

O justo no redemunho. Lei, Justiça e Violência nos contos de João Guimarães Rosa

CRISTHIANO AGUIAR

NA OBRA LITERÁRIA DO ESCRITOR BRASILEIRO João Guimarães Rosa (1908–1967), nascido em Cordisburgo, Minas Gerais, cabe um mundo cujas profundidade existencial e inventividade poética nunca deixam de nos surpreender. As porteiras são muitas. De questões metafísicas, históricas, sociais e linguísticas, as abordagens interpretativas se multiplicam. Uma abordagem temática fecunda é a de convidar a obra de Guimarães Rosa a fazer parte do campo de estudos das relações entre direito e literatura. Sem ser necessário empreender um grande esforço, podemos averiguar uma natural afinidade do universo rosiano com debates sobre justiça, política e instituições jurídicas.

É o caso, por exemplo, da recorrência de um importante personagem, o jagunço, que no contexto de República Velha, contexto histórico no qual se situam parte considerável das suas narrativas, foi um problema jurídico, social e político. Algumas das narrativas mais marcantes de Guimarães Rosa são protagonizadas por jagunços e mergulham fundo na vida errante dos seus bandos. De «A hora e a vez de Augusto Matraga» até a obra-prima que é *Grande sertão: veredas*, a figura do jagunço se revela o ponto de convergência não somente de indagações existenciais, ou de uma vontade de retomar uma específica moldura histórica da realidade brasileira. O jagunço é, nesse sentido, um ponto de convergência para sofisticadas reflexões literárias sobre o poder, conflitantes noções de justiça, ou os choques entre seculares normas orais, pertencentes ao senso comum da cultura sertaneja, e o ordenamento jurídico dos Estados de Direito Modernos. Não é só a esfera penal/criminal que interessa a Guimarães Rosa. O matrimônio, a eleição, a herança, a propriedade rural privada, as políticas públicas, ou a ausência delas... Pensar o universo jurídico presente em Guimarães Rosa é uma abordagem não apenas possível como necessária ao entendimento das linhas gerais de sua obra.

C. Aguiar (✉)
Universidade Presbiteriana Mackenzie, Brasil
e-mail: cristhianoaguiar@gmail.com

Disputatio. Philosophical Research Bulletin
Vol. 10, No. 16, Mar. 2021, pp. 221–240
ISSN: 2254-0601 | [PT] | **ARTÍCULO**

Esse capítulo se propõe a realizar o diálogo entre direito e literatura a partir da leitura de algumas narrativas curtas de Guimarães Rosa. Meu foco residirá no livro *Primeiras estórias* (2017)¹ e em um conto de *Estas estórias* (2017)². Os motivos da escolha são vários. Primeiro, acredito, e essa é uma sugestão que transmito aos meus alunos ao me perguntarem por onde começar a ler Rosa, que os contos de *Primeiras estórias* são uma ótima porta de entrada ao universo do autor. Devido à sua complexidade temática e intertextual, ao experimentalismo, e às referências regionais, Guimarães Rosa pode ser considerado, por muitos dos seus potenciais leitores e leitoras, um autor intimidante. Sem a extensão das suas novelas/romances, nem o hermetismo mais acentuado do posterior *Tutameia*, *Primeiras estórias* me parece um ótimo primeiro passo aos recém-chegados.

Os contos de *Primeiras estórias* têm uma diversidade de temas que contempla as linhas gerais da literatura rosiana, o que também é verdadeiro em termos de espaços sociais e arquétipos de personagens encontráveis aí. Onde *Sagarana*, aqui e ali, ainda revela um escritor em formação e buscando a melhor afinação dos instrumentos do seu ofício, *Primeiras estórias* é Guimarães Rosa no seu auge em termos de maturidade literária e riqueza expressiva. Um segundo motivo é um desdobramento do primeiro: por serem narrativas mais breves do que as de *Corpo de Baile*, ou do que o *Grande sertão: veredas*, é possível entrarmos e sairmos dos contos de *Primeiras estórias* com maior facilidade e, ainda assim, termos uma noção — densa, poética, concentrada — do conjunto da obra do escritor mineiro. Monta-se um mosaico em miniatura da obra completa.

Um último motivo a justificar a escolha, por fim, é que os temas abordados ao longo do meu texto me parecem ter sido mais abordados em outras narrativas de Guimarães Rosa. Há, por exemplo, um tipo de cena, neste contexto jurídico da análise literária, que volta e meia surge na obra de Rosa. Vou chamá-la de O Tribunal Sertanejo. O mais famoso desses tribunais é um dos pontos máximos de *Grande sertão: veredas*. Me refiro ao famoso episódio do Julgamento de Zé Bebelo. Embora, no campo de debates do Direito e Literatura, muito ainda possa ser explorado no tocante às narrativas de Guimarães Rosa, há uma considerável fortuna crítica já relacionando as problemáticas que nos interessam a *Grande sertão: veredas*, ou às novelas de *Sagarana* e à trilogia do *Corpo de baile*.

¹ *Primeiras estórias* foi originalmente publicado em 1962 pela editora José Olympio.

² *Estas estórias*, de 1968, é uma publicação póstuma e contempla tanto textos inéditos em livro, quanto textos previamente não publicados e sem a revisão final de Guimarães Rosa.

Minha leitura focará, no caso de *Primeiras estórias*, os contos «Irmãos Dagobé» e «Fatalidade». De *Estas estórias*, escolho a minha narrativa curta favorita (ou novela?), «Meu tio o Iauaretê»³.

