de fogo eu garanto!...” (ROSA, 1965, p. 280).

O duelo começa e Manuel desafia o outro: “Targino parara, desconhecendo o adversário. Hesitava? Hesitou.” (ROSA, 1965, p.281). O protagonista, então, mata-o, “Targino girou na perna esquerda, ceifando o ar com a direita; capotou; e desviveu, num átimo.” (ROSA, 1965, p.281). O valentão sucumbe, e Manuel Fulô vence, preservando sua noiva, numa inversão da lei do mais forte, possibilitada pela justiça divina por meio do feitiço de Antonico das Pedras, mediante abdicação que o protagonista faz de sua estimada mula.

Como visto na análise de "Duelo", Cesare Beccaria (2011, p.53) diz que a ocorrência de um duelo provém da necessidade de aprovação dos outros, originado da anarquia das leis. Aponta o penalista que, na falta da aprovação pública “[...] o homem honrado se vê exposto a tornar-se um ser meramente solitário, estado insuportável para o homem sociável, ou tornar-se alvo de insultos e da infâmia, que com a ação repetida acabam prevalecendo sobre o perigo da pena.” Considera ainda que o culpado no duelo

é o agressor, quem deu motivo ao acontecimento, e é inocente “[...] aquele que, sem culpa, foi obrigado a defender o que as leis atuais não asseguram, isto é, a opinião, e teve que mostrar aos concidadãos que teme somente as leis e não os homens.”

As considerações de Beccaria devem ser levadas em conta na análise de "Corpo fechado": primeiramente, pelo contraste que Manuel Fulô apresenta na relação entre a aparência e a essência, com a constante mania de contar vantagens, aumentar seus feitos e se fazer de valentão, na busca de ser respeitado publicamente, sendo que a possibilidade de o protagonista ser respeitado pela sociedade em que vive surge com a ocorrência do duelo com Targino. Ademais, o juízo de culpabilidade presente no trecho, permite-nos dizer que Manuel Fulô se apresenta como o inocente da luta travada com o valentão, pois foi levado a ela em legítima defesa, para retribuir a ofensa cometida pelo outro.

O cerne de "Corpo fechado" está na manifestação da justiça de mão própria representada pelo duelo entre Manuel Fulô e Targino. Isso é possibilitado pela construção do espaço social sertanejo no conto, em que predomina a falta de autoridades oficiais e o poder dos valentões sobre a região. É uma forma de justiça popular, que ocupa o lugar da institucional distante dali, como visto com as postulações de Boaventura de Sousa Santos (2015, p.30). A história toda se desenvolve em Laginha, local onde domina a justiça feita pelas mãos dos valentões. A descrição física do lugar é feita pelo narrador, quando rememora a época em que mudou para ali:

O arraial era o mais monótono possível. Logo na chegada, ansioso por conversas à beira do fogo, desafios com violas, batuques e cavalhadas, procurei, e quebrei a foice. As noites, principalmente, impressionavam. Casas no escuro, rua deserta [...] Agora, aos domingos, só aos domingos, gente como enchente. (ROSA, 1965, p.258).

Tratando do espaço social, Benedetti (2010, p.247) diz que “Se ‘O burrinho pedrês’ é o conto no qual se mostram os efeitos sociais do bom governo, ‘Corpo fechado’ mostra os efeitos do desgoverno.” Com efeito, estamos diante de uma sociedade de que o Estado é extremamente ausente e, por isso, os habitantes se habitam a conviver com a justiça privada e com as leis dos valentões. Qualquer possibilidade de manutenção da paz por intermédio de alguma possível autoridade é

baldada, como, por exemplo, quando o narrador cogita procurar ajuda das pessoas influentes do lugar: o coronel que, na verdade, não é respeitado; o vigário que se limita a rezar e entregar às mãos de Deus e o subdelegado que sequer está presente na comarca.

Por meio da história principal, com o combate entre Manuel Fulô e Targino, e, ainda, pelas histórias que nos são contadas pelo protagonista, podemos perceber a ampla desordem, governada pelo sistema de valentões e subvalentões que impõem sua forma de fazer justiça. Trata-se, pois, da instalação da justiça privada, em que se usa a violência de maneira arbitrária, cada um para proteger o seu interesse. Para Benedetti (2010, p.247), “Fazer vítimas e tornar-se vítima da violência geral significa, em última análise, retornar ao estado de selvageria.”

Tratamos como “sistema” o conjunto de valentões do conto porque, de fato, existe um agrupamento de regras concatenadas para a manutenção dessa espécie de regime autoritário de uso da força, como, por exemplo, o título de valentão dos valentões, conforme nos apresenta o narrador: “José Boi, Desidério, Miligido e Dêjo... Só podia haver um valentão de cada vez.” (ROSA, 1965, p.256). E ainda há uma categoria abaixo, como outra camada social dessas figuras: “Havia, sim, os subvalentões, sedentários de **mão pronta** e mau gênio, a quem, por garantia, todos gostavam de dar os filhos para batizar.” (ROSA, 1965, p.256, grifo nosso).

Este sistema de justiça encabeçado por valentões é descrito desde o primeiro parágrafo do conto, em que um desses figurões trava combate com oficiais: “[...] era o ‘espanta-praças’, porque tinha escaramuçado, uma vez, um cabo e dois soldados, que não puderam reagir por serem **apenas** três.” (ROSA, 1965, p.253, grifo nosso). Percebe-se, logo no início da narrativa, a insuficiência do Estado ante a arbitrariedade dos valentões, pois, três soldados não são o bastante para conter um.

Suzi Sperber (2002, p.339), ao tratar do sistema dos jagunços em *Grande sertão: veredas*, considera que, na ausência de um Estado que possa organizar o universo do sertão e como o mundo fora deste sertão é incapaz de refleti-lo, faz-se necessária certa liberdade para se criar, nesse espaço, uma norma que resguarde suas peculiaridades e que possa ser respeitada e cumprida. E conclui a autora que "Mesmo que implícitas, haverá idênticas noções das regras de direito, idêntica avaliação dos casos e idêntica aplicação da avaliação dos casos, em conformidade com as regras." Apesar das

inúmeras diferenças entre o romance e o conto em questão, guardando as devidas proporções, pode-se aproximar a lei interna dos jagunços com a dos valentões de Laginha, que detêm a violência, criando uma espécie de ordenamento próprio, respeitado e reconhecido pelos demais, e que inclui, como visto, até níveis de autoridade, como "valentão dos valentões" e "subvalentões".

No momento da história, a personagem que ocupa em Laginha essa posição de valentão dos valentões é Targino, descrito como “[...] o demônio... Não respeita nada e não tem medo de ninguém...” (ROSA, 1965, p.276). Trata-se do maior responsável por fazer a justiça pelas próprias mãos no lugar, agindo da forma que bem entende, enquanto não é castigado pela providência, pois, para Manuel Fulô, apenas a vontade de Deus teria competência para puni-lo e, enquanto isso não acontece, Targino “[...] é quem vai castigando os outros, por conta própria [...]” (ROSA, 1965, p.256).

Fisicamente, Targino é descrito pelo narrador com traços rudes: “Era magro, feio, de cara esverdeada. Usava botinas e meias, e ligas que prendiam as meias por cima dos canos das calças. Era uma pessoa excedente. Não me interessou.” (ROSA, 1965, p.259). Embora as descrições do doutor ao longo da narrativa sejam feitas de forma mais objetiva, ele ressalta, no trecho, um traço importante do valentão: “excedente”. Mesmo fisicamente, Targino é marcado pelo excesso; excesso este que se reflete na violência em relação aos outros valentões que Laginha já tivera.

As características morais de Targino são, em sua maioria, apresentadas por Manuel Fulô e relacionadas à maldade, à vileza, à semelhança com animais e ao contraste com valores morais, como, por exemplo: “Este é ruim mesmo inteirado... Não respeita nem a honra das famílias! É um flagelo...” (ROSA, 1965, p.1965). Ao ouvir essas palavras, o narrador contesta Manuel, dizendo que o valentão não aparenta ser ruim dessa forma e o protagonista rebate:

- O quê?! Aquilo é cobra que pisca olho... Quando ele embirra, briga até com quem não quer brigar com ele... Nenhum dos outros não fazia essa maldade... O senhor acha que isso é regra de ser valentão? Eu sei que, por causa de uns assim, até o Governo devia era de mandar um quartel de soldados p’ra aqui p’ra a Laginha... (ROSA, 1965, p.255).

Neste trecho, temos a contraposição da personagem Targino em relação ao sistema de poder dominado pelos valentões em Laginha. O uso arbitrário da força por essas pessoas sempre foi aceito e respeitado pelas pessoas do lugar, mas, mesmo sendo uma violência ilegítima, apresenta regras próprias como, por exemplo, não brigar com quem não quer briga. Targino extrapola essas regras, o que faz com que o protagonista o compare com uma “cobra que pisca olho”, ou seja, um animal peçonhento que faz coisas além do que as outras de sua espécie fazem. Ademais, percebemos a inoperância do Estado em relação a esses valentões, pois Manuel Fulô afirma que, pelos atos de Targino que vão além do permitido nas regras dos valentões, **até** o Governo deveria intervir, e mais: mandar “um quartel de soldados” porque um só, ou um pequeno número de oficiais seria impotente para desafiar o homem.

Segundo Nildo Benedetti (2010, p.248), como o Estado está ausente do lugar para impor a violência legítima, a figura do valentão o substitui, que é o caso de Targino, que, aproveitando-se dessa situação, usa arbitrariamente a violência que é vista pelo povo, no mais das vezes, como bravura. Em meio a toda a desordem social, estabelecida pelo controle arbitrário da violência dos valentões, resta aos habitantes de Laginha “[...] defender com as próprias mãos a sua integridade física, ou seja, combater a violência com a violência, recorrer a Deus ou ao misticismo das religiões [...]” (2010, p.258).

Neste sentido, espera-se a ação providencial para que Deus faça a justiça, tendo em vista que somente a fé religiosa pode superar a força física desses valentões. Assim, Manuel Fulô explica ao doutor:

Ele [Targino] é de uma turma de gente sem-que-fazer, que comeram carne e beberam cachaça na frente da igreja, em sexta-feira da Paixão, só p’ra pirraçar o padre e experimentar a paciência de Deus... Eles todos já foram castigados: o Roque se afogou numa água rasiinha de enxurrada... ele estava de chifre cheio... Gervásio sumiu no mundo, sem deixar rasto... Laurindo, a mulher mesma torou a cabeça dele com um machado, uma noite... foi em janeiro do ano passado... Camilo Matias acabou com mal-de-lázaro... Só quem está faltando é o Targino. E o castigo demora, mas não falta... (ROSA, 1965, p.256).

A crença em Deus é intensa e a entidade é vista como punitiva, sendo a única força capaz de superar a dos valentões, que estão acima do Estado, ou melhor, atuando no vácuo do Estado. Além disso, é presente também no trecho uma frase com tom proverbial que nos remete a “A justiça tarda mas não falha”, referindo-se à espera pela providência divina, que viria a arranjar a vida de Manuel Fulô com o êxito do feitiço de Antonico das Águas/Pedras, fechando o seu corpo, invertendo a lógica da lei do mais forte. Os provérbios voltam a aparecer nesse mesmo sentido, como no anúncio da ação da justiça divina, como, por exemplo, em outra fala do protagonista: “P’ra cavalo ruim, Deus bambeia a rédea...” (ROSA, 1965, p.256). Ou seja, existe um juízo sobre aquele que é mais fraco, e é como se Deus interviesse por este, tratando-o desigualmente, para equipará-lo ao mais forte.

Em meio a esse espaço tão calamitoso e sem governo, o embate entre aparência e essência é ressaltado no conto, e da mesma maneira como Manuel Fulô, ao contar diversas passagens de sua vida, fazia-se de valentão sem de fato ser, ele acaba saindo vitorioso de um duelo em que, aparentemente, por ser mais fraco e seu oponente muito mais forte e vil, não conseguiria.

Portanto, o que se evidencia é a forte configuração de um sistema em que predomina a justiça privada. Diferentemente do que acontece em “O burrinho pedrês” e em “São Marcos”, a ação providencial não frustra a expectativa de que um assassinato ocorra: espera-se, no duelo, que um dos valentões morra, e, de fato, isso acontece, operando-se a justiça pelas mãos de Manuel Fulô. Entretanto, a providência tem sim presença na história, uma vez que inverte a lei do mais forte, através do feitiço que fechou o corpo protagonista. Ocorre a justiça privada no conto, mas guiada pela divina, possibilitando a vitória do mais fraco, que não deu causa à luta e, mesmo assim, para conseguir o êxito na batalha, teve que fazer um sacrifício, dando a mula Beija-Fulô, outrora seu grande amor, para o feiticeiro Antonico das Pedras.

5.5 Tiãozinho, animais e justiça em "Conversa de bois"

Se, em “Corpo fechado”, mais vultosa foi a presença da justiça de mão própria, em “Conversa de bois”, configura-se visivelmente a vingança divina, com a ação providencial. Trata-se da história de Tiãozinho, um menino triste que guia um carro de oito bois, levando uma carga bastante bizarra: algumas rapaduras e um defunto, o pai do garoto. Junto com Tiãozinho, na viagem, está Agenor Soronho, o carreiro, tocando os bois que falam uns com outros.

A história principal de “Conversa de bois” é narrada por Manuel Timborna, das Porteirinhas,

[...] filho do Timborna velho, pegador de passarinhos, e pai dessa infinidade de Timborninhas barrigudos [...] Manuel Timborna, que, em vez de caçar serviço para fazer, vive falando intervenções só lá dele mesmo, coisas que as outras pessoas não sabem e nem querem escutar. (ROSA, 1965, p.283).

Foi visto, no princípio deste trabalho, que o título *Sagarana* remete o leitor à arte de contar histórias. Essa proeza é bem marcada no conto em questão, pois o narrador, antes de começar o relato, afirma uma condição para narrá-lo: “- Só se eu tiver licença de recontar diferente, enfeitado e acrescentado ponto e pouco...” (ROSA, 1965, p.283). Percebe-se, assim, que aquilo que é enunciado deve ser lido com cuidado pois nem tudo ali pode ter acontecido exatamente como foi relatado, seguindo o dito popular “Quem conta um conto aumenta um ponto.” Mas, o mais importante é que aqui Guimarães Rosa remete para a reflexão sobre a ficção e sobre caráter de invenção.

No conto de narrador heterodiegético, a focalização move-se: ora provém de Tiãozinho, ensimesmado em sua tristeza pela morte do pai, que muito o afetara, ora dos bois, pois, uma das peculiaridades dessa narrativa é justamente que os animais conversam entre si. Os bois constroem um diálogo filosófico sobre a existência deles e a dos homens e suas impressões sobre Soronho, a quem chamam de “homem-do-pau-comprido-com-o-marimbondo-na-ponta” e Tiãozinho, o “bezerro-de-homem-que-caminha-sempre-na-frente-dos-bois”. Além disso, quem conta a história a Timborna é uma irara:

[...] a narrativa se desenvolverá do ponto de vista específico do segundo narrador, e, portanto, os fatos realmente ocorridos serão por ele alterados com o objetivo definido de introduzir o leitor a concluir alguma coisa que não fazia parte da história originalmente contada por Timborna, a qual, por sua vez, havia sido contada pela irara a Timborna. (BENEDETTI, 2010, p.262).

Enquanto os bois conversavam, ao longo da viagem, Tiãozinho pensava, numa mistura de tristeza e ódio, em sua vida: seu pai, sua mãe e Soronho. Do pai, sente dó e sofre agonia:

É o seu pai quem está ali, morto, jogado para cima das rapaduras... Deixou de sofrer... Cego e entrevado, já de anos, no jirau... Tiãozinho nem se lembrava dele de outro jeito, nem enxergando nem andando... Às vezes ele chorava, de-noite, quando pensava que ninguém não estava escutando. Mas Tiãozinho, que dormia ali no chão, no mesmo cômodo da cafua, ouvia, e ficava querendo pegar no sono, depressa, para não escutar mais. (ROSA, 1965, p.294).

Da mãe, Tiãozinho sentia raiva:

Ah, da mãe não gostava!... Era nova e bonita, mas antes não fosse... Mãe da gente devia de ser velha, rezando e sendo séria, de outro jeito... Que não tivesse mexida com homem nenhum... Como é que ele ia poder gostar direito da mãe?... Ela deixava até que o Agenor carreiro mandasse nele, xingasse, tomasse conta, batesse... Mandava que ele obedecesse ao Soronho, porque o homem é quem estava sustentando a família toda. (ROSA, 1965, p.294-295).

Então vem seu maior sentimento: o ódio de Soronho, que era amásio da mãe e do garoto maltratava. “O carreiro não gostava do Tiãozinho... E era melhor, mesmo, porque ele também tinha ojeriza daquele capeta!” (ROSA, 1965, p.295). Vários dos desaforos ditos por Agenor ecoam na mente do garoto, o que aumenta o ódio: “Que me importa, se a gente chega de noite no arraial?! O pai não é meu, não... O pai é seu mesmo... Só que tu não tem aquela-coisa na cara... Mas, agora, tu vai ver... Acabou-se a boa vida... Acabou-se o pagode!...” (ROSA, 1965, p.294).

Além do protagonista, os animais também não gostavam do carreiro, que sempre dava “[...] de-prancha, com a vara, nos topetes dos bois [...]” (ROSA, 1965, p.294). Por isso, diziam que era um homem que tinha um pau comprido com um marimbondo na ponta, porque sempre batia neles com a ponta de ferro da vara.

Em meio ao ódio, depois de tanto aguentar os desmandos e desaforos de Agenor, Tiãozinho pensa: “Falta de justiça, ruindade só.” (ROSA, 1965, p.293). E ainda: “Mas Deus havia de castigar aquilo tudo. Não estava direito, não estava não.” (ROSA, 1965, p.294). Há, aqui, a explícita vontade da justiça divina, que viria no momento da ação providencial. Entretanto, o garoto ainda almeja a vingança feita pelas próprias mãos: “Há-de chegar o dia!... Quando crescer, quando ficar homem, vai ensinar ao seu Agenor Soronho... Ah, isso vai!... Há de tirar desforra boa, que Deus é grande!...” (ROSA, 1965, p.296).

Então, chega o momento em que a justiça privada almejada pelo menino é causada pela ação providencial: Tiãozinho, cansado e com a mente repleta de pensamentos de ódio e tristeza, começa a cochilar enquanto anda e, fantasticamente, seus pensamentos se misturam aos dos bois que, ao conversarem uns com os outros, passam a falar como se fossem o menino.

Soronho dormia, bem na beirada do carro de bois, já escorregando: “Se ele cair, morre...” (ROSA, 1965, p.313). E, então, no meio da conversa dos bois, um deles fala como se fosse o menino que sonhava: “Sou grande e forte... Mais do que seu Agenor Soronho!... Posso vingar meu pai... Meu pai era bom.” (ROSA, 1965, p.315). E, no meio do devaneio, Tiãozinho grita: “- Namorado, vamos!!!” (ROSA, 1965, p.317). Com a ordem, os animais correm e Soronho cai do carro, morrendo.

Esse conto mistura a vontade de fazer justiça pelas próprias mãos – emanada de Tiãozinho, preso na tristeza das lembranças do que ocorrera com o pai, desejoso de vingá-lo por aquilo que Soronho fazia com a mãe e com ele próprio, porém, sabendo que ainda era muito pequeno para isso – com a ação providencial, pois o estado semiconsciente do menino, seus pensamentos e sua vontade de vingança são absorvidos pelos animais.

Os pensamentos vingativos acompanham a mente do protagonista ao longo da narrativa por ser ele um menino que se sente injustiçado pela vida e, conscientemente,

apresentar sempre bons valores: o amor e cuidado pela família, a bondade com os animais, a capacidade de perdoar e o arrependimento, o que contrasta totalmente com a personalidade de Agenor Soronho, dando margem ao sentimento de vingança.

Para Nildo Benedetti (2010, p.281), Tiãozinho pode ser visto como uma personalidade antitética a Agenor Soronho: a narrativa nos revela um garoto piedoso, que dispensa cuidados ao pai com carinho. Respeita a natureza e é mais próximo dos bois, tratando-os com bondade. Além disso, é acometido por um sentimento de culpa pelo ato inconsciente que o levou à vingança contra Soronho, e conscientemente, perdoa-o após sua morte. E o crítico completa: “Ao se vingar, Tiãozinho pune violência com violência e, dessa fora, se equipara a Soronho, mas, com seu arrependimento, torna-se humano e herói, porque supera a si mesmo e às suas paixões.”

Da mesma maneira que Badú, em "O burrinho pedrês" e Manuel Fulô, em "Corpo fechado", Tiãozinho trata bem os animais. A providência divina parece conduzir a história em prol do protagonista, mais uma vez invertendo a lógica da lei do mais forte: enquanto ele fica vivo, Agenor Soronho, sua antítese, mais forte e violento, acaba sucumbindo.

O amante da mãe de Tiãozinho é descrito como um “[...] homenzão ruivo de mãos sardentas, muito mal-encarado [...]” (ROSA, 1965, p.285). Sua caracterização física já evoca a personalidade ruim: primeiramente, os cabelos vermelhos, cor associada ao demônio e ao inferno; além disso, há a reiteração do aspecto “muito mal-encarado”, evidenciando a rudeza do caráter antissocial do carreiro.

Benedetti (2010, p.281) chama a atenção para a caracterização de Soronho como uma pessoa que não tem respeito ao sagrado, indiferente até mesmo ao sagrado ritual de enterrar os mortos que, como visto, parece ser um imperativo moral muito arraigado na construção das personagens rosianas: Cassiano Gomes, em "Duelo", espera o enterro do irmão para iniciar a perseguição do inimigo; os irmãos Dagobé, de *Primeiras estórias*, também aguardam o funeral do irmão assassinado antes conversar com Liojorge e mudarem-se para a cidade.

Ademais, o carreiro parece provocar desordem no mundo, tanto para os animais quanto para os humanos. O nome Agenor Soronho, segundo o crítico (BENEDETTI, 2010, p.281), remeteria às características pejorativas: “Agenor”, etimologicamente, vem

do grego *Agénos*, de *ágan* (muito), e *anér*, *andrós* (homem), ou seja, muito viril, muito varonil; enquanto “Sorinho” pode ser lido como a contração de “so”, senhor, e “ronha”, espécie de sarna que infecta ovelhas e cavalos, mas que também guarda o significado de velhacaria e insolência.

A história é narrada lentamente, o que favorece a surpresa do final. Tal lentidão é imprimida pelas diversas divagações feitas por Tiãozinho e pelos bois, quando conversam sobre temas filosóficos e mesmo sobre assuntos banais; além disso, acontecem muitas analepses para que seja narrada a vida de Tiãozinho, em relação à saúde do pai, ao caso amoroso de Sorinho com sua mãe e como era seu ambiente familiar. Dessa maneira, assim como as diversas histórias dos boiadeiros de "O burrinho pedrês" retardam o discurso, aumentando a tensão e, conseqüentemente, a surpresa da tragédia que encerra o conto, as divagações de Tiãozinho e dos bois e as analepses que permeiam todo o "Conversa de bois" permitem que o leitor fique ainda mais impactado com a ação providencial que culmina na morte de Agenor Sorinho.

Outro aspecto que influi decisivamente no conto para a construção do ato de justiça que encerra a narrativa é o caminho percorrido por Tiãozinho, Sorinho e os bois na viagem. Na primeira parte deste estudo, foi visto que o tema da viagem é constante e de grande importância na produção rosiana. É durante a viagem que Tiãozinho faz profunda reflexão sobre as injustiças cometidas por Agenor Sorinho, o que o conduz, inconscientemente, a buscar a vingança privada e, depois, a arrepender-se e saber perdoá-lo. Ou seja, a viagem - assim como em "São Marcos - conduz o protagonista a uma mudança de estado de espírito: antes de começar a jornada, ele era uma pessoa e, ao longo dela, e, ao seu final, torna-se outra.

O espaço social em que esta viagem é ambientada é marcado pela violência, que é espelhada, principalmente na vida doméstica de Tiãozinho, submisso ao amante da mãe. Sobre esse ponto, Benedetti (2010, p.266-267) postula que a narrativa toda é centrada em personagens que praticam a violência e, simultaneamente, procuram escapar de ser a ela submetidos. A violência, apesar de ser instintiva e potencialmente pronta para se manifestar até mesmo no homem mais pacífico, é capaz de ser controlada pela razão, quando esta está apta a cumprir o contrato social que impõe a necessidade de ser ela controlada.

O que predomina aqui, assim como em “Corpo fechado”, é um lugar em que a violência privada é comum, mas, diferentemente do conto anterior, em “Conversa de bois”, a violência dá-se também no ambiente doméstico. Mas, da mesma forma, as personagens, submetidas à injustiça, apelam sempre para a providência divina, para que Deus possa fazer justiça. E, assim, consuma-se a ação providencial, que dá a cada um aquilo que merece, de acordo com os valores expressados pelas personagens ao longo da narrativa, como, por exemplo, o zelo de Tiãozinho pelos bois, contraposto aos maus tratos que Agenor Soronho dispensa aos animais; o respeito do menino pelo cadáver do pai, contrastado pelo descaso que o carreiro apresenta por ele; o sentimento de culpa do garoto após a morte do amásio da mãe, sentimento este que, em nenhum momento, foi narrado em relação ao último. Tudo isso nos leva a crer que a justiça divina foi realmente feita, ao se inverter a lógica da lei do mais forte, como em “Corpo fechado”, ficando Tiãozinho livre da força violenta e opressora de Agenor Soronho.

5.6 Violência e redenção em "A hora e vez de Augusto Matraga"

O mais aclamado conto de *Sagarana* pela crítica, “A hora e vez de Augusto Matraga” é, para Guimarães Rosa “[...] de certo modo síntese e chave de todas as outras [histórias de *Sagarana*] [...] Quanto à forma, representa para mim vitória íntima, pois, desde o começo do livro, o seu estilo era o que eu procurava descobrir.” (ROSA, 2001, p.28).

Trata-se da história da redenção de um homem chamado Augusto Matraga, anunciado logo no primeiro parágrafo do discurso da seguinte forma: “Matraga não é Matraga, não é nada. Matraga é Estêves. Augusto Estêves. Filho do Coronel Afonso Estêves, das Pindaíbas e do Saco-do-Embira. Ou Nhô Augusto – o homem [...]”. (ROSA, 1965, p.319). São três os nomes do protagonista: Matraga, Augusto Estêves e Nhô Augusto. “O primeiro é o nome mítico, o segundo o nome social e o terceiro o nome individual. O primeiro, de santo; o segundo, de coronelão fazendeiro, rico e prepotente; o terceiro, do indivíduo em sua demanda.” (GALVÃO, 2008, 76).

Nhô Augusto era fazendeiro violento, casado com Dionóra e tinha uma filha: Mimita. Vivia agindo com desmandos, destratando empregados, matando pessoas e desrespeitando mulheres comprometidas. A propósito, no início da narrativa, ele se encontra num espaço completamente corrompido: um leilão de prostitutas, onde “arremata” Sariema, pela qual havia um capiau apaixonado, que não queria que ela passasse por aquele papel. Ao andar ao lado da prostituta, Nhô Augusto recebe um recado de Quim Recadeiro, seu fiel empregado, que dizia que Dionóra queria vê-lo. Ele manda-o voltar e dizer à mulher que não iria vê-la.

O que Dionóra sentia pelo marido passou por uma evolução de, basicamente três momentos: “Dionóra amara-o três anos, dois anos dera-os às dúvidas, e o suportara os demais.” (ROSA, 1965, p.324). A sua angústia só pôde ser curada pelo amor que passou a nutrir por Ovídio Moura e naquela noite, acaba fugindo com a filha e o amante.

Começa aí a desgraça de Augusto Matraga: primeiramente, perdendo a esposa e, depois, havendo um motim contra ele. Os empregados de sua fazenda o abandonam, sobrando apenas Quim Recadeiro ao seu lado. Armam uma armadilha com outro proprietário de terras da região, o Major Consilva, para quem passaram a trabalhar: espancam Nhô Augusto e nele atiram. Dentre os que o agridem está o capiau que se

enamorara de Sariema. Portanto, já nesse princípio, encontra-se a manifestação da justiça de mão própria, buscada pelo homem que se vinga dos desmandos do fazendeiro contra a mulher pela qual era apaixonado, participando da armadilha de Consilva para a queda de Matraga. Tal manifestação da justiça de mão própria ocorre, semelhantemente em “Duelo” e em “O burrinho pedrês” por causa de envolvimento com mulheres. Entretanto, aqui, em “A hora e vez de Augusto Matraga”, as dimensões da justiça pelas próprias mãos são maiores, pois envolvem todo um grupo de homens, liderado pelo Major Consilva, para tirarem o poder de um fazendeiro visto como mau e desrespeitoso; trata-se, pois, de uma luta por poder.

Tanto se trata de poder que, para exibir que a ação foi realizada por Consilva, seus capatazes, após deixarem Matraga quase morto de tanto apanhar, marcaram-no com ferro em brasa que era usado para gravar a posse do Major sobre o gado que possuía: um triângulo inscrito numa circunferência. Ao ser marcado, Nhô Augusto dá um pulo abrupto e cai de um barranco, surpreendendo os capatazes que, pelo estado do coronel, pela altura do barranco e pelo fato de alguns urubus estarem rondando o lugar, acharam que o homem estava morto. Mas, estavam enganados.