§1. Guimarães Rosa no campo geral

Antes de fazermos a análise dos contos escolhidos, considero interessante termos uma visão de conjunto do contexto literário a partir do qual surge a obra de Guimarães Rosa, em especial para os leitores deste capítulo que não são originalmente do campo das Letras. Por ser um dos nossos clássicos modernos, é impossível dar conta de tudo que foi já escrito e pensado a respeito de Rosa. Vou me deter na contribuição de estudos escritos por acadêmicos consagrados no âmbito da fortuna crítica rosiana, acrescentando, aqui e ali, um pouco da minha própria visão também. As páginas seguintes, portanto, dialogarão em especial com as preciosas contribuições de Lourival Holanda (2019), Eduardo F. Coutinho (2017; 2013), Antonio Candido (2011; 2012); Walnice Nogueira Galvão (2006) e Silviano Santiago (2019).

Fica um alerta: o leitor não deve se espantar ao se deparar, na apresentação das análises dos críticos citados, com muitas referências a *Grande sertão: veredas*. Existem, quem sabe, duas estirpes de criadores. A primeira estirpe é composta por autores apreciados pelo conjunto da obra. Nesse caso, embora haja preferências, por parte dos leitores e da crítica especializada, por um ou outro livro, nenhuma obra desponta como o centro da obra. São escritores e escritoras que nos conquistam pelo largo, pela horizontalidade; podemos deles afirmar que a obra-prima é o conjunto de seus textos. A segunda estirpe, por outro lado, é formada por autores que possuem um coração e um abismo central; um redemoinho ao redor do qual o restante de seus escritos circunda. Guimarães Rosa, por causa de *Grande sertão: veredas*, faz parte do segundo time. Apesar de, como foi explicado, *Grande sertão: veredas* não ser o cerne das preocupações da minha análise, as sistematizações a serem apresentadas tomando como base este romance podem valer para a sua obra como um todo.

Embora tenha publicado textos literários antes, Guimarães Rosa estreia de fato com a publicação, em 1946, dos contos e novelas de *Sagarana*. Após sua estreia em livro, o escritor mineiro se mantém literariamente ativo até sua súbita morte em 1967. Sem prejuízo do seu talento individual, escolho três contextos

³ Segundo Rónai (2017, p. 641), a publicação original desta narrativa ocorreu na revista *Senhor*, número 25, em março de 1961.

que influenciaram a sua escrita: a) Concepção modernista de linguagem; b) Regionalismo; c) Literatura hispano-america.

Comecemos pelo «começo»: linguagem.

Em *Literatura para quê?*, Antoine Compagnon (2009) desenvolve um breve histórico de diferentes perspectivas, ao longo do tempo, sobre a função social da literatura. Afinal de contas, para que serve um texto literário? No caso de uma resposta modernista ao problema, resposta típica das vanguardas do início do século XX e dos seus desdobramentos, teríamos a seguinte ideia:

A literatura fala a todo o mundo, recorre à língua comum, mas ela faz desta uma língua particular — poética ou literária. Desde Mallarmé e Bergson a poesia se concebe como um remédio não mais para os males da sociedade, mas essencialmente, para a inadequação da língua. [...]o poeta dispõe do poder não mais arcaico, mas moderno — como atesta a evocação da fotografia — de desvelar uma verdade que não seja transcendente mas latente, potencialmente presente, escondida fora da consciência, imanente, singular e, até aí, inexprimível. Brincando com a língua, a poesia ultrapassa suas submissões, visita suas margens, atualiza suas nuances e enriquece-a violentando-a; «a única maneira de defender a língua francesa é atacando-a», escrevia Proust a Madame Strauss em 1908. (Compagnon, 2009, pp. 37–38)

Não é só ao poeta que cabe esse papel. Na concepção moderna/modernista da função social da literatura, o romancista desempenha um papel de igual importância: «o romancista, deslocando os contornos da língua, fará com que nós a compreendamos. Ensinando-nos a não sermos enganados pela língua, a literatura nos torna mais inteligentes» (Compagnon, 2009, p. 39). Tal concepção, por conseguinte, enfatiza na relação com a linguagem a principal razão de ser da atividade poética e ficcional. A função social da literatura não passa pela adesão a códigos morais, a causas sociais, ou a uma função didático-pedagógica. Sim, ela também pode vir a ser tudo isso, mas ela é, na perspectiva modernista, em primeiro lugar um ponto de ressignificação da linguagem, considerada como a base estruturante daquilo que nos tornaria humanos. O resultado «prático» da função social moderna da literatura é a criação literária inventiva, que busca a elaboração de uma voz original mediante um diálogo no mínimo criativo, ou mesmo abertamente profanador, com a tradição cultural que lhe precede.

Comparemos a perspectiva acima trazida por Compagnon com as palavras de Guimarães Rosa sobre sua própria obra e seu ofício de escritor, numa entrevista concedida à revista *O Cruzeiro* e publicada em 1967: «No Brasil a linguagem ainda não se libertou. Está virgem. Há um campo imenso para explorar, novas formas, maior flexibilidade, maior expressividade. Em suma: é preciso cultivar a

expressividade da língua» (Cadernos de literatura brasileira, 2006, p. 81). Em trocas de cartas com seu tradutor, Guimarães Rosa defendeu que «A linguagem e a vida são uma coisa só. Quem não fizer do idioma o espelho de sua personalidade não vive; e como a vida é uma corrente contínua, a linguagem também deve evoluir constantemente» (Cadernos de literatura brasileira, 2006, p. 82).