Quase morto, Nhô Augusto é encontrado por um velho casal de negros que viviam em uma choupana no mato. São eles: Mãe Quitéria e Pai Serapião que, por sua bondade e zelo com o protagonista, foram por ele adotados como pais. Os dois começam a cuidar do fragilizado Matraga, que tinha vários ossos quebrados. Quando começou a sentir-se lúcido, pediu ao casal que lhe levassem um padre. Este, ao ouvir a confissão de Nhô Augusto e sua pergunta sobre a possibilidade de ser perdoado por Deus, explica-lhe que, apesar de todas as barbaridades por ele cometidas, seria possível a redenção, desde que tivesse fé, não pensasse mais em mulher ou vingança e trabalhasse para ajudar os outros, com espírito altruísta, sempre moderando o mau gênio.

Assim, Augusto Matraga resolve mudar internamente, em penitência, fazendo isso para conseguir a graça de ir para o Céu. Assim como seus ossos quebrados vão se realocando, ele busca repaginar sua alma, transcendendo sua personalidade. E, quando já se vê bom para andar, viaja para longe, para o povoado do Tombador, com Mãe Quitéria e Pai Serapião.

O casal que cuidou de Matraga e por ele foram adotados como pais, apresenta grande importância na manifestação da justiça divina, intermediada principalmente na figura de Mãe Quitéria. Pai Serapião sempre recorre a ela para ajudá-lo: tanto quando vê Nhô Augusto pela primeira vez, caído quase morto no pé da pirambeira, como quando Nhô Augusto chama “- Mãe!” em sua febre. É ele quem calcula que o fato de ter um bezerro morto naquelas redondezas, atraindo urubus, fará com que os inimigos de Nhô Augusto pensem que se trata da carcaça dele.

Paulo César Carneiro Lopes (1997, p.102) aproxima o nome de Quitéria ao verbo "quitar", no sentido de a presença da personagem consubstanciar o acerto de contas de Matraga com os pobres, que, antes de sua queda, sempre tratara com descaso e humilhações. Porém, é com carinho e amor que ele é tratado por essas pessoas no momento em que começa o caminho da redenção.

Numa outra perspectiva, Adélia Bezerra de Meneses (2010, p.78), também aproximando o nome da personagem do verbo "quitar", atribui a isto o fato de, no simbólico renascimento de Augusto, ser ela a responsável por quitar a falta da figura materna que o protagonista tivera, vez que sua mãe morrera quando era pequeno. A ensaísta também assinala que Pai Serapião tem o nome oriundo de "Serapis", deus egípcio identificado com o deus Esculápio/Asclépio, divindade da medicina que, além de curar doentes, ressuscitava mortos. Além disso, ele também é responsável por restaurar a figura paterna, também ausente na infância de Augusto.

Mãe Quitéria aparece e fala bem mais que o pai Serapião; no decorrer do conto, Nhô Augusto sempre recorre a ela para desabafar. Ela acende velas e possui um terço e uma estampa da Nossa Senhora do Rosário; assim, ela encarna a religiosidade e também a sabedoria popular, traços que são marcados na sua fala, através dos provérbios (religiosos, sobre a natureza, sobre a vida, sobre a providência) que está sempre a dizer: “P’ra tudo Deus dá o jeito” (ROSA, 1965, p.332); “Dei’stá: debaixo do angu tem molho, e atrás de morro tem morro.” (ROSA, 1965, p.341).

A presença de Mãe Quitéria é, pois, importantíssima para a configuração da justiça divina em "A hora e vez de Augusto Matraga": seus provérbios sempre profetizam a ação providencial, lembrando ao protagonista a fé e a paciência, condição *sine qua non* para sua redenção: o momento da providência.

Continuando a história, no povoado do Tombador, “[...] apareceu, um dia, um homem esquisito que ninguém não podia entender. [...] Era meio doido e meio santo [...]” (ROSA, 1965, p.338), trabalhava muito, ganhava dinheiro, mas sem ganância, tudo que produzia queria repartir com todos. É Nhô Augusto, fazendo a trajetória para a conversão, tentando viver como um santo.

A circularidade de seu trajeto transcendental vai se completando com o passar do tempo: no princípio, não tinha nenhuma vontade de vícios ou de gozos, mas, aos poucos, começa a sentir que Deus lhe dá resposta e lhe vai tirando o fardo das costas: passa a ter vontade de fumar, vontade de se relacionar com mulheres, vontade de atirar, até sentir que chegou sua hora e sua vez, e, nesse momento, percebe que já está livre do seu fardo. É, ao mesmo tempo, a sua índole se revelando, para que, no final, ele morra como guerreiro-santo.

Neste ínterim, Matraga fica sabendo da esposa, que já pensava em se casar, supondo que o marido estivesse morto; e da filha, Mimita, que se entregara à prostituição. Tem notícias também de seu empregado, o Quim Recadeiro, que, num gesto de lealdade, foi vingar a morte do patrão nos domínios do Major Consilva e, com fidelidade e surpreendente coragem, matou dois capangas do Major e feriu um terceiro, conseguiu chegar até a sala de jantar, onde acabou assassinado com mais de vinte balas. Esse fato fez com que Nhô Augusto passasse por forte angústia, por saber que, enquanto estava ali vivo, aquele camarada havia morrido em nome dele, pensando que estava morto: “[...] o Quim Recadeiro - um rapazinho miúdo, tão no desamparo – e morrendo como homem, por causa do patrão [...]”. (ROSA, 1965, p.341). A ação da personagem Quim está dentro dos limites da justiça de mão própria: por fidelidade e apreço ao patrão, em busca de vingança, colocou-se no risco que causou sua morte, para matar Consilva. A sua coragem possibilita a reversão da lei do mais forte, mais uma vez, sendo que era miúdo e, mesmo assim, conseguiu matar dois capangas do Major e ferir um terceiro.

Ainda no trajeto de Nhô Augusto para a conversão, ocorre um fato crucial na narrativa: surge, um dia, no Tombador, um grupo de jagunços, liderados por Joãozinho Bem-Bem, por quem Matraga sente, já na primeira impressão, uma grande afinidade. No encontro de Bem-Bem com Matraga, contempla-se a mais perfeita união das justiças divina e de mão própria. Primeiramente, porque um parece ser o oposto do outro. Nos

próprios nomes, revela-se a presença do “bem” em Joãozinho e do “mal” em **Matraga**; depois, pela afinidade inexplicável que um sente pelo outro, a ponto de Bem-Bem, que não era de ter com estranhos, convidar Nhô Augusto para acompanhá-lo em suas viagens com os jagunços. Ele agradece e recusa o convite.

Entretanto, depois do encontro com o chefe jagunço, Matraga tem forte mudança interna, não conseguindo mais se manter no estado em que se encontrava e, enfim, consegue sentir que chegara sua hora. Nas palavras de Luiz Fernando Valente (2011, p.104), "O encontro com Joãozinho Bem-Bem marca o fim do purgatório de Augusto e assinala o início do estágio final de sua jornada em direção ao Paraíso."

É nesse momento que o herói, sem saber a razão do que fazia, guiado por um burrico, segue um bando de maritacas e anda sem direção pelos campos. Vale ressaltar que o burrinho é montado por Augusto sob recomendação de Mãe Quitéria: é ela quem lembra ao protagonista que o jumento é um animalzinho “[...] assim meio sagrado, muito misturado às passagens da vida de Jesus”. (ROSA, 1965, p.354), e por isso, o conduziria de maneira abençoada. Nesse sentido, Ronaldes de Melo e Souza (2008, p.118) pondera que os sertanejos não vêm o cristianismo como oficialmente divulgado, mas sim “[...] vivenciam a doutrina cristã como liturgia cósmica. A natureza se lhes apresenta como esparsa presença de signos e pressentimentos divinos, e não como reino do pecado.”. Ainda que em outra direção, tal modo de ver lembra o poema "Correspondências" de Baudelaire, em que o eu-lírico afirma ser a natureza um templo repleto de símbolos misteriosos, tudo significando alguma coisa.

O caminho das maritacas é, pois, o maior símbolo da chegada da hora da ação providencial, da justiça divina, que arranja os acontecimentos do universo. Seguindo-as, montado no sagrado burrinho, o protagonista chega ao povoado do Murici, que ficava muito perto da propriedade onde outrora fora temido e, encontra, ali, justamente, Joãozinho Bem-Bem. Cabe, porém, um comentário feito por Paulo César Carneiro Lopes (1997, p.83): "Augusto foi conduzido, mas o seu sim foi essencial.", ou seja, a providência agiu na condução do protagonista, mas sua decisão em se esvaziar da vida que outrora tinha e cumprir aquilo que o padre o incumbiu de fazer em busca de redenção, foi condição indispensável para que isso pudesse acontecer. É nesse sentido que Liporaci (2008, p.10) afirma que a providência não se confunde com a simples

entrega às mãos de Deus, dado que a finalidade buscada, a atitude, o livre arbítrio e a fé da personagem guiada por essa ação são fundamentais.

Muito perto do povoado de Murici, onde ficavam suas antigas terras, Augusto chega ao arraial do Rala-Coco, onde percebe que os habitantes estavam desesperados, pois um determinado jagunço estava prestes a matar um membro aleatório de uma família de bem para vingar a morte de Juruminho, jovem jagunço que fora morto por um dos irmãos daquela família e, para que a justiça privada fosse feita, a vingança deveria, por regra, recair na família. Matraga opõe-se ao amigo, na defesa dos inocentes, e tornam-se, por um instante, inimigos, e Nhô Augusto vai, pelas próprias mãos, fazer a justiça e salvar aquela gente, matando o chefe jagunço que acaba, por seu turno, matando o protagonista também.

Ao ser morto por Augusto Matraga, Bem-Bem diz que quer acabar sendo amigo dele e que morria pela faca do homem mais corajoso que já conhecera: “É só assim que gente como eu tem licença de morrer... Quero acabar sendo amigos.” (ROSA, 1965, p.363). Nhô Augusto pede para que o desafeto reze antes da morte, assim, poderiam “ir juntos”, mas Bem-Bem “[...] teimava em conversar, apressou ainda mais a despedida. E foi mesmo.” (ROSA, 1965, p.363). Em seguida, Augusto, perto da morte, pede que Joãozinho tenha o corpo enterrado bem direitinho “[...] com muito respeito e em chão sagrado, que esse aí é o meu parente seu Joãozinho Bem-Bem.” (ROSA, 1965, p.364).

Segundo Walnice Nogueira Galvão (2008), Matraga carrega uma marca na carne, sinal da providência divina. Seu símbolo, um triângulo (que representa a perfeição e a Santíssima Trindade e também a ascensão) inscrito numa circunferência (símbolo do eterno retorno). A marca do triângulo acompanha Nhô Augusto, desde o tempo de mandão até o fim de sua jornada com a conversão: sempre mora em casas com três pessoas, faz o trajeto em três lugares diferentes (Murici, Tombador e Rala-Coco) e, no decorrer da narrativa, é chamado por três nomes diferentes (triângulo): Augusto Esteves, Nhô Augusto e Augusto Matraga, ou seja, o homem violento, o homem que se privou de tudo para buscar o Céu e, por fim, o santo. Da mesma forma que o número sete tem forte significado bíblico e cabalístico, conforme exploramos em "O burrinho pedrês", também o número três carrega tais acepções. Ensina David Zumerkorn (2005, p.216) que o número três é notável no judaísmo e seu significado teria a seguinte sinopse: "A ligação entre a criatura e o Criador objetivando a excelência no mundo.

Também é o equilíbrio dos elementos na criação. O processo constante de evolução de uma pessoa [...] É conhecido também como a confirmação de um fato que se completou." Logo, o número que está constante em toda a trajetória de Matraga também contém os significados dela: a evolução, a completude e a redenção.

A propósito, o nome "Matraga" recebe grande diversidade de interpretações: começando pela primeira sílaba que indica o mal e, confrontada com "traga", pode sugerir o nome do homem santificado que, porém, **traz** consigo um passado mau. Aproxima-se também sua sonoridade do substantivo "maritaca", que é a ave que simboliza a ação providencial no encontro de sua hora e vez, e do verbo "matraquear", quando o protagonista, cumprindo sua sina de guerreiro, extermina todos os jagunços do bando de Bem-Bem: "E a casa matraqueou que nem panela de assar pipocas [...]" (ROSA, 1965, p.362); aduz ainda à "matraca", objeto que chamava os fiéis para a hora da missa, muito marcante na Semana Santa, o que sugere o calvário de Cristo. Luiz Fernando Valente (2011, p.106) aponta também para a palavra grega *tragos*, que significa bode, remetendo-nos, primeiramente, à palavra que supostamente originou o termo "tragédia" e, também, ao animal símbolo de expiação, numa comparação de Augusto com Cristo que, como bode expiatório, foi sacrificado para que se iniciasse uma nova ordem. Já segundo Adélia Bezerra de Meneses (2010, p.88), "Matraga" guarda relações também com a palavra árabe *matraq*, significando "pau", "porrete", remetendo à frase que ele diz quando resolve cumprir o que o padre lhe recomendara, para buscar a redenção: "P'ra o céu eu vou, nem que seja a porrete!" (ROSA, 1965, p.337). A estudiosa também assinala as relações da palavra com a celta *mattras*, "dardo"; e, de modo muito interessante, com o substantivo da língua portuguesa "matraz", nome dado a um recipiente alquímico, logo, um corpo dentro do qual ocorre uma transformação.

Além disso, ainda analisando o número três na saga de Augusto Matraga, temos que o lugar do qual sai, no início de sua travessia para a conversão (Murici) fica ao lado da aldeia em que acaba sua jornada (Rala-Coco), completando, assim, uma circularidade (circunferência). Isso tudo pode ser visto como traços da ação providencial que arranja os acontecimentos da história.

Ademais, se analisarmos a ilustração sugerida por Guimarães Rosa para o conto em questão (anexo 2), podemos perceber Augusto Matraga na caminhada solitária para

o encontro do destino, montado em um burrinho que, segundo Mãe Quitéria, é um animal bíblico e sagrado. Acima dos dois, há um grande sino, muito maior em proporção no desenho. Tal objeto simboliza a chegada da hora e vez do protagonista, ou seja, o destino: a concretização da providência divina, como se houvesse uma mão invisível a badalar o sino, fazendo de pêndulo o próprio Matraga. Ademais, a ilustração é moldurada por um círculo, que nos remete à trajetória de Nhô Augusto.

Benedetti (2010, p.299) mostra-nos que o movimento cíclico não ocorre apenas na personagem de Augusto Matraga, mas também no próprio espaço exterior do protagonista. Temos, primeiramente, o espaço do Murici, em que ele é a espécie de coronel respeitado pelo medo de sua violência. Isso é representado pela forma com a qual Nhô Augusto se comporta no leilão, causando temor àqueles que o rodeiam sem haver reação. Além disso, a grandiosidade de sua fazenda aumenta o seu poder. A violência é presente em todo aquele território, marcado pelo jaguncismo e pelos acertos de contas entre coronéis, fazendo justiça pelas próprias mãos.

A queda do protagonista, ainda no Murici, é representada também pelo espaço simples e embrenhado na mata onde ele consegue, aos poucos, se recuperar: a casa de Mãe Quitéria e Pai Serapião. O casal morava na beira do brejo, num casebre “[...] que era um cofo de barro seco, sob um tufo de capim podre, mal erguido e mal avistado, no meio das árvores, como um ninho de maranhões.” (ROSA, 1965, p.331). A decadência de Nhô Augusto é representada por esse contraste de espaços: antes, uma fazenda grande, com muitos empregados e respeitabilidade; depois, quando já desprovido de força física e dignidade, vê-se num casebre, escondido, localizado num brejo e com capim podre. A personalidade do protagonista está espelhada nesse espaço: a perda da notoriedade, a pobreza e a podridão de seu espírito. E é justamente daí, como num marco zero, que ele partirá, depois da chegada do padre, para a busca de redenção e transcendência.

É o Tombador o espaço intermediário: ali, Augusto Matraga trabalha todos os dias, sem lucro, apenas com fins altruístas, e passa, com o tempo, a ser reconhecido, não pelo poder e pela riqueza como outrora, mas como um santo. E é ali, na época das chuvas, como se estas lavassem-lhe a alma, que ele decidiu ir-se em busca de sua hora e de sua vez, sentindo-as chegar.

No caminho para o Rala-Coco, local de sua transcendência, em que se efetua a justiça divina, Nhô Augusto percebe uma série de acontecimentos que podem ser interpretados como sinais: primeiramente, as maritacas que voam numa direção que o protagonista resolve seguir e, também, o encontro com uma figura inusitada: “[...] um bode amarelo e preto, preso por uma corda e puxando, na ponta da corda, um cego esguio e meio maluco.” (ROSA, 1965, p.356). A figura do cego não é incomum na obra rosiana, como visto em "São Marcos", mas também em outros contos como "A benfazeja" de *Primeiras estórias*, em que há a excêntrica figura de Retrupé, cegado e guiado pela madrasta, Mula Marmela e "Antiperipleia", conto inaugural de *Tutameia*, que é protagonizado por um guia de cego.

O que se percebe, com esses dois contos, é que mais relevo que os personagens cegos têm os seus guias. Da mesma forma, em "A hora e vez de Augusto Matraga", o bode chama a nossa atenção por guiar o homem esguio e por sua mestiçagem, não apenas de cores, mas também de significados, tendo em vista que, mesmo dentro da tradição cristã, o animal fora visto, nos primórdios, como fonte de expiação dos pecados e, na Idade Média, relacionado às forças do mal e símbolo do demônio. E é este animal que está a conduzir um homem que não enxerga, ou seja, uma figura que tem em si o símbolo do bem e do mal, guiando uma pessoa desprovida de visão. Podemos interpretar essa aparição, mais uma vez, como a justiça divina que guia, em linhas invisíveis, uma alma cega – a do protagonista, seguindo o caminho de seu coração – através de um animal híbrido, contendo em si o bem e o mal, que será, mais tarde, o momento de transcendência de Augusto Matraga.

Completando a circularidade do espaço no conto, é no Rala-Coco que chega a hora de Nhô Augusto e vez, sendo este o espaço que marca o ponto final de seu ciclo e a evolução de seu espírito, quando o protagonista usa uma arma de fogo e uma faca, mata, como fazia outrora, mas o faz para salvar uma família de bem.

No final da história, Matraga, ao completar a jornada, chega à transcendência de seu ser. Nele próprio reunir-se-ão as justiças divina e de mão própria. A primeira, através do cumprimento da marca insculpida em sua carne, momento atingido após seguir o caminho das maritacas, levando-o à transcendência. A segunda porque o protagonista, sozinho, toma uma das armas do inimigo e liquida todos os jagunços do bando, inclusive o próprio Joãozinho Bem-Bem, que acaba matando-o também.

Para que se complete o momento da ação providencial, Matraga faz todo o trajeto da santidade, entretanto, certos princípios, contrariam a sua índole. O protagonista “[...] é um guerreiro e é como guerreiro que irá se tornar santo”. (GALVÃO, 2008, 72). Ademais, segundo a autora, diversas figuras cristãs, como São Francisco de Assis, tiveram uma vida cujo início fora pregressa e, depois, alcançaram a santidade.

Desde pequeno, Augusto vive uma tensão complexa no modo com que é criado: de um lado, um pai violento e ausente; do outro, uma avó religiosa que o queria padre. Essa mistura entre os princípios religiosos e a sua índole, vai permear todas as suas ações: a forma de ver Deus (valentão); a frase marcante “P’ra o céu eu vou, nem que seja a porrete!” (ROSA, 1965, p.337); e no final, ao invocar a Santíssima Trindade ao mesmo tempo em que chama os jagunços de Joãozinho Bem-Bem de filhos da mãe: “-Epa! Nomopadrosfilhospritosantamêin! Avança, cambada de filhos-da-mãe, que chegou minha vez!...” (ROSA, 1965, p.362).

Luiz Fernando Valente (2011, p.98) aproxima o protagonista do conto do herói quenótico. Segundo o crítico, "quenose" significa "esvaziar-se", referindo-se "[...] à crença de que Cristo realizou o ato máximo de humildade ao 'esvaziar-se' de seus atributos divinos, tomar forma humana e aceitar a morte na cruz pela redenção da humanidade.". Nesse sentido, a narrativa quenótica - tomada pelo estudioso como narrativa mestra - apresenta uma personagem que, ao se deparar com a morte, percebe a futilidade de sua vida viciosa, o que o conduz a uma transformação essencial, renunciando ao antigo modo de vida, ao reconhecer a necessidade de se pautar por sentimentos como amor e compaixão. Tal reconhecimento é realizado por um processo que envolve dor moral e, algumas vezes, física também, o que acaba gerando um intenso debate entre o corpo e a alma; no final, ele atinge a redenção.

Ora, Augusto Matraga encaixa-se perfeitamente nesse herói quenótico: após ser espancado pelos capangas de sua fazenda e da de Major Consilva, vê-se na iminência da morte e, passando por uma dor física imensurável, enfrenta também a dor moral de repassar em silêncio toda a futilidade da vida que levava até então. É nesse momento que, no casebre de Mãe Quitéria e Pai Serapião, ele se entrega ao choro: "Até que pode chorar, e chorou muito, um choro solto, sem vergonha nenhuma, de menino ao abandono." (ROSA, 1965, p.332).

Esse choro copioso remete-nos ao recém-nascido, no momento do parto, configurando o simbólico renascimento do protagonista. Mas além disso, o pranto pode ser visto como esvaziamento dos sentimentos que o assolam após se confrontar com a morte, de modo que as lágrimas que derrama seriam o prelúdio do esvaziamento quenótico que passaria a ter no processo de redenção, alcançada ao final do conto, após passar pelo debate entre alma e corpo, atingindo a plenitude ao morrer como um santo, mas matando um grupo inteiro de jagunços.

Sustenta Benedito Nunes (1996, p.252), retomando palavras de Antonio Candido, que uma antecipação do jaguncismo de *Grande sertão: veredas* “[...] como modo de ser e reajuste da personalidade, a fim de operar um plano superior”, é a conversão de Augusto Matraga, que chegou à salvação por meio da violência, após um longo período de sacrifício e isolamento. Sua hora e vez chegam como um prêmio de Deus. A consciência religiosa, nesse conto, ocorre como uma imitação de Cristo, no momento em que o protagonista sai do retiro para o mundo com um burrinho, que só aceitou que o levasse por Mãe Quitéria dizer que era um animal muito presente na vida de Jesus. Ao ser guiado pelo burrico, Augusto se entrega ao destino e, como em outros contos rosianos, como "O burrinho pedrês" e "Sequência", em que personagens se deixam guiar por um animal, alcança a salvação (MENESES, 2010, p.82). Pelo caminho, assim como ocorre com os óculos de Miguilim em "Campo geral", Matraga começa a ver mais beleza no mundo.

A manifestação da ação providencial que se perfaz neste momento pode ser aproximada da que ocorre em “São Marcos”, quando, após a efetivação da providência, João/José começa a perceber a importância de enxergar, assim como Augusto Matraga, seguindo o caminho das maritacas, vê o mundo ficar mais bonito.

O destino do protagonista, porém, só é cumprido a partir da personagem de Joãozinho Bem-Bem, que é a sua antítese e sua complementação: a soma de ambas forma a plenitude numa quebra da visão maniqueísta, propiciando a completude do trajeto de Augusto Matraga à redenção.

Ao falar sobre a valentia do chefe jagunço Medeiro Vaz, Riobaldo, em *Grande sertão: veredas* menciona nomes de alguns bravos homens do sertão e, em seu discurso, profere: “[...] Seu Joãozinho Bem-Bem, o mais bravo de todos, ninguém nunca pôde decifrar como ele por dentro consistia.” (ROSA, 2006, p.33).

É essa personalidade complexa, que não se sabe como por dentro consiste, que completa a saga da hora e vez de Augusto Matraga. Seu nome, Joãozinho, já provoca estranheza, pois o emprego do diminutivo remete-nos ao mundo infantil, algo inicialmente incompatível com o fato de se tratar de um jagunço, líder de bando, famoso e temido no sertão. Grande parte de sua descrição é composta por antíteses: forte, temido, bravo, mas com sorriso de moça:

[...] o mais forte e o mais alto de todos, com um lenço azul enrolado no chapéu de couro, com dentes brancos limados em acume, de olhar dominador e tosse rosnada, mas sorriso bonito e mansinho de moça – era o homem mais afamado dos dois sertões do rio [...] o arranca-toco, o treme-terra, o come-brasa, pega-à-unha, o fecha-treta, o tira-prosa, o parte-ferro, o rompe-rocha, o rompe-e-arrasta: Seu Joãozinho Bem-Bem. (ROSA, 1965, p.344).

Completando seu nome, temos “Bem-Bem”, também antítese, por fato de ser talvez uma onomatopéia de dois tiros consecutivos, formada pela repetição da palavra “Bem” (contrário de mal). Essa repetição produz também o som de um sino: símbolo da hora que chega, do momento da ação da justiça divina, sino este, como vimos, que está presente na ilustração que precede o texto.

A complexidade da personalidade antitética de Joãozinho Bem-Bem é também estudada por Luiz Fernando Valente (2011, p.106), que aproxima o chefe jagunço de duas figuras bíblicas opostas: primeiramente, o diabo que tenta Jesus, assim como o personagem tentou Augusto Matraga a juntar-se a ele e a seu bando, quando estava no Tombador; mas, mais ainda é aproximado ao “[...] Deus vingativo do Velho Testamento, cuja lei, baseada no conceito do 'olho por olho', é substituída pela lei cristã do amor, da compaixão e do perdão postulada no Novo Testamento.”, valores estes descobertos por Matraga, no caminho da redenção.

É assim que se revela o mais importante papel de seu Joãozinho Bem-Bem na narrativa: ele e Nhô Augusto se complementam, sentem-se irmãos, parentes, e um acaba sendo morto pelas mãos do outro. É ele quem encerra a saga quenótica que faz de Augusto Matraga um santo. Quando morrem juntos, várias pessoas do Rala-Coco

aclamam o protagonista como santo: “- Foi Deus quem mandou esse homem no jumento, por mor de salvar as famílias da gente!...” (ROSA, 1965, p.364).

São, portanto, personagens duplas: uma no caminho inverso da outra, ambos, durante a vida, fazendo justiça pelas próprias mãos e, ao serem unidos pela providência divina, acabam se completando transcendentemente. Aliás, na última cena do conto, quando ocorre a morte dos dois personagens, o que temos é um conflito entre as noções de justiça carregados por Augusto Matraga e por Joãozinho Bem-Bem.

Quando pretende punir a vida de um dos membros da família do Rala-Coco, pois um dos irmãos matara um de seus homens, o idoso pai da família implora a Joãozinho Bem-Bem que não o faça, oferecendo a própria vida no lugar da dos filhos e da não violação das filhas, porém, o chefe jagunço afirma: “- Lhe atender não posso, e com o senhor não quero nada, velho. **É a regra...** Senão, até quem é mais que havia de querer obedecer a um homem que não vinga gente sua, morta de traição?... **É a regra.**” (ROSA, 1965, p.361, grifos nossos), em seguida, diz que vai tirar a vida de um filho dele para compensar a do jagunço assassinado, e que as filhas serviriam à lascívia de seus homens, que ele mesmo não sentia fraqueza por mulheres.

O que chama a atenção na fala de Joãozinho Bem-Bem, além de, mais uma vez, a antítese da composição de sua personalidade, mostrando-se como bravo homem vingador e, ao mesmo tempo, afirmando não se interessar por mulheres, é a ênfase que dá à regra convencionalizada no sertão: morte se paga com morte. Além disso, o fato de ter sido uma morte por traição parece valorar de modo ainda mais negativo a conduta do vingado, por isso, como contraprestação, houve o envolvimento de toda a família na retribuição da ofensa. Ademais, analisando a regra jagunça em *Grande sertão: veredas*, Antonio Candido (2006, p.120) afirma que a norma fundamental que os jagunços seguem, no romance, é a da lealdade, por isso o imperativo moral que impede Bem-Bem de atender ao apelo do velho: era um dever sancionar uma morte por traição. Além disso, trata-se de uma punição que demonstra reconhecimento público de hierarquia: para que se obedeça ao chefe, é preciso que ele vingue a morte da sua gente.

O cumprimento da regra só é impedido pela aparição de Augusto Matraga, que, após tentar convencer Joãozinho Bem-Bem, baldadamente, de não executar o ato, pega uma das armas, mata todos os jagunços, incluindo o chefe, e depois é morto por este. Interessante é notar que, antes da ação do protagonista, em defesa daquela gente, o pai

da família faz diversos apelos divinos a Bem-Bem, como "Pelo sangue de Jesus Cristo e pelas lágrimas da Virgem Maria!..." (ROSA, 1965, p.360), "- Perdão, para nós todos, seu Joãozinho Bem-Bem... Pelo corpo de Cristo na Sexta-Feira da Paixão!" (ROSA, 1965, p.361) e, por fim, "- Pois então, satanás, eu chamo a força de Deus p'ra ajudar a minha fraqueza no ferro da tua força maldita!...", e é então que a justiça divina se faz, mais uma vez, em prol do mais fraco, pois é quando Augusto resolve se intrometer, dizendo: "- Não faz isso, meu amigo seu Joãozinho Bem-Bem, que o desgraçado está pedindo em nome de Nosso Senhor e da Virgem Maria" (ROSA, 1965, p.361).