Assim, é possível dizer que Guimarães Rosa, cuja obra é vinculada tradicionalmente pela historiografia literária ao movimento modernista brasileiro, está em sintonia com o debate cultural do seu tempo. As experimentações linguísticas em sua obra vão ao encontro do debate mais profundo sobre o papel da linguagem na existência humana e na vida social. A alquimia verbal é um investimento político das poéticas modernistas; é o jogo que alimenta, em grande medida, o próprio prazer e desafio da criação literária.

No entanto, se permanecesse apenas na esfera moderna de criação, Guimarães Rosa não teria sido o autor que foi. À vocação moderna do experimentalismo literário Guimarães Rosa agregou a tradição da prosa regionalista, cujas origens e importância, na literatura brasileira e hispano-americana, remontam ao romance romântico do século XIX. Tomando como ponto de partida menos o romantismo e principalmente o legado regionalista dos escritores nordestinos de 1930, Guimarães Rosa dá continuidade a uma vertente importantíssima do nosso modernismo, a ressignificando, porém, através da atribuição de um novo sentido ao espaço social do sertão (Holanda, 2019, p. 56). Como dois centros gravitacionais, cada um dos extremos — *experimentalismo* e *regionalismo* — tensiona a obra de Guimarães Rosa e a torna única. O compromisso com a cultura e a identidade sertanejas impedem Guimarães Rosa de se perder nos tubos de ensaio vanguardistas; a peculiar visão moderna de linguagem literária, por outro, impele sua obra a fugir de um registro documental restritivo; fuga há, também, da tentação de buscar, através da literatura, a cristalização de uma suposta essência da identidade sertaneja.

É por conta dessa tensão entre os dois polos que Antonio Candido, no seu ensaio «Jagunços mineiros de Claudio a Guimarães Rosa», desenvolve a seguinte hipótese a respeito de *Grande Sertão: veredas*: «Não se trata de livro realista nem pitoresco, embora pitoresco e realismo nele se encontrem a cada passo; mas de um livro carregado de valores simbólicos» (Candido, 2011, p. 113). Entre as margens da inventividade e da observação social, Guimarães Rosa desfila o sagrado, a tradição literária, a filosofia, as artes herméticas, a especulação teórica, a política, a cultura popular sertaneja. Ou, na feliz síntese de Lourival Holanda (2019, p. 68):

Guimarães Rosa confia à linguagem a sinalização do que a ultrapassa. Seu intuito é tornar a linguagem poética outra vez proporcional às múltiplas verdades que em seu bojo abarca. O poeta em Rosa crê em seu poder detonador de sonhos e ações. Sua ética da forma é por crer que a linguagem poetizada é afirmação e insurreição do homem contra seus próprios limites e os limites de sua sociedade e de seu tempo.

Concepção moderna de linguagem, concepção articulada em primeiro lugar a partir de um paradigma europeu, e tradição regionalista brasileira se misturam a um terceiro contexto que vale a pena ser destacado: Guimarães Rosa escreve e publica em um momento bastante fecundo para as Letras latino-americanas. Dos anos 1940 até os anos 1970, diversas obras e movimentos literários surgiram trazendo os ventos da renovação para literatura latino-americana. Guardadas as características e os contextos nacionais de cada escritor, há mais aproximações do que divergências entre Guimarães Rosa e incontornáveis escritores latino-americanos, como por exemplo Gabriel García Marquez, Juan Rulfo, Alejo Carpentier ou Mario Vargas Llosa. Eduardo F. Coutinho (2013, p. 51) afirma que há «fortes denominadores comuns» entre a obra de Rosa e a dos escritores latino-americanos que lhe foram contemporâneos. E complementa, argumentado que toda esta produção era guiada por um senso de missão em comum, exatamente aquela concepção radical da linguagem que apontávamos antes:

A preocupação dos escritores da nova narrativa latino-americana com uma representação multidimensional da realidade teve uma consequência que constitui um dos traços mais relevantes dessa narrativa — a busca de uma nova linguagem para a expressão literária, ou, como preferem alguns críticos, a revolução da linguagem. (Coutinho, 2013, p. 71)

Silviano Santiago, ao comentar o contexto cultural e político da original publicação de *Grande sertão: veredas*, constrói um interessante painel do principal período da carreira do escritor mineiro:

É 1956. Onze anos antes, em 1945, os desesperados e raivosos alicerces ideológicos que vinham sustentando e inspirando os artistas brasileiros desde os anos 1930 tinham sido implodidos com a queda da ditadura Vargas no Brasil e a derrota das tropas nazifascistas no mundo ocidental. Se visto de outra perspectiva, a dos anos 1930, 1945 representa um grande corte anterior a *Grande sertão: veredas* nas artes brasileiras, já que aquele ano dá por terminada uma época extraordinária em que a produção artística no Brasil se notabiliza pelo engajamento político. (Santiago, 2019, p. 510)

Compreendido o contexto literário a partir do qual surge e se desenvolve a literatura de Guimarães Rosa, podemos agora nos perguntar: e quais seriam seus traços marcantes, definidores? Como disse anteriormente, essa é uma indagação que poderia nos tomar um longo tempo, dada a pluralidade de textos críticos sobre Guimarães Rosa e a complexidade de sua obra. Apesar disso, podemos apontar algumas características. Quero me ater, brevemente, a mais uma trinca: a) linguagem; b) espaço; c) narrador.