Adélia Bezerra de Meneses (2010, p.83) analisa essa cena da narrativa como um embate de lei contra lei, como numa tragédia grega, em que não há saída: a lei do sertão, defendida por Joãozinho Bem-Bem ao buscar vingança privada, a partir do princípio de talião, confrontada com a da defesa dos desamparados acolhida por Augusto Matraga, como uma espécie de lei moral ou cristã, pois, afinal, ele lembra ao chefe jagunço que o velho invocara figuras sagradas. Pode-se também aproximar este conflito com o do direito posto *vs.* direito natural, ou seja, a regra convencionalizada pela sociedade - no caso, a jagunça, que assume um papel que deveria ser do Estado - contra os direitos intrínsecos ao ser humano, no caso o de pessoas inocentes não serem assassinadas.

O embate dessas duas leis pode ser comparado ao da protagonista de *Antígona* de Sófocles. A personagem que dá título à tragédia luta para dar o devido enterro ao irmão Polinice, contrariando a lei do Estado, pois Creonte determinara que o corpo daquele ficasse exposto a céu aberto. Ao descumprir a regra posta pelo governo, Antígona abraça uma lei anterior, mais ampla, universal e imutável, segundo a qual o ser humano tem o direito natural de ter um funeral digno.

Assim, ao aderir à lei de uma nova moral, mais ampla e universal que a convencionalizada naquele espaço, Augusto Matraga completa sua jornada cíclica e quenótica pela redenção. Na última cena do conto, encontra-se com seu oposto, Joãozinho Bem-Bem, que encarna a instituição da justiça humana de mão própria, enquanto o protagonista chega ali guiado pela justiça divina e, assim, as duas manifestações do justo estudadas neste trabalho encontram-se de maneira exemplar: Augusto foi visto como um santo pelo povo do lugar onde morreu, mas, para isso, usou da violência a que outrora fora acostumado, fazendo justiça por suas próprias mãos.

5.7 Despotismo e defesa em "Os irmãos Dagobé"

O conto "Os irmãos Dagobé" faz parte da coletânea *Primeiras estórias* e apresenta elementos muito marcantes na obra rosiana, como o anticlímax e a inversão da lógica da lei do mais forte. Em resumo, narra-se a história do funeral de um valentão, Damastor Dagobé, o mais velho, mais temido, e líder dos quatro irmãos que dão título à narrativa e que agiam com desmandos na região sertaneja em que se passam os fatos. O falecido havia sido assassinado por Liojorge, um homem visto por todos como muito honesto e que só cometera aquele ato porque o outro havia ameaçado cortar suas orelhas, não lhe restando outra saída senão agir em defesa própria.

O narrador envolve o leitor no clima tenso do funeral, em que os habitantes do arraial esperavam que, após o enterro, os outros três Dagobé, - Doricão, Dismundo e Derval - vingarem-se-iam do irmão, matando Liojorge. Entretanto, coisas que as personagens ali presentes estranham são relatadas, como: a aparente serenidade - e, por vezes até, felicidade - com que os irmãos se comportavam no funeral: "Eles, os Dagobés vivos, faziam as devidas honras, serenos, e, até, sem folia mas com a alguma alegria." (ROSA, 1967, p.27); o fato de não terem obrado vingança mais cedo e, por fim, o comportamento de Liojorge que, não obstante sua imprudente permanência no arraial após o assassinato de Damastor, ainda ousara ir ao cerimonial de sua morte e se oferecera para ajudar a levar o caixão, o que fez o povo do lugarejo desconfiar de que estivesse ficando doido.

Mais estranho, porém, foi que os três irmãos aceitaram que o assassino do primogênito ajudasse na condução do caixão, porém, o fato de Liojorge segurar a alça esquerda dianteira, fez com o que as pessoas imaginassem que era plano dos Dagobé matá-lo pelas costas. Entretanto, nada disso acontece: procede-se o enterro e, quando acaba, Doricão faz o inesperado: "Levou a mão ao cinturão? Não. A gente, era que assim previa, a falsa noção do gesto. Só disse, subitamente ouviu-se: - 'Moço, o senhor vá, se recolha. Sucede que o meu saudoso Irmão é que era um diabo de danado...'" (ROSA, 1967, p.30), e completou afirmando que iriam mudar para a cidade grande. Assim, opera-se o anticlímax, após o leitor esperar a vingança dos irmãos, que não aconteceu.

O que se evidencia nesse conto, como em "Corpo fechado", é a presença da justiça dos valentões nas comunidades sertanejas ser desafiada por um homem comum,

mais fraco, mas que consegue êxito no final. Em "Os irmãos Dagobé", a tensão perdura em toda a extensão do conto, a começar pela sua primeira frase: "Enorme desgraça." (ROSA, 1967, p.26). A tensão permeia a narrativa toda: ocorreu uma enorme desgraça, que foi o assassinato de Damastor Dagobé e o leitor aguarda outra, que seria a vingança dos outros três irmãos contra Liojorge, mas isso não acontece. Da mesma forma, os habitantes não esperavam o semblante sereno dos irmãos no funeral e o comportamento de Liojorge após o assassinato do valentão, sendo sempre surpreendidos pela quebra de expectativa.

A justiça pelas próprias mãos é elemento temático central da história narrada: primeiramente, com a morte de Damastor que, segundo Liojorge, fora em legítima defesa, necessária para afastar um ataque do valentão; e, em seguida, pela espera da vingança dos irmãos em retribuição à morte de seu líder.

O juízo de valores que o leitor pode fazer na interpretação da narrativa é baseado na antítese da construção dos dois lados do conflito: Damastor Dagobé vs. Liojorge. O primeiro é um homem "[...] tão sordidamente avaro, ou mais, quanto mandão e cruel [...]" (ROSA, 1967, p.27). Sua caracterização traz sempre as marcas da maldade, do egoísmo, dos desmandos e do despotismo, além de seu nome poder ser relacionado ao do temido gigante Adamastor de Camões em *Os lusíadas*, que, no Cabo das Tormentas, impedia a passagem dos portugueses que almejavam ir às Índias, da mesma forma que a presença de Damastor impedia a liberdade dos demais irmãos e, conseqüentemente, a paz no arraial. O narrador chega a, ironicamente, dizer que o defunto deixara um "[...] inventário de maldades." (ROSA, 1967, p.26). Os quatro irmãos, como grupo, são apresentados como "[...] absolutamente facínoras." (ROSA, 1967, p.26), "Demos [...]" (ROSA, 1967, p.26), "[...] gente que não prestava." (ROSA, 1967, p.26) e que "Viviam em estreita desunião, sem mulher em lar, sem mais parentes, sob a chefia despótica do recém-finado." (ROSA, 1967, p.26).

Os irmãos são vistos, assim, como contrários àquilo que a população valoriza, a começar do modo de vida que tinham, em desunião entre si, sem família, caracterizados como demônios e facínoras. Entretanto, é a figura de Damastor que pesa no julgamento dos demais, uma vez que "[...] todos temiam **mais ou menos** os três vivos." (ROSA, 1967, p.26, grifo nosso), ou seja, o temor reverencial que tinham pelos Dagobé era muito mais devido à figura do falecido, já que o medo dos demais era incerto, ou pelo

menos, num grau menos intenso. Isso se evidencia na apresentação do modo como Damastor era visto em vida: "[...] o grande pior, o cabeça, ferrabrás e mestre, que botara na obrigação da ruim fama os mais moços - 'os meninos', segundo seu rude dizer." (ROSA, 1967, p.26). Toda a maldade é personificada na figura do primogênito, que, além de ser o pior, ter um dizer rude, e ser o chefe do grupo, é visto como o responsável por obrigar os outros três à vida de crueldade. Por isso, ficaram os três, após a morte de Damastor, "mais ou menos" temidos, porque a vida que levavam era conduzida pela vultosa maldade do irmão, ninguém podendo assegurar se, depois da "enorme desgraça", viriam a continuar nessa "má fama".

Apesar de não se ter a certeza de que os três irmãos seguiriam os passos do mais velho, a visão demoníaca dos "perversos Dagobés" (ROSA, 1967, p.29) não é dissociada deles ao longo do funeral, principalmente de Doricão, o mais velho entre os vivos, descrito como "[...] o demônio em modo humano." (ROSA, 1967, p.29), e contemplado como aquele que iria assumir o lugar do finado na chefia dos demais irmãos; o do meio, Dismundo, era visto como "[...] formoso homem [...]" (ROSA, 1967, p.27) e o mais novo, Derval, o mais "social" e "diligente" para com os que chegavam ao funeral. Entretanto, como aponta Ana Paula Pacheco (2006, p.83), sabia-se da "estreita desunião" em que viviam os irmãos, juntos apenas na maldade e a morte do mais velho possibilitou que os outros fossem libertados - inclusive na questão financeira, posto que a herança deixada fora de grande valor, posta a avareza de Damastor - e pudessem seguir a vida de maneira diferente daquela que o primogênito os obrigava.

Quanto a Liojorge, a forma como é visto pela sociedade é oposta à reputação de Damastor. O protagonista é apresentado pelo narrador como "[...] um lagalhé pacífico e honesto, chamado Liojorge, estimado de todos." (ROSA, 1967, p.26). Em sua personalidade estão as características valoradas como boas - a honestidade e a pacificidade -, descrito, ao contrário do outro, como alguém que convivia em harmonia com a sociedade, posto que de todos era estimado. Parece ser este o traço que mais aguça a diferença entre os dois: um, temido pela sociedade, incapaz de se socializar e de viver pacificamente; o outro, pelo contrário, ostentava os valores mais prestigiados pelas pessoas do lugar, e tinha a estima de todos.

Talvez por isso mesmo, pela pacificidade e honestidade que compunham a fama de Liojorge, Damastor não pestanejava ao ameaçar cortar-lhe as orelhas, por não ter tido

a malícia de imaginar que sujeito como ele poderia revidar com o tiro que acabou ceifando sua vida. Entretanto, o conflito que culminou na morte do mais velho Dagobé é narrado profusamente no conto e sem necessárias informações para que se possa analisar a razão de cada um no acontecimento. O que se sabe é que a agressão partiu de Damastor, que "[...] **sem sabida razão**, ameaçara de cortar-lhe as orelhas." (ROSA, 1967, p.26, grifo nosso). Logo, é justamente a forma pela qual cada um dos litigantes é visto pelo narrador - que tem sua voz misturada à das personagens presentes no velório - que induz o juízo sobre qual deles estava com a razão. Isso conduz o leitor a imaginar que ou o valentão, por ser cruel, rude e despótico, investiu contra o pacato Liojorge sem motivo algum, pelo mero deleite de fazer uma maldade ou o fez por alguma razão irrelevante. Já a possibilidade de essa razão ter sido provocada por Liojorge parece ficar fora de possibilidade por parte do leitor, justamente pela inversa opinião pública de cada um, pois o lagalhé é reputado como honesto e pacífico. Entretanto, não pode ser completamente refutada, pois é de se estranhar o fato de um homem tão pacífico ter em porte uma garrucha, o que pode ser explicado pelo fato de, no lugar, não haver autoridade (ROSA, 1967, p.28), porém, isso pode ser explicado pelo fato de que ele já estivesse esperando a agressão que acabou sofrendo.

Porém, é destacado também o sentimento - talvez por culpa ou por medo - de resignação que assolou o rapaz após a morte do Dagobé: "[...] aquele pobre Liojorge permanecia ainda no arraial, solitário em casa, resignado já ao péssimo, sem ânimo de nenhum movimento." (ROSA, 1967, p.27). Seja como for, a própria escolha dos adjetivos atribuídos para as duas partes do conflito já demonstra que o assassino de Damastor fora absolvido pela comunidade local.

Inclusive, durante o funeral, as pessoas só falavam a respeito "[...] do rapaz Liojorge, criminal de **legítima defesa**, por mão de quem o Dagobé Damastor fizera passagem daqui." (ROSA, 1967, p.28, grifo nosso). Chama a atenção o uso da expressão "legítima defesa", um instituto jurídico que, segundo Luiz Regis Prado (2014, p.330), tem a "[...] mais saliente e antiga causa de justificação, que transforma uma ação típica em lícita, amparada pela ordem jurídica." Considera-se em legítima defesa quem "[...] usando moderadamente dos meios necessários, repele injusta agressão, atual ou iminente, a direito seu ou de outrem." (artigo 25 do Código Penal).

Neste sentido, ensina o penalista Júlio Mirabete (2012, p.168) que quatro são os requisitos que a ação de uma pessoa deve apresentar para a configuração da legítima defesa: a) reação a agressão atual ou iminente e injusta; b) defesa de um direito próprio ou alheio; c) moderação no emprego dos meios necessários à repulsa e d) elemento subjetivo, ou seja, o conhecimento de que está sendo agredido.

A análise deste instituto faz-se necessária porque Liojorge defende-se apresentando exatamente os requisitos acima a seu favor: "Que o rapaz Liojorge, ousado lavrador, afiançava que **não tinha querido matar** irmão de cidadão cristão nenhum, puxara só o gatilho no **derradeiro instante**, por dever de **se livrar**, por destinos de desastre." (ROSA, 1967, p.28, grifos nossos). Vários são os destaques dos trechos supracitados, a começar pela forma como são relatados, muito semelhantes a um relatório judicial de defesa.

O mais importe é que a defesa apresentada indiretamente no discurso por Liojorge parece mesmo cumprir cada um dos requisitos apontados: sua atitude foi uma reação à investida de Damastor, que era atual, em defesa da própria integridade física (direito próprio), e mostrava-se necessária para afastar a agressão, uma vez que ele só puxou o gatilho no último instante, ao perceber que não haveria outra forma de repulsa ao agressor. Porém, pode restar uma dúvida: Damastor atacou Liojorge com um punhal (ROSA, 1967, p.26) e este repeliu-o com um tiro de garrucha. Esse meio de defesa foi moderado? Segundo a essência da legítima defesa, sim: "[...] 'meio necessário' é aquele que o agente dispõe no momento em que rechaça a agressão, podendo ser até mesmo desproporcional com o utilizado no ataque, desde que seja o único à sua disposição no momento." (MIRABETE; FABBRINI, 2012, p.171).

Logo, ao se defender, Liojorge é enquadrado perfeitamente na legítima defesa, o que garante a legitimidade de seu ato no juízo do justo ou injusto naquele episódio. Ademais, o personagem ainda se apresenta desarmado perante os três irmãos vivos, para comprovar mais veementemente que tivera razão no ocorrido: "Que matara com **respeito**. E que, por coragem de prova, estava disposto a se apresentar, desarmado, ali perante, dar a fé de vir, pessoalmente, para declarar sua forte falta de culpa, caso tivesse lealdade." (ROSA, 1967, p.28, grifo nosso). A apresentação pública de Liojorge provocou o estarrecimento de toda a gente, e pode ter sido fundamental para a decisão dos Dagobé de não se vingar do irmão, principalmente pela reiterada posição de respeito

que aquele apresentou em face do falecido. Afinal, os três irmãos, também por respeito, cuidaram primeiro do funeral de Damastor para, só depois, conversar com Liojorge sobre o ocorrido.

Sobre isso, assim como visto em "Duelo", em que Cassiano Gomes aguarda o enterro do irmão para só depois perseguir a vingança contra Turíbio Todo, em "Os irmãos Dagobé", a opinião pública do arraial parece acompanhar tal costume. Há a consciência de que a lei do sertão obedece ao princípio de talião, e, portanto, sangue se paga com sangue, porém, atribui-se a cada um o direito natural de ter o cerimonial de seu falecimento, como se percebe no trecho: "Sangue por sangue; mas, por uma noite, umas horas, enquanto honravam o falecido, podiam suspender as armas, no falso fiar. Depois do cemitério, sim, pegavam o Liojorge, com ele terminavam." (ROSA, 1967, p.27). É esse respeito ao morto que se impõe como uma lei universal, que está acima da lei dos homens, e que é absorvida pela opinião da comunidade em que o narrador se insere.

O narrador, como voz da população do arraial em que a história se passa, é o grande responsável pela tensão que perdura em todo o conto na expectativa da vingança realizada pelos Dagobé, "Sendo o que se comentava, aos cantos [...]" (ROSA, 1967, p.27). A justiça realizada pelas próprias mãos parece ser uma realidade absorvida e aceita pela sociedade local, até porque "[...] no lugar, ali nem havia autoridade." (ROSA, 1967, p.28), ou seja, mais uma vez temos o espaço sertanejo, presente em todos os contos analisados de *Sagarana*, em que o Estado não está presente para monopolizar a justiça. Aliás, não só o governo está ausente, mas, como se vê, a palavra autoridade remete a qualquer outra instituição que pudesse, de alguma forma, apresentar-se hierarquicamente acima do povo, o que contribui, como em "Corpo fechado", para a consolidação despótica dos valentões que, no conto em pauta, são os irmãos Dagobé. Nem mesmo uma autoridade religiosa poderia ser rogada no lugar: "Não ia passar na igreja? Não, no lugar não havia padre." (ROSA, 1967, p.30).

Por conhecerem a fama dos irmãos e a lei do sangue por sangue, o narrador e as demais personagens interpretam a maioria das atitudes dos valentões como preparativos para a vingança, e chega até a parecer que este é o desejo dos moradores do arraial, como por exemplo, na passagem "[...] os chefes de tudo, não iam deixar uma paga em paz: se via que estavam de tenção feita. Por isso mesmo, era que não conseguiam

disfarçar o certo solerte contentamento, perto de rir. Saboreavam já o sangrar." (ROSA, 1967, p.27). Ora, conhecendo o final da história, pode-se afirmar que o "certo contentamento" incontido no semblante dos Dagobé devia-se ao possível sentimento de libertação que tiveram após a morte do irmão, que os tinha posto na "má fama", tratando-os como "meninos". Com o falecimento do líder, poderiam traçar os próprios rumos, indo para a cidade grande e deixando aquela vida para trás. Porém, a comunidade ali presente supõe, imagina, cria outras situações de acordo com a reputação das personagens centrais e do desencadeamento que presumem lógico para os acontecimentos.

Por isso, também imputaram a Liojorge a insanidade, pela escolha que fizera de não ter ido embora dali: "O Liojorge, sozinho em sua morada, sem companheiros, de doidava? Decerto, não tinha a experiência de se aproveitar para escapar, o que não adiantava - fosse aonde fosse, cedo os três o agarravam. Inútil resistir, inútil fugir, inútil tudo." (ROSA, 1967, p.28). Tanto é certo para o narrador, pela fama dos Dagobé, que eles não perdoariam o assassinato de um irmão, buscando vingança onde quer que fosse, como também a perda de juízo do assassino do líder ao não fugir.

A presença dessa "gente", habitantes de lugares de margem do Brasil, que cria, supõe e imagina acontecimentos não é rara em *Primeiras estórias*, como, por exemplo, em "A terceira margem do rio": "A estranheza dessa verdade deu para estarrecer de todo a gente. **Aquilo que não havia, acontecia.**" (ROSA, 1967, p.33, grifo nosso). Ademais, "Os irmãos Dagobé" tem forte relação com "A benfazeja": assim como a Mula-Marmela, Liojorge, apesar de cometer um assassinato, faz um bem para a comunidade em que vive, libertando-a de um homem sem escrúpulos, visto como um demônio, que, despoticamente, dominava o lugar. Além disso, sua atitude também foi vista como uma libertação para os outros três Dagobé. E da mesma forma como no conto em questão, em "A benfazeja", a opinião pública tem evidência na narrativa, mas, por seu turno, não se confunde com a visão do narrador, que a desafia - "Pensem, meditem nela, entanto" (ROSA, 1967, p.134) -, julga-a - "A gente não revê os que não valem a pena." (ROSA, 1967, p.125) -, uma vez que as pessoas do lugar enxergavam a protagonista de modo preconceituoso, e o narrador tenta provar que o bem que a mulher fizera ao lugar superava qualquer prejulgamento.

Em "Os irmãos Dagobé", o leitor é conduzido pelas opiniões do narrador, que vão construindo a tensão da espera cada vez mais forte no conto. Conforme o enterro vai chegando ao final, a confirmação da vingança de mão própria vai ficando mais evidente: "Os três Dagobés, armados. Capazes de qualquer supetão, já estavam de mira firmada. Sem se ver, se adivinhava." (ROSA, 1967, p.30). Este trecho evidencia ainda mais que a tensão criada é fruto da imaginação do narrador, juntamente com as pessoas que participam do funeral. E os comentários continuam: "[...] baixado o caixão na cova, à queima-bucha o matavam; no expirar de um credo." (ROSA, 1967, p.30). Tais comentários e imaginações acentuam a importância da justiça privada vingativa, que é esperada pelo leitor também, e isso vai dilatando o tempo do discurso, assim como em "O burrinho pedrês", guardadas as proporções, na construção da tensão da história. Quanto mais se aguarda a atitude dos Dagobé contra Liojorge, vai-se tendo a impressão de que o funeral demora muito para acabar: "Tinha caído outra chuva. O prazo de um velório, às vezes, parece muito dilatado." (ROSA, 1967, p.29).

Outro elemento importante é a presença da chuva, que acompanha o conto do seu início - "Lá fora, a noite fechada; tinha chovido um pouco." (ROSA, 1967, p.26), passando pelo momento do enterro - "E, nisso, caía uma chuvinha." (ROSA, 1967, p.30) - até o seu final - "E outra chuva começava." (ROSA, 1967, p.30). A chuva constante contribui para aumentar o clima fechado e tenso da história além de poder ser interpretada como uma água de renovação, que estava lavando aquele lugar, que teria um recomeço, após a partida dos três valentões e da morte do chefe deles, que tanto mal infringiam para os moradores daquele espaço. Além disso, a chuva não simboliza tão somente a libertação de quem ali morava, como a dos próprios irmãos que se mudariam para cidade grande, encontrando outro rumo para sua vida.

E é no clima tenso elaborado pelo narrador, que ocorre o anticlímax: a espera do leitor para ver o desdobrar de uma vingança - portanto, tentativa justiça pelas próprias mãos - é frustrada pela surpreendente atitude dos rudes Dagobé que, absolvendo Liojorge, aceitam a culpa do irmão. O anticlímax pode ser visto também como conduzido pela ação providencial, uma vez que se arranja a desarmonia presente naquele espaço, consubstanciada na figura de Damastor Dagobé, partindo-se da aceitação que os demais irmãos tiveram da culpa deste e da não culpa do outro. Segundo Ana Paula Pacheco (2006, p.82, grifos da autora): "[...] os irmãos concordam, numa

lógica de justiça a que a família parece jamais ter aderido, ter sido necessário o ato de Liojorge; o Irmão, maiúsculo, endiabrado, fizera por merecer..."

Como visto nos demais contos, a providência deixa sinais de sua atuação ao longo das narrativas. Em "Os irmãos Dagobé", podemos ver na chuva que lava o lugarejo um de seus símbolos e, além disso, a frase constante no cemitério em que Damastor é enterrado: "Aqui, todos vêm dormir." (ROSA, 1967, p.30). Sabe-se que escritos como esse são muito comuns em cemitérios, principalmente em cidades do interior, em que a presença do cristianismo é ainda muito presente. Porém, tal enunciado não é colocado à toa no conto: sua mensagem se baseia no nivelamento de todos perante a morte, podendo ser visto, assim, como mais um sinal de que a justiça divina será realizada no final da narrativa. É assim que "[...] a graça toma o lugar da desgraça [...]" (PACHECO, 2006, p.85).

Ademais, valores tidos como intrínsecos ao homem - pode-se dizer: leis divinas, ou universais - apresentam-se de maneira superior às convenções do sertão narrado: o respeito que tanto os irmãos quanto Liojorge dispensam ao morto são fundamentais na determinação dos acontecimentos finais da história. O cerimonial que honrava a morte Damastor foi, afinal, visto como uma trégua às armas.

Portanto, encontra-se, no conto em tela, a efetiva presença das duas manifestações da justiça que analisamos neste trabalho. Começa-se com um caso de justiça de mão própria, que aparenta ser legítima. É mais uma situação de inversão da lei do mais forte, pois, aquele que era afamado como tal, rude, demoníaco e acostumado com a violência, sucumbe perante um João-Ninguém, pacato e honesto. A partir disso, espera-se pela vingança dos irmãos, "gente que não prestava" que, o que tudo indicava, deveriam derramar o sangue de Liojorge pelo sangue derramado do primogênito. Toda a expectativa, porém, é quebrada: a providência divina organiza os acontecimentos, invisivelmente, mas deixando alguns sinais, como a chuva que libertava tanto o espaço quanto os Dagobé do despotismo violento do finado.

5.8 A justiça privada e o destino em "Fatalidade"

- A vida de um ser humano, entre outros seres humanos, é impossível. O que vemos, é apenas milagre; salvo melhor raciocínio. (ROSA, 1967, p.59).

O conto em questão narra a história de um homenzinho, de apelido Zé Centralfe, que vivia tranquilamente num arraial com a mulher, até que um dia foi surpreendido pelo valentão Herculinão Socó, que passara a perseguir o casal, após interessar-se por sua mulher. Por isso, Zé Centralfe resolve se mudar, com a cômuge, para outro lugar, sacrifício baldado, porque o valentão continua no encalço dos dois.

Então, o casal muda-se para a cidade, e, como Herculinão ainda os perseguia, Zé Centralfe resolve buscar ajuda da lei para defendê-lo, através do delegado do lugar, um homem sábio e muito ligado à cultura dos gregos, chamado, pelo narrador homodiegético, de Meu Amigo. A maior parte da história passa-se na casa do delegado, onde Centralfe narra tudo que vinha lhe acontecendo e roga auxílio da autoridade, para que a lei o amparasse.

Entretanto, Meu Amigo não o ajuda com base na lei, mas o incentiva a fazer a justiça pelas próprias mãos, sem ser direto, apenas olhando de Zé Centralfe para uma arma que ficava à mostra na parede da casa. Entendendo a sugestão, o homem assente e, com o delegado atrás, sai pela rua e encontra, fatalmente, Herculinão. Neste momento, há dois disparos, um de Centralfe e outro de Meu Amigo, e o valentão cai morto, com uma bala na cabeça e outra no coração, e o delegado comenta: "- Tudo não é escrito e previsto? Hoje, o deste homem. Os gregos..." (ROSA, 1967, p.63).

A narrativa tem como centro o tema da justiça pelas próprias mãos, mas também apresenta sugestões sobre a justiça divina, principalmente se tratando da ação providencial como destino que conduz os acontecimentos da história. Segundo o dicionário (FERREIRA, 2005), fatalidade é o que se determina pelo fado, ou seja, pelo destino, qualidade do inevitável, que tem de ser, e também designa um acontecimento nefasto.

O título, portanto, está ligado à ação providencial do destino, ideia muito presente na figura de Meu Amigo que, além de citar personagens bíblicos, tinha forte apreço pelos gregos, o que nos remete à tragédia grega, em que os acontecimentos são

pré-escritos, sendo o destino de cada um inevitável¹⁴. Sobre isso, temos o comentário feito pelo delegado: "'Só quem entendia de tudo eram os gregos. A vida tem poucas possibilidades'. Fatalista como uma louça, o Meu Amigo." (ROSA, 1967, p.59).

O gosto pelos gregos somado ao tema da fatalidade, remete-nos à tragédia grega. Segundo Lesky (1976, p.21), "[...] os gregos criaram a grande arte trágica e, com isso, realizaram uma das maiores façanhas no campo do espírito [...]". Também Bornheim (2007, p.70) afirma: "[...] sempre que se pergunta o que é a tragédia, o que caracteriza o fenômeno trágico, é fatal voltar à Grécia, e ler a obra de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes." Dentre esses autores, aquele que se aproxima de forma peculiar da fatalidade e do tema da justiça é Ésquilo, para quem a justiça divina - ou justiça dos deuses - era responsável por resolver a desordem do mundo apresentada pelo trágico; por isso, para o dramaturgo, a fatalidade está muito ligada à ideia de justiça. Sobre ele, afirma Romilly (1970, p.55):

Mais à travers l'angoisse et le tremblement, à travers le mystère dont s'enveloppe le sacré, une même foi se retrouve partout, qui cherche à reconnaître dans ces forces terribles les traces, les signes, les jalons d'une justice supérieure, que simplement on comprend mal. Et cette quête de la justice donne à tout ce dont traite Eschyle une dimension de plus. Elle grandit la portée de chaque fait et de chaque mot¹⁵.

Ainda sobre o tema, podemos considerar que falar de tragédia é também falar de fatalidade. Lembra Romilly (1970, p.169) que, em diversas peças gregas, ecoa a voz do coro chamando a atenção da plateia para a inevitabilidade do destino humano, do poder dos deuses e das limitações inerentes à nossa condição que conduz o homem à fatalidade.

Tragédia, em grego, quer dizer "[...] terrível, estarrecedor [...]" (LESKY, 1976, p.21) e, com o tempo, "[...] converteu-se num adjetivo que serve para designar destinos

¹⁴ Pode-se lembrar, a título de exemplo, do *Rei Édipo* de Sófocles. O rei de Tebas, após consultar o oráculo e descobrir que seu filho, Édipo, o mataria e se casaria com a mãe, livra-se da criança, na tentativa de fugir do destino, porém, esta tentativa é baldada porque, justamente por não se saber filho de quem era, Édipo, depois de adulto, acaba cumprindo exatamente o que tinha sido prenunciado.