Partindo do b), podemos afirmar que, não obstante outros espaços apareçam na sua ficção, o sertão é o centro das narrativas. Comparecem a paisagem natural sertaneja com sua fauna e flora e cores, mas também o sertão das fazendas, das aldeias, das pequenas e médias cidades. Quem, no entanto, procurar em Guimarães Rosa o mesmo sertão de Euclides da Cunha, José Lins do Rego e Graciliano Ramos, ficará desapontado. Embora seja um equívoco reduzir a representação do espaço sertanejo/nordestino, na obra dos autores que acabo de citar, a uma pura função documental, subestimando o quanto há, em cada um deles, de qualidades na inventividade poética do espaço, é verdadeiro afirmar que João Guimarães Rosa leva o sertão a uma dimensão literária bastante diferente dos seus precursores.

Um breve exercício comparativo bastará para estabelecermos a diferença. Convido o leitor a observar os parágrafos de abertura de *Vidas secas*:

Na planície avermelhada os juazeiros alargavam duas manchas verdes. Os infelizes tinham caminhado o dia inteiro, estavam cansados e famintos. Ordinariamente andavam pouco, mas como haviam repousado bastante na areia do rio seco, a viagem progredira bem três léguas. Fazia horas que procuravam uma sombra. A folhagem dos juazeiros apareceu longe, através dos galhos pelados da catinga rala.

Arrastaram-se para lá, devagar, sinha Vitória com o filho mais novo escanchado no quarto e o baú de folha na cabeça, Fabiano sombrio, cambaio, o aió a tiracolo, a cuia pendurada numa correia presa ao cinturão, a espingarda de pederneira no ombro. O menino mais velho e a cachorra Baleia iam atrás.

Os juazeiros aproximaram-se, recuaram, sumiram-se. O menino mais velho pôs-se a chorar, sentou-se no chão.

— Anda, condenado do diabo, gritou-lhe o pai.

Não obtendo resultado, fustigou-o com a bainha da faca de ponta. Mas o pequeno esperneou acuado, depois sossegou, deitou-se, fechou os olhos. Fabiano ainda lhe deu algumas pancadas e esperou que ele se levantasse. Como isto não acontecesse, espiou os quatro cantos, zangado, praguejando baixo.

A catinga estendia-se, de um vermelho indeciso salpicado de manchas brancas que eram ossadas. O voo negro dos urubus fazia círculos altos em redor dos bichos moribundos. (Ramos, 2018, pp. 27–28)

A cena acima, dotada de uma construção plástica invejável, começa com uma ampla visão panorâmica do espaço sertanejo. Em seguida, o olhar do narrador progressivamente se «estreita», posicionando, primeiro, a família de Fabiano em cena. Apresenta-se, em seguida — pinceladas concisas — cada personagem para, por fim, inserir a tensão emocional entre um dos filhos e seu pai. Após a tensão máxima proporcionada pela violência — «Fabiano ainda lhe deu algumas pancadas e esperou que ele se levantasse» — o narrador volta à construção do espaço mais geral do sertão, encerrando o andamento da cena com a mórbida imagem de «O voo negro dos urubus fazia círculos altos em redor dos bichos moribundos».

Tudo aqui é reconhecível. Tudo está no lugar devido. É identificável uma racionalidade na representação ficcional da caminhada dos desvalidos através do sertão. Identificáveis, sem dificuldades, a zona na qual se localizam: o espaço dos bichos; da vegetação; dos humanos; da vida e da morte. A posição do narrador — onisciente, terceira pessoa — é a do distanciamento em relação ao que está narrado. «Documental»? Identifico uma vontade narrativa de testemunhar uma realidade social, mas a hipótese de realismo especular em Graciliano está afastada tanto pelo elaborado tratamento do ritmo narrativo, quanto pela poesia de trechos como «Na planície avermelhada os juazeiros alargavam duas manchas verdes» ou «A catinga estendia-se, de um vermelho indeciso salpicado de manchas brancas que eram ossadas».

Guimarães Rosa parte do alto nível da prosa de Graciliano e basicamente a implode. Em «A benfazeja», de *Primeiras estórias*, por exemplo:

Sei que não atentaram na mulher; nem fosse possível. Vive-se perto demais, num lugarejo, às sombras frouxas, a gente se afaz ao devagar das pessoas. A gente não revê os que não valem a pena. Acham ainda que não valia a pena? Se, pois, se. No que nem pensaram; e não se indagou, a muita coisa. Para quê? A mulher — malandraja, a malacafar, suja de si, misericordiada, tão em velha e feia, feita tonta, no crime não arrependida — e guia de um cego. Vocês todos nunca suspeitaram que ela pudesse arcar-se no mais fechado extremo, nos domínios do demasiado? (Rosa, 2017, p. 441)

Não é só a primeira pessoa (foco narrativo também usado por Graciliano Ramos em outras obras suas) que nos garante uma imersão diferente no espaço sertanejo, se comparamos com *Vidas secas*. Para além da posição do foco narrativo, o que conta é de que maneira a linguagem se constrói. A peculiaridade nasce, por exemplo, no catálogo linguístico a indicar a miséria da personagem feminina: «malandraja, a malacafar, suja de si, misericordiada, tão em velha e feia, feita tonta, no crime não arrependida». O contraste é significativo.

Graciliano se contenta, ao marcar a mesma miséria sertaneja, com «infelizes» e «cansados e famintos». Se Ramos cria um espaço verossímil, isso se deve à precisão do retrato da paisagem; Rosa é igualmente verossímil em seu sertão, contudo ao retrato social acrescenta a alquimia verbal. Em Rosa, uma sintaxe-vereda, torneada, sinuosa, bem como o gosto pela palavra preciosa tirada do baú («malacafar») e o gosto pela criação vocabular («malandraja»).

«Domínios do demasiado» — tomo emprestado esse achado poético do conto e o reponho como uma síntese tanto do que é a linguagem literária em Guimarães Rosa, quanto da busca temática mais profunda de sua obra. Faço minhas as palavras de Eduardo F. Coutinho (2013, p. 29, grifos do autor): «Guimarães Rosa rompe com a hierarquia frequentemente estabelecida entre o *logos* e o *mythos* e apresenta ambos os elementos, produtos que são do discurso, em constante tensão em suas narrativas».

Ainda, porém, o narrador. Identifica-se uma dimensão coletiva nele, um traço muito característico dos contos de *Primeiras estórias*, em especial. O narrador conversa o tempo todo com «alguéns»; fala como esse público; ecoa as vozes da comunidade na qual se insere. Esse é um feliz achado narrativo de Guimarães Rosa, muito bem apontado por Walnice Nogueira Galvão (2006, p. 169): «Seu grande acerto aqui é a utilização de um narrador coletivo, comportando gradações e matizes. A maioria dos contos é narrada por alguém que fala em nome da comunidade e não se distingue do coletivo». Dimensão coletiva e um olhar subjetivo se misturam ao experimentalismo, criando, em Rosa, dimensões da realidade representada — dimensões estas dotadas de liquidez poética.

§2. As leis do sertão

A fluidez, subjetividade e experimentação da linguagem dialogam com uma dimensão de base na obra de Guimarães Rosa, a de que suas narrativas se pautam pela ideia da *transformação* e do *movimento*. Isso pode surpreender a quem ainda não tenha mergulhado na sua obra. Ao redor de obras muito canônicas — e Guimarães é um dos nossos fundamentais cânones — se constrói, em maior ou menor grau, um imaginário prévio. Uma maneira, aliás, de identificarmos os ecos desse imaginário consiste em mapearmos as suas representações visuais. Nesse sentido, temos o buriti, a boiada, o vaqueiro, a fazenda, o rio, a pistola e o chicote nas mãos. No entanto, se nos ativermos apenas à pictografia mais imediata, corremos o risco de cristalizar, em nossas expectativas de leitura, um mundo ficcional que não faz jus à complexidade de livros como *Grande sertão: veredas* ou *Primeiras estórias*.

Da reconstrução poética do espaço social sertanejo, às dimensões existenciais mais profundas das suas personagens, as narrativas de Guimarães Rosa são marcadas pela ideia do transformar-se. Muitas das tensões de suas narrativas nascem do contraste entre diferentes visões de mundo. Tal contraste acontece entre possibilidades conflitantes de conduta. Ou seja, entre comportamentos exigidos por uma determinada tradição em oposição à afirmação individual de como conduzir a própria vida.

Com frequência as personagens de Rosa oscilam entre dois mundos. E a tragédia que muitas vezes recai sobre suas vidas é parcialmente causada pela impossibilidade de conciliação existencial e social dessas fronteiras. Há, portanto, uma certeza para esses homens e mulheres, a de que a mudança virá, quer eles a desejem, ou não. Não é por acaso que a última palavra, aquela a fechar as centenas de páginas de *Grande sertão: veredas*, seja «Travessia».

A crítica tem apontado isso há um bom tempo. Tomo como exemplo a leitura de *Grande sertão: veredas* por Lourival Holanda (2019, pp. 58–59):

O romance ocorre num tempo de mudança, entre a configuração estabelecida, a imagem do Sertão sedimentada pela tradição, e o surgimento de novos elementos que redefiniriam o universo sertanejo. O tempo anterior a Riobaldo é um tempo de «homens antigos», como diz o texto. Os heróis são ainda inteiriços, como projeção continuada do épico: representantes de uma comunidade de que são porta-vozes. Titão Passos, Joca Ramiro, Medeiro Vaz — os nomes referenciais da organização cultural antiga. [...] Riobaldo, no entanto, embora os admire e reconheça, está dividido, já entre dois tempos.

Mundos em conflito dizem respeito a sistemas normativos diferentes e que não se coadunam. Qual o método mais correto de sanar conflitos intersubjetivos? Como devemos ministrar a justiça? A quem cabe o uso da força? Ao Estado, aos líderes políticos regionais, aos indivíduos ofendidos? Entre duas leis conflitantes, uma escrita e sancionada pelo governo, e outra fundamentada nos usos e costumes seculares dos sertanejos, qual deve se sobrepor à outra? A todo instante, vemos os personagens de Rosa vagando entre os imperativos da Lei e os imperativos do Costume.

Identifico três sistemas normativos e culturais na obra de Guimarães Rosa. Dois deles estão mais evidentes. Existe a Lei do Estado, identificada com o espaço urbano. É o ordenamento jurídico do governo, que tipifica uma série de condutas e estabelece sanções a partir de sistematizações abstratas do comportamento humano e da ideia do que é justo. Existe a lei dos Costumes, identificada com o sertão, calcada em comportamentos específicos e casos concretos, não fixada pela palavra escrita, pautada nas ideias de sobrevivência,

honra, virilidade e religiosidade. E qual seria a terceira dimensão? O Instinto, a Selvageria, a Natureza, o Não-Humano. Suas leis são as do corpo, da sobrevivência, da fome e calcadas na relação caça x caçador. Quando Riobaldo, em *Grande sertão: veredas*, faz um *contrato* com o Diabo na encruzilhada das Veredas Mortas, a força que ele busca retirar dali é a dessa terceira dimensão, primeva. Por qual motivo? Devido ao fato de que no ordenamento da Lei da Ferocidade⁴, cabem comportamentos nem sempre aceitos pela Lei do Estado ou pela Lei dos Costumes. Comportamentos esses sobre os quais, se permitidos pela Ferocidade, não pode recair qualquer tipo de sanção.