¹⁵ Mas, através do medo e do tremor, através do mistério que envolve o sagrado, uma só fé está em toda a parte, visando reconhecer, nessas forças terríveis, os traços, os sinais, os marcos de uma justiça superior, que não se pode compreender bem. E essa busca pela justiça dá uma dimensão maior a tudo que Ésquilo trata. Ela faz crescer o alcance de cada fato e de cada palavra (tradução livre).

fatídicos de caráter bem definido e, acima de tudo, com uma bem determinada dimensão de profundidade [...]" (LESKY, 1976, p.21). Lesky (1976, p.27) ainda afirma que, por ter nascido do espírito grego, a tragédia apresenta, como elemento constitutivo, a prestação de contas. E, em "Fatalidade" é o que vemos: a prestação de contas de dois homens com um terceiro, que cobiçava a mulher de um e desrespeitava as leis zeladas pelos outros.

Com efeito, a presença da cultura grega ocorre no conto não apenas no tocante à fatalidade do destino, ideia que acompanhava o delegado, mas também no nome do valentão Herculinão, que sugere Hércules, semi-deus de força incomum na mitologia grega. Além disso, há a referência ao igualmente forte Aquiles, no momento em que, ironicamente, Meu Amigo designa Zé Centralfe, "[...] carecido Aquiles." (ROSA, 1967, p.62) antes do encontro com o desafeto, demonstrando que faltava a este a qualidade da força.

Além disso, outras características são muito marcantes na figura do delegado, como, por exemplo, o fato de ser muito sábio: "Meu Amigo sendo de vasto saber e pensar, poeta, professor, ex-sargento de cavalaria e delegado de polícia." (ROSA, 1967, p.59). Para Ana Paula Pacheco (2006, p.95), o "[...] vasto saber [...] serve à justificação de atos escusos, consolidada por uma duvidosa lógica fatalista." Há também sua mira extraordinária e a facilidade que tinha em manusear armas, o que possibilitou que tivesse segurança ao acompanhar Zé Centralfe no assassinato de Herculinão: "Meu Amigo, a bom seguro que, no mundo, ninguém, jamais, atirou quanto ele tão bem - no agudo da pontaria e rapidez em sacar arma; gastava nisso, por dia, caixas de balas." (ROSA, 1967, p.59).

Quando Centralfe afirma: "- 'Sou homem de muita lei... Tenho um primo oficial-de-justiça... Mas não me abrange socorro... Sou muito amante da ordem...'" (ROSA, 1967, p.60), Meu Amigo responde: "- Não estamos debaixo da lei, mas da graça...' Cuido que citasse epístola de São Paulo [...]" (ROSA, 1967, p.60). Este trecho é esclarecedor, porque evidencia que a graça, que podemos ler como justiça divina, está acima dos homens, que são quem criam as leis e é isso que move os pensamentos essenciais do delegado na narrativa.

A providência surge, assim, conduzindo os acontecimentos e dá pistas de sua ação através da fala do delegado e também da escolha lexical feita ao longo do conto,

como, por exemplo, "Sem repiques nem rebates, providenciava a remoção do Herculinão, com presteza, para sua competente cova." (ROSA, 1967, p.63), e também a primeira frase da narrativa: "Foi o caso que um homenzinho, recém-aparecido na cidade, veio à casa do Meu Amigo, por questão de vida e morte, pedir **providências**." (ROSA, 1967, p.59, grifo nosso). Na verdade, as providências que Zé Centeralfe esperava ao ir à casa do delegado eram com base na lei e, no entanto, recebeu o conselho de fazer justiça pelas próprias mãos, o que também só foi possibilitado pela providência divina, até porque, no momento em que Centeralfe sai na busca de Herculinão, encontra-o, fatalmente: "[...] lá vinha, **fatalmente**, o outro, o Herculinão, descompassante." (ROSA, 1967, p.62, grifo nosso).

Ocorre também neste conto, como na maioria dos analisados, a inversão da lei do mais forte, posto que as construções das personagens Herculinão e Centeralfe são extremamente opostas, assim como eram opostos Damastor Dagobé e Liojorge, em "Os irmãos Dagobé", e Manuel Fulô e Targino em "Corpo fechado". Zé Centeralfe é descrito como "[...] caipira, ar e traje. Dava-se de entre vinte-e-muitos e trinta anos; devia de ter bem menos, portanto. Miúdo, moído. Mas concreto como uma anta, e carregado o rosto, gravado, tão sumetido, o coitado; as mãos calosas, de enxadachim." (ROSA, 1967, p.59). Além da miudeza e das marcas advindas do trabalho, o protagonista é "[...] tão perecível, um fagamicho, o mofino [...]" (ROSA, 1967, p.62). Essa inversão da lei do mais forte também nos remete à tragédia grega, em que nos "[...] deparamos com a existência humana entregue ao conflito que deriva do entrelaçamento do ser e da aparência" (BORNHEIM, 2007, p.78).

Outra característica importante na sua construção é o fato de ser um homem de muita lei, que preza a ordem; afinal, fora conversar com o delegado para que conseguisse ter seu caso amparado pela lei: "É réu? É para se citar? É um homem de trapças, eu sei. Aqui é cidade, diz-se que um pode puxar pelos seus direitos. Sou pobre, no particular. Mas eu quero é a lei..." (ROSA, 1967, p.62).

Ademais, a forma como o narrador reproduz as palavras de Centeralfe sobre Herculinão lembra bastante uma representação judicial: "Representou: que era casado, em face do civil e da igreja, sem filhos, morador no arraial do Pai-do-Padre." (ROSA, 1967, p.60). Assim como numa representação judicial, ele se qualifica e, em seguida, narra os fatos e pede o direito.

Já em oposição a ele, há o desordeiro Herculinão, homem que "[...] não tem estatutos [...]" (ROSA, 1967, p.60). O valentão visto como "[...] rufião biltre, não tinha emenda [...]" (ROSA, 1967, p.60). Segundo o delegado, que pesquisava biograficamente os valentões do sul de Minas Gerais, Herculinão Socó era "Horripilante badameco..." (ROSA, 1967, p.60). Além disso, "[...] todos dele tomavam medo." (ROSA, 1967, p.61), por isso, ao sucumbir perante Zé Centralfe, inverte-se a lei do mais forte, e isso só foi possível porque o homenzinho fora até a casa do delegado pedir providências.

Herculinão Socó é mais um exemplo, na obra rosiana, dos valentões que dominam os espaços rurais do Brasil; há também, em "Fatalidade", a ausência do governo, por isso a impossibilidade de se valer da lei para chegar à justiça. "Nem podia dar querela: a marca de autoridade, no Pai-do-Padre, se estava em falta." (ROSA, 1967, p.61-62). E é por isso que Centralfe vai para a cidade, para buscar a justiça institucionalizada pelo Estado e, mesmo assim, é aconselhado a abandonar esta ideia, equiparando-se a seu desafeto, e fazendo justiça pelas próprias mãos.

Interessante notar que o delegado é uma figura que impõe respeito até para aos valentões da região, como é o caso de Joãozinho do Cabo-Verde que, "[...] ao conhecer pessoalmente Meu Amigo - '... um homem de lealdade tão ilustre... ' - resolveu passar-se definitivo para o lado paulista, a fim de com ele jamais ter de ver-se em confusão (ROSA, 1967, p.60). Ana Paula Pacheco (2006, p.96) diz que, diferentemente de Centralfe, que, "[...] de início, não queria desacatar a lei e temia Deus, o delegado atropela as normas e se faz passar por instrumento da Graça, que estaria acima daqueles."

Pode-se constatar que, nessa narrativa, a justiça de mão própria está intimamente ligada à divina, pois, a providência organizou os acontecimentos de modo a Zé Centralfe ir à casa do delegado que, adepto à cultura grega, acreditando na fatalidade do destino, despreza a justiça das leis e sugere ao homenzinho a realização da justiça de mão própria. Ocorre, então, o encontro de três pessoas - Centralfe, o delegado e Herculinão -, mais uma vez a presença do número três, que, assim como em "A hora e vez de Augusto Matraga", relaciona-se com o destino; e, então, o valentão é morto com um tiro de cada um dos seus oponentes.

Assim, o conto evidencia a dificuldade de convivência do homem em sociedade, sendo que só "milagre" é o que acontece, segundo a frase do delegado em epígrafe. O ser humano está acima das leis, porque a única possibilidade de se fazer justiça na narrativa é pelas próprias mãos. E acima dos homens: a graça, a justiça divina, que coordena e conduz os acontecimentos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Retomando as análises feitas nos diferentes capítulos deste trabalho, pode-se fazer um levantamento dos resultados e refletir sobre eles em nova análise. Podemos considerar, de maneira sucinta, como se constrói o tema da justiça - dividida em divina e de mão própria - nos oito contos em pauta e contemplar a forma pela qual o tema é composto neles de uma maneira geral.

Como visto, ao cuidarmos dos aspectos da justiça, trata-se de tema de grande importância na obra rosiana. Há uma justiça institucional que não aparece na maioria dos contos estudados: a estatal, pois o Estado está ausente nos espaços sertanejos onde as histórias se passam. Por haver essa ausência, o poder é tomado pelas personagens, que se veem na necessidade de realizar a justiça pelas próprias mãos.

Complementando essa manifestação da justiça, surge também a justiça divina, aproximada da substancial, ou seja: uma ideia de justo que vai além do tempo e do espaço em que ela se insere, que é onipotente e arranja os fatos. Tal manifestação tem presença muito forte em todos os contos analisados: é como se houvesse uma mão divina providencial que coordenasse os acontecimentos, fatalmente, para seu desfecho. É claro que isso não significa simplesmente que as personagens entregam tudo para Deus sem fazer nada para que seu destino seja mudado, muito pelo contrário: o livre arbítrio e a atitude delas é fundamental. Podemos citar como exemplo a vontade de Augusto Matraga de redenção e seu processo quenótico, construído por ele e movido por sua fé, que consegue, pela condução da justiça divina, ter seu final santificado.

Com a análise do conto “O burrinho pedrês”, nota-se que, na narrativa, há duas histórias principais que correm paralelamente. A grande tensão é estabelecida, logo no início, pela iminência de um ato de vingança de Silvino contra Badú, tratando-se da primeira forma de manifestação de justiça em *Sagarana*, que é a privada. Todavia, as duas histórias encontram-se no desfecho, quando a tensão é quebrada pelo arranjo da justiça divina que conduz os acontecimentos para o final inesperado e trágico em que a maioria dos vaqueiros morre no córrego.

Na construção da narrativa, o espaço social estabelece a ambientação propícia para a efetivação da justiça de mão própria: o grupo, liderado pelo Major Saulo, patrão

que mantém a ordem entre seus homens, tem, com seu afastamento, um aumento na tensão pelo possível assassinato. Essa tensão é mantida ao longo da narrativa também pelas pausas existentes na narração dos fatos principais pela inserção de histórias secundárias contadas pelos vaqueiros, histórias essas que prenunciam a tragicidade do final e a ação da justiça divina. Esta é representada também pelos traços das personagens, principalmente, os de Sete-de-Ouros, que personaliza a sabedoria, a calma e a paciência, além de ter em si sinais como o sete de seu nome e o coração marcado em sua pele, símbolos que, como vimos, prenunciam a ação providencial que culmina no anticlímax da história relativamente ao assassinato.

Com a análise de “Duelo”, percebe-se uma história de reiterados desencontros, desde o início, quando Turíbio Todo volta para casa sem dar aviso, o que o leva a encontrar a esposa cometendo adultério. Disso, passa-se pelo erro quanto à pessoa, praticando o assassinato do irmão do desafeto e chegando à busca incessante de Cassiano Gomes por ele, sempre baldada, que somente terá êxito pelas mãos de Timpim Vinte-e-Um. A maneira pela qual as personagens são construídas nos mostra um jogo assimétrico de poderes: primeiramente, pela vingança bem articulada – mas covarde – de Turíbio Todo, que pretendia surpreender um ex-militar experiente; e, no final, a consecução da vingança de Cassiano Gomes pelas mãos de Timpim Vinte-e-Um, descrito como uma personagem desprovida de força física. A ação providencial parece marcar o destino dessas personagens, apresentando traços significativos como, por exemplo, o fato de Timpim ter sido o vigésimo primeiro filho.

O narrador enuncia juízos de valor, julgando o que é justo e o que é injusto desde o começo da narração, tomando partido em relação à personagem que, a seu ver, estaria com a razão. Tais juízos, acoplados ao recurso de simulacro de narração simultânea dos feitos de Cassiano Gomes e Turíbio Todo, implicam o suspense do conto, quebrado apenas com a morte do ex-militar, quando a justiça divina gera o desenlace inesperado com o encontro de Timpim Vinte-e-Um com o rival de seu compadre. Mais uma vez, temos a ação da justiça divina deixando-se aparecer por números significativos, como é o caso do vinte-e-um - multiplicação dos já tratados três e sete -, número muito comum na obra rosiana, por exemplo, na quantidade de contos de *Primeiras estórias*.

Em “São Marcos” - conto complexo em que a construção das personagens estabelece um conflito cultural, reflexo da multiplicidade de culturas do espaço social brasileiro – o embate é concretizado pelas injúrias ditas reiteradamente pelo protagonista a Mangolô, respondidas pelo ato de justiça privada do feiticeiro, que deixa José/João cego. A providência divina, então, conduz este à casa do bruxo, e é simbolizada por sinais como, por exemplo, o boi que surge no final da narrativa, de modo inesperado, marcando o momento em que o protagonista descobre a beleza de enxergar, após o longo caminho em que se transformou interiormente.

Constata-se que, em “Corpo fechado”, é construído um espaço social desumano, em que o Estado não se faz presente para fazer justiça, deixando-a nas mãos dos valentões que habitam o arraial de Laginha. Com efeito, a ausência do Estado no arraial cria uma espécie de vácuo de poder e, em geral, quando isso acontece, há alguém que, mesmo que informalmente, assume o lugar no exercício deste poder ausente. É assim que se cria o sistema dos valentões neste conto e também as relações entre jagunços, por exemplo, em “A hora e vez de Augusto Matraga” e *Grande sertão: veredas*. O narrador homodiegético constrói a personalidade de Manuel Fulô, que contava muitos feitos, dizendo-se muito valente e corajoso, entretanto, quando tem que enfrentar Targino, fica amedrontado. Com este conflito, percebe-se que apenas a justiça privada pode ser a solução num espaço em que a autoridade não se faz presente. Manuel Fulô recorre à feitiçaria como forma de vencer o conflito com o maior valentão de Laginha. Tem-se, mais uma vez, nesse tipo de relação assimétrica, a inversão da lei do mais forte: a vitória do mais fraco. Graças ao fechamento do corpo de Fulô, descrito como “pingadinho” e com “cara de bobo”, o protagonista consegue a vitória no duelo contra Targino, que era “uma pessoa excedente”.