A vivência da Lei da Ferocidade é uma terceira margem a rondar os personagens. Um Hades. Uma fronteira cujo cruzamento não se faz de modo leviano. Surge com frequência nas entrelinhas, ou irrompe, violentamente, como o desvelamento de um território de sombras. No entanto, há uma narrativa na qual esse terceiro mundo das Leis do sertão surge mais explicitamente: «Meu tio o Iauaretê».

§3. A Lei da Ferocidade em confronto com o Direito e os Costumes

Narrado em primeira pessoa por um ex-caçador de onças, solitário morador de um rancho abandonado nos ermos sertanejos, «Meu tio o Iauaretê» intriga no tocante à sua classificação narrativa. Seria um estudo de transtorno psiquiátrico? Ou uma novela fantástica? Conversando com um interlocutor do qual nunca ouvimos a voz (mesmo recurso narrativo de *Grande sertão: veredas*), acompanhamos o relato da vida de Bacuriquirepa (batizado com o nome cristão de Antônio de Jesus), filho de homem branco e mãe indígena. O enredo se inicia quando o interlocutor do narrador da história chega, doente e perdido, por acaso ao rancho.

O que há de tão peculiar no narrador de «Meu tio o Iauaretê»?

Ele afirma ser parente de onças, ter um vínculo de sangue e familiaridade com elas. E, ao longo das páginas, o narrador e o seu invisível interlocutor parecem jogar um perigoso jogo de mútuas ameaças. Seu interlocutor representa o mundo da cidade. Talvez seja alguém de posses, com alguma autoridade e instrução formal. Bacuriquirepa, por outro lado, representa a «pura» alma do

⁴ Utilizo o termo inspirado no uso que dele faz Silvano Santiago em seu recente livro *Genealogia da ferocidade*. Embora tenha ressalvas a conclusões apresentadas na obra citada (ressalvas que pude desenvolver em artigo recente), seu estudo contém criativas perspectivas sobre a obra de Guimarães Rosa, influenciando as minhas próprias.

sertão? Não. Tal como boa parte das personagens rosianas, ele é alguém oscilando entre dois mundos. A sua oscilação, contudo, não é tanto em relação ao conflito Cidade x Sertão, ou Leis do Estado x Leis do Costume. O que me chama atenção em «Meu tio o Iauaretê» é o fato de que seu dilema parece ser a menos frequente oscilação entre Leis do Costume x Leis da Ferocidade, esta última instância representada, na novela, como um pacto a favor das onças.

Se no início o narrador caça onças, a partir do momento no qual ele se apaixona por uma delas, Maria–Maria, tem relações sexuais com o animal e se alimenta da carne destes felinos, sua transição para o mundo da Ferocidade se consolida. Se nas leis do Estado e dos Costumes a morte da onça é algo permitido, ao menos em determinados contextos normalizados, agora isso passa a ser o interdito: «Eu não mato mais onça, mato não. É feio — que eu matei. Onça meu parente.» (Rosa, 2017, p. 746). Maria Candida Ferreira de Almeida (2002, p. 243) relaciona o sexo com a onça e o comer da sua carne, na novela, com referências às cosmologias tupi–guarani de rituais xamânicos.

Bacuriquirepa, com esse ritual, não abandona a humanidade. Ele a ultrapassa, se tornando outra coisa no processo. Mas no que ele se transforma? Embora ainda seja um ser humano, Bacuriquirepa habita um além–do–sertão, um ermo que é mais selvagem e profundo do que os «Gerais» do sertão social, do sertão–jagunço: «Aqui, roda a roda, só tem eu e onça. O resto é comida pra nós. Onça, elas também sabem de muita coisa. [...] Sei só o que onça sabe» (Rosa, 2017, p. 749). Percebemos, nós, leitores, o quanto esse não é um narrador confiável, nem bem–intencionado. Nas últimas páginas do conto, autênticas cenas de horror são criadas por Guimarães Rosa, pois Bacuriquirepa se revela uma espécie de *serial killer* sertanejo, responsável por assassinar e às vezes devorar os seus vizinhos próximos.

Naturalizado ao mundo das onças, servo e rei da cultura–onça, Bacuriquirepa se submete, agora, às suas leis. Suas ações seguem duas lógicas. Primeiro: a toda onça cabe o *direito* e o *dever* de criar e manter seu próprio território. Nele, a onça reinará soberana e a ela é lícito usar força bruta a fim de defender seu direito à solidão. Volta e meia, o narrador faz referências aos hábitos territoriais das onças: «Pinima não deixa suaçurana viver em beira de brejo, pinima toca suaçurana embora...» (Rosa, 2017, p. 748). Logo, os assassinatos cometidos por Bacuriquirepa em parte são justificáveis, sob o regima das Leis da Ferocidade, claro, como natural defesa do território e do instinto de reinar na solidão.

Matar e devorar, além disso, são direitos da onça. Porque a ela cabe a caça. E embora sinta remorso com seus crimes, «crimes» sob o ponto de vista humano e não «oncista», deixemos claro, no fim das contas o narrador encontra a

justificação da sua animalidade carnívora. Ao dar a entender ao seu interlocutor que tinha sido responsável pela morte do personagem Bijibo, vítima de uma armadilha sua a fim de ser devorado por onças, a justificativa é essa: «Ã-hã, preto não era parente meu, não devia de ter querido vir comigo. Levei o preto pra a onça. Preto porque quis me acompanhar, uê. Eu tava no meu costume...» (Rosa, 2017, p. 764).

No entanto, Bacuriquirepa onça nunca será. É preciso que ele faça a transição entre lógicas de regulamentação tão diferentes como são as Leis dos Costumes e as Leis da Ferocidade. O umbral de passagem entre um mundo de valores para o outro é a metamorfose corporal. Ao contrário do consenso de parte da crítica, que dá como certa a hipótese da loucura do narrador, acho possível ler o texto pela chave do fantástico. Sendo a metamorfose real, ou não, ela é o mecanismo de transição de regulamentação do dever-ser de Bacuriquirepa. Os seus crimes mais «bárbaros», aqueles nos quais chega a caminhar de quatro, como uma onça, e se entrega ao canibalismo, são antecidos por um «apagão», momento no qual a metamorfose acontece:

Uma hora, deu aquele frio, frio, aquele, torceu minha perna... Eh, depois, não sei, não: acordei — eu tava na casa do veredeiro, era de manhã cedinho. Eu tava em barro de sangue, unhas todas vermelhas de sangue. Veredeiro tava mordido morto, mulher do veredeiro, as filhas, menino pequeno... *Eh, juca-jucá, atiê, atiuca!* (Rosa, 2017, p. 768, grifos nossos)

Na citação acima, em itálico, o narrador, ao recordar do brutal homicídio, solta as amarras da animalidade e fala uma linguagem onomatopáica, uma língua entre o humano e a fera. Parágrafos depois, no fim do conto, Bacuriquirepa tenta atacar o seu interlocutor e a metamorfose é outra vez indicada linguisticamente com uma desarticulação da sua própria fala (Rosa, 2017, p. 769). Nas linhas finais, qual o saldo do confronto entre o homem, representante da cidade e do Estado, e o humano-onça? O desfecho do confronto me parece em aberto, embora tudo leve a crer não na domesticação, e sim no aniquilamento da ferocidade pelo mundo moderno. As leis da Ferocidade são subjugadas pelas Leis do Estado, ironicamente através do ponto de contato entre elas: a violência e o direito de vida-morte sobre os corpos em seu domínio.

§4. Direito e Costumes: o jagunço

É no conto «Os irmãos Dagobé», publicado em *Primeiras estórias*, que podemos encontrar uma síntese da crise do jagunço na obra de Guimarães Rosa. A história se inicia com a cena de um velório: vela-se o corpo do infame chefe de bando

Damastor Dagobé. Temido em toda a sua região, descrito pelo narrador como «o grande pior, o cabeça, ferrabrás e mestre» (Rosa, 2017, p. 380), Damastor era o mais velho de quatro irmãos, todos «absolutamente facínoras» (Rosa, 2017, p. 380). Sua morte acontecera nas mãos do lavrador Liojorge, a quem o bandido, por motivo fútil, tentara matar, tendo sido morto por seu algoz em legítima defesa.

A tensão atravessa o velório e a cidadezinha onde acontece a história. Quando os irmãos Dagobé executarão sua vingança, perguntam-se todos? É aí que o estranhamento, do narrador e da comunidade a partir da qual narra, se inicia: «Depois do que muito sucedeu, porém, espantavam-se de que os irmãos não tivessem obrado a vingança» (Rosa, 2017, p. 380). Enquanto o velório se desenrola, membros da comunidade trazem um recado de Liojorge aos irmãos: «*afiançava* que não tinha querido matar irmão cidadão cristão nenhum, puxara só o gatilho no derradeiro do instante, por dever de se livrar, por destinos de desastre!» (Rosa, 2017, p. 381, grifo nosso). Em seguida, o narrador afirma que outros «embaixadores» chegavam ao velório com mais um recado: o assassino de Damastor se oferecia para não só encontrar os irmãos ali, como também carregar o caixão até o enterro! (Rosa, 2017, p. 382).

Ao chegar no velório, Liojorge é recebido com frieza pelas irmãos, mas não é morto. Pelo contrário, eles aceitam a proposta. Caixão carregado, enterrado e, quem sabe, esquecido. Um conflito manchará os parágrafos finais de morticínio? Longe disso. Os irmãos não só o perdoam, como dizem que a culpa da morte era do próprio Damastor. E revelam: «*A gente, vamos'embora, morar em cidade grande...*» (Rosa, 2017, p. 383, grifos do autor).

O narrador nos informa da ausência, naquela região, de duas figuras de potencial mediação de conflitos: o Estado — «E era que, no lugar, ali nem havia autoridade» (Rosa, 2017, p. 381) — e a igreja. Há um conflito de direitos em «Os irmãos Dagobé»? Sem dúvidas. Devem os irmãos vingar a morte do seu irmão, invocando o direito ao «olho por olho, dente por dente», direito esse que lhes pertence duplamente enquanto parentes e membros de um bando? Ou Liojorge está inocentado, por ter agido em legítima defesa? Não encontramos, nas páginas do conto, qualquer referência a um Código de leis escritas a ser consultado pelos personagens. Não existe também uma terceira figura de autoridade, a quem a cidade possa recorrer a fim de garantir a solução do impasse, uma terceira figura com o monopólio do uso da força coercitiva.

O poder coercitivo, no fim das contas, está nas mãos dos temidos facínoras. Quem tem a força, tem a última palavra sobre a hermenêutica da justiça? No sertão rosiano aplica-se a interpretação da lei daquele que possui a força para

tanto. Ao mandar o recado aos irmãos Dagobé, Liojorge, sendo réu, agiu também desempenhando o papel de advogado de defesa. Toda a diplomática troca de recados assume uma dimensão jurídica, além disso, pela cuidadosa escolha vocabular: o defensor «afiançava», os mensageiros são «embaixadores».

O final do conto continua a fazer referências ao mundo jurídico. Ao se apresentar aos Dagobé, Liojorge ajuda a constituir um Tribunal Sertanejo. «Vítimas», os Dagobé são também os juízes. E quem é o promotor, muitas vezes associado ao imaginário popular com a figura do diabo? O corpo do morto, que além disso é também a matéria, o objeto, do conflito de direito. A audiência, no conto, não tem trocas de argumentações, pois elas aconteceram antes, no burburinho das trocas de mensagens que antecedeu a chegada do assassino. Finalizada a formalidade do enterro, finalizada a «audiência», «O rapaz Liojorge esperava, ele se escorregou em si» (Rosa, 2017, p. 383). Ponderando acerca das leis do Costume, o agora mais velho dos irmãos sobreviventes dá a sentença, inocentando Liojorge e garantindo a sua libertação do ciclo da vingança.

O desfecho não deixa de surpreender, porque o narrador, com habilidade, realça a periculosidade dos Dagobé ao longo do texto. Os irmãos, embora não fosse desejável, teriam o direito sim ao derramamento de sangue. Matar Liojorge, mesmo que esse tenha agido em legítima defesa, talvez não fosse o mais justo, porém *não atentaria contra o codificado nos costumes da jagunçagem*. É o que nos explica Antonio Candido no seu clássico ensaio, sobre *Grande sertão: veredas*, «O homem dos avessos»:

Daí possuírem ambos *uma ética peculiar, corporativa*, que obrigada em relação ao grupo, mas liberta em relação à sociedade em geral. Os jagunços deste livro se regem por um código bastante estrito, um verdadeiro *bushidô*, que regula a admissão e a saída, os casos de punição, os limites da violência, as relações com a população, a hierarquia, a seleção do chefe. (Candido, 2012, p. 120, grifos nossos)

Ao indicarem que vão morar em uma cidade grande, os Dagobé revelam a vontade de não mais serem guiados pelo código restrito da vida de jagunços. A vingança, nesse sentido, apenas os prenderia ainda mais à cultura e à memória do irmão morto. A argumentação de Liojorge vai no ponto do problema do uso da violência em Guimarães Rosa. Nesse mundo sertanejo, a questão não é o ser violento, mas lançar mão de uma violência desproporcional. Num lugar de normas morais seculares, onde a sobrevivência não é uma garantia do dia de amanhã, a violência assume um papel central, no entanto ela precisa ser regulada. Voltando a *Grande sertão: veredas*, esse é um dos conflitos de Riobaldo. Ele oscila entre a modernização autoritária de Zé Bebelo, ou os velhos costumes

dos jagunços. Sua crise é motivada pelo que identifica como abusos no uso da força por parte de ambos. Ricardão e Hermógenes, os vilões de *Grande sertão: veredas*, personificarão o demoníaco, o abandono da «nobreza» dos códigos morais do bando. Ambos representam a entrega ao uso exacerbado, antiético e selvagem da força. Em sua defesa, Liojorge enfatiza o quanto só usou da violência «no derradeiro do instante». Não fez uma emboscada, nem profanou o corpo de Damastor Dagobé. Pelo contrário, a violência não se desenfreou, ela seguiu a regulação dos costumes. E, ao entregar-se às «autoridades constituídas», Liojorge indica conhecer os costumes e valorizar a honra. Jogado bem o jogo, respeitadas as regras da tradição, todos — assassinos e irmãos-jagunços — têm o desejado: a liberdade.

No mundo fronteiriço, ambíguo e contraditório de Guimarães Rosa, não surpreende que mesmo os agentes da lei tenham um pé no arquétipo do jagunço. O conto «Fatalidade» segue um mecanismo narrativo típico de algumas narrativas policiais do século XIX, nas quais no centro da resolução do crime está um protagonista excêntrico, genial, carismático, cuja vida é narrada por um amigo-testemunha. O protagonista é um Sherlock Holmes; esses narradores são os Watsons. «Meu Amigo» — é assim que o protagonista de «Fatalidade» é chamado. Descrito como «sendo de vasto saber e pensar, poeta, professor, ex-sargento de cavalaria e delegado de polícia» (Rosa, 2017, p. 401), Meu Amigo é dado a dois hábitos contraditórios: o tiro ao alvo e o filosofar.

Nos primeiros parágrafos, somos apresentados a um pouco da visão de mundo de Meu Amigo: «*Só quem entendia de tudo eram os gregos. A vida tem poucas possibilidades. [...] Não estamos debaixo da lei, mas da graça...*» (Rosa, 2017, p. 401, grifos do autor). Peço ao leitor guardar essas ideias; elas serão úteis mais adiante. Um dia, bate à porta do delegado Meu Amigo um jovem humilde chamado Zé Centralfe. Supomos que a cena se passa em uma cidade de médio porte, já que o conto indica que Centralfe morou