Também em “Conversa de bois”, percebe-se, pela análise, uma relação assimétrica de poder, em que Agenor Soronho, “homenção ruivo” associado ao mal, sucumbe ao desejo de justiça privada do pequeno Tiãozinho que, inconscientemente, vinga-se do amásio da mãe. A história narra a vontade de justiça de mão própria que, por meio da justiça divina, conduz os acontecimentos para o desfecho trágico, marcado pela morte de Soronho e pelo sentimento de culpa do protagonista que, também ao final da história, está transformado.

Analisando-se a trajetória da transcendência de Augusto Matraga, de coronel inescrupuloso, passando por quase-santo e chegando à redenção, percebe-se que a providência de Deus organiza grande parte dos acontecimentos da narrativa. A justiça privada é manifestada na construção do espaço social, primeiramente pelo coronelismo representado no começo da história e, mais vultosamente, pelo jaguncismo da tropa de Joãozinho Bem-Bem.

A transcendência, orientada pela justiça divina, está representada tanto na construção do protagonista quanto nos espaços físicos pelos quais ele passa, como foi visto. E é ela a responsável pelo surpreendente desfecho da narrativa, conduzindo, através de símbolos – as maritacas, o cego com o bode, os números e o burrinho que serve de montaria ao protagonista – a dupla Augusto Matraga e Joãozinho Bem-Bem a duelarem, na tentativa de cada um fazer justiça pelas próprias mãos, morrendo, um pela arma do outro.

Em "Os irmãos Dagobé", ocorre, mais uma vez, a tensão com a espera da realização de vingança, o que acaba não acontecendo. Liojorge, ao assassinar Damastor, faz justiça pelas próprias mãos e sua atitude acaba sendo um livramento para o arraial onde mora e também para os três irmãos vivos do valentão, que podem se mudar para a cidade. Essa libertação é coroada com a presença da chuva que lava o lugar, podendo ser vista como símbolo da manifestação da justiça divina. A tensão construída ao longo da narrativa uma vez que se espera que Liojorge seja morto pelos irmãos do assassinado não leva ao final trágico esperado, mas a seu contrário.

Por último, em "Fatalidade", quando Zé Centeralfe busca providências de uma autoridade, para que a lei o proteja de um valentão temido pelas pessoas do arraial onde morava, o delegado sugere que ele faça justiça pelas próprias mãos, e assim ocorre. A justiça divina organiza os acontecimentos, mostrando-se, principalmente pelas falas do delegado como um destino fatal do qual não se pode escapar, como na tragédia grega.

Portanto, tanto a justiça privada quanto a divina ocupam papel importante nas histórias destacadas: a primeira, normalmente, cria e mantém a tensão que acompanha o leitor ao longo dos textos, porém, o que costuma acontecer é a surpresa, a quebra da expectativa, conduzida pela justiça de Deus, que inverte a lei do mais forte e transcende os limites do justo social.

Essa alternância - e mesmo simultaneidade - entre a justiça por mão própria e a justiça divina, presente nos contos selecionados para análise, tem forte impacto na obra rosiana como um todo. Desta forma, é um tema de fundamental importância na produção rosiana, em que, na maioria das vezes, o Estado não está presente nas histórias narradas e as personagens são colocadas acima da lei, porém, abaixo da graça.

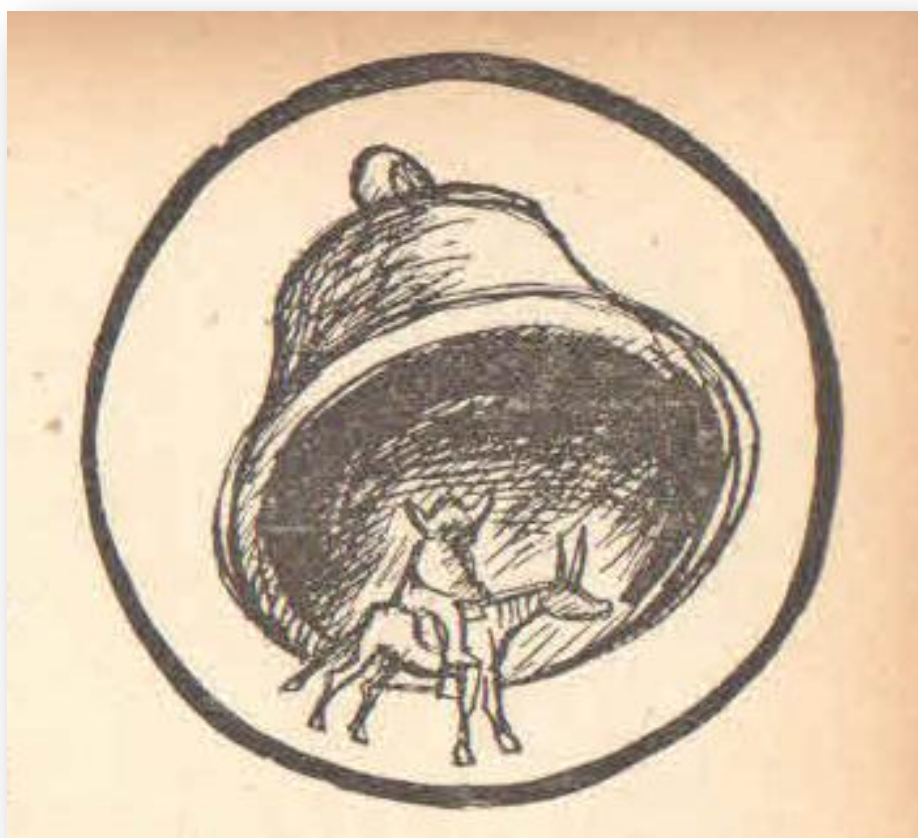
ANEXO 1

1. Ilustração sugerida por Guimarães Rosa (1965, p.139) a Poty para o conto "Duelo":



ANEXO 2

2. Ilustração sugerida por Guimarães Rosa (1965, p.319) a Poty para o conto "A hora e vez de Augusto Matraga":



REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. **Metafísica. Ética a Nicômaco. Poética**. Tradução Vincenzo Coceo; Leonel Vallandro; Gerd Bornheim; Eudoro de Souza. São Paulo: Abril, 1984.
- BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução, notas e prefácio de Paulo Bezerra. 2.ed. rev. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- BASTOS, A. W. **Teoria e sociologia do direito**. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 2012.
- BAUDELAIRE, C. **As flores do mal**. Tradução: Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- BECCARIA, C. **Dos delitos e das penas**. Tradução J. Cretella Jr. e Agnes Cretella. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais (RT), 2011.
- BENEDETTI, N. M. **Sagarana: o Brasil de Guimarães Rosa**. São Paulo: Hedra, 2010.
- BOLLE, W. **Fórmula e fábula**. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- BORNHEIM, G. **O sentido e a máscara**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BORTOLOTTI, M. Um gênio reprovado. São Paulo: **Época**, n.788, p.64-66, 01 jul. 2013.
- BOSI, A. Tendências contemporâneas. In: _____. **História concisa da literatura brasileira**. 32. ed. São Paulo: Cultrix, 1995. p. 383-497.
- CANDIDO, A. Sagarana. In: COUTINHO, E. F. (Org.) **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983. p. 242-247 (Col. Fortuna Crítica, 6).
- CANDIDO, A. O homem dos avessos. In.: _____. **Tese e antítese**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p.111-130.
- CANDIDO, A. O super-realismo de Guimarães Rosa. **Jornal da USP**. São Paulo ano 21, nº 763. Disponível em <http://www.usp.br/jorusp/arquivo/2006/jusp763/pag14.htm#topo> .

CANDIDO, A. A personagem do romance. In:_____. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2007, p.51-80.

CASTRO, F. L. de. **História do direito**: geral e Brasil. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2011.

COUTO, M. Um caminho feito para não haver chão. In.: ROSA, J. G. **Antes das primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011, p.7-10.

COVIZZI, L. M. **O insólito em Guimarães Rosa e Borges**. São Paulo: Ática, 1978.

COVIZZI, L. M.; NASCIMENTO, E. M. F. S. **João Guimarães Rosa**: homem plural escritor singular. São Paulo: Atual, 1988.

DIMAS, A. **Espaço e romance**. São Paulo: Ática, 1994.

DINIZ, M. H. **Dicionário jurídico**: universitário. São Paulo: Saraiva, 2010.

FAUSTO, B. **História concisa do Brasil**. São Paulo: Edusp, 2014.

FERRAZ JR., T. S. **Estudos de filosofia do direito**: reflexões sobre o poder, a liberdade, a justiça e o direito. São Paulo: Atlas, 2009.

FERREIRA, A. B. H. **Aurélio**. Curitiba: Positivo, 2005.

FINAZZI-AGRÒ, E. A memória bêbada: trauma e representação nas *Primeiras estórias*. In.: CHIAPINI, L.; VEJMEKKA, M. (Org.). **Espaços e caminhos de João Guimarães Rosa**: dimensões regionais e universalidade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

GALVÃO, W. N. **Mínima mímica**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

GARBUGLIO, J. C. Guimarães Rosa: a gênese de uma obra. **Letras Brasileiras**. Revista Iberoamerica. Rio de Janeiro, nos. 98-99, 1977, p.183-197.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, [197-]. (Vega Universidade).

GRATELOUP, L.-L. **Dicionário filosófico de citações**. Tradução: Marina Appenzeller. São Paulo: Folha de São Paulo, 2015.

- HAMON, P. O que é uma descrição? In.: ROSSUM-GUYON, F.; HAMON, P.; SALLENAVE, D. **Categorias da narrativa**. Tradução Cabral Martins. Lisboa: Vega, [19--] p.55-76.
- HAMON, P. Para um estatuto semiológico da personagem. In.: ROSSUM-GUYON, F.; HAMON, P.; SALLENAVE, D. **Categorias da narrativa**. Tradução Cabral Martins. Lisboa: Vega, [19--] p.77-102.
- LEITE, L. C. M. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 1985.
- LEONEL, M. C. **Guimarães Rosa alquimista: processos de criação do texto**, São Paulo, 1985. Tese (Doutorado em Letras) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP.
- LEONEL, M. C. **Guimarães Rosa: Magma e gênese da obra**. São Paulo: Editora da UNESP, 2000.
- LEONEL, M. C. Viagens rosianas. In.: MARCHEZAN, L. G.; TELAROLLI, S (Org.). **Cenas Literárias: a narrativa em foco**. Araraquara: UNESP, FCL, 2002 p. 87-112.
- LEONEL, M. C; SEGATTO, J. A. **Ficção e ensaio: literatura e história no Brasil**. São Carlos: EdUFSCAR, 2012.
- LESKY, A. **A tragédia grega**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- LÉVY-BRUHL, H. **Sociologia do direito**. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- LIMA, S. M. van D. (Org.). **Ascendino Leite entrevista Guimarães Rosa**. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB: 2000.
- LINS, A. Uma grande estréia. In: COUTINHO, E. de F. (Org.) **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983. p. 237-242 (Col. Fortuna Crítica, 6).
- LINS, O. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.
- LIPORACI, V. C. **A providência nos interstícios das histórias rosianas**. 104 f. Dissertação (Mestrado em Letras) Faculdade de Ciências e Letras da UNESP Araraquara, 2008.

LOPES, P. C. C. **Utopia cristã no sertão mineiro**: uma leitura de "A hora e vez de Augusto Matraga" de João Guimarães Rosa. Petrópolis-RJ: Vozes, 1997.

MACHADO, B. F. V. João Guimarães Rosa: a invenção da linguagem. **Itinerários**. Araraquara, nº 33, p.233-242, jul./dez. 2011.

MARTINS-COSTA, J. (Org.). O pacto no sertão roseano: os pactos, os contratos, o julgamento e a lei. **Narração e normatividade**: ensaios de direito e literatura. Rio de Janeiro: GZ, 2013, p.236-282.

MENESES, A. B. de. "A hora e vez de Augusto Matraga" ou de como alguém se torna o que é. In.: _____. **Cores de Rosa**: ensaios sobre Guimarães Rosa. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2010.

MIRABETE, J. F.; FABRINI, R. N. **Manual de direito penal**. São Paulo: Atlas, 2012.

MOISES, M. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

NADER, P. **Filosofia do direito**. Rio de Janeiro: Forense, 2014.

NITSCHACK, H. A in/traduzibilidade de culturas: o caso de João Guimarães Rosa. In.: CHIAPINI, L.; VEJMEKKA, M. (Org.). **Espaços e caminhos de João Guimarães Rosa**: dimensões regionais e universalidade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

NORONHA, E. M. **Direito penal**. São Paulo: Rideel, 2009.

NUNES, B. Guimarães Rosa. In: _____. **O dorso do tigre**: ensaios. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 143-210.

NUNES, B. De *Sagarana* a *Grande sertão: veredas*. In: _____. **Crivo de papel**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1996. p. 247-262 (Temas, 67 - Filosofia e Literatura)

NUNES, B. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 1995.

PACHECO, A. P. **Lugar do mito**: narrativa e processo social nas *Primeiras estórias* de Guimarães Rosa. São Paulo: Nankin, 2006.

RAMOS, G. **Vidas secas**. Rio de Janeiro: Record, 2008.

RAMOS, G. **Insônia**. Rio de Janeiro: Record, 2013.

- REALE, M. **Teoria tridimensional do direito**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003.
- REIS, C; LOPES, A. C. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.
- ROMILLY, J. **La tragédie grecque**. Paris: Presses Universitaires de France, 1970.
- RONAI, P. A arte de contar em *Sagarana*. In: ROSA, J. G. **Sagarana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001 p.15-21.
- ROSA, J. G. **Corpo de baile: sete novelas**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.
- ROSA, J. G. **Sagarana**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965.
- ROSA, J. G. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.
- ROSA, J. G. **Noites do sertão**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- ROSA, J. G. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- ROSA, F. A. de M. **Sociologia do direito: fenômeno jurídico como fato social**. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.
- ROUSSEAU, J. J. **Do contrato social**. São Paulo: Saraiva, 2011.
- SANDEL, M. J. **Justiça: o que é fazer a coisa certa**. Tradução: Heloísa Matias; Maria Alice Máximo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.
- SANTOS, B. de S. **A justiça popular em Cabo Verde**. São Paulo: Cortez, 2005.
- SOUZA, R. de M. e. **A saga rosiana do sertão**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008.
- SPERBER, S. F. A busca da liberdade e as regras de direito em *Grande sertão: veredas*. **Scripta**, literatura. Revista do programa de pós-graduação em Letras e do CESPUC. Ed. especial do II Seminário Internacional Guimarães Rosa: rotas e roteiros. Belo Horizonte, v. 5, n. 10, p.334-341, 1 sem. 2002.
- VALENTE, L. F. Variações sobre o herói quenótico: Ivan Ilitch e Augusto Matraga. In.: _____. **Mundivivências: leituras comparativas de Guimarães Rosa**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p. 97-108.

ZUMERKORN, D. **Numerologia judaica e seus mistérios**. São Paulo: Maayanot, 2005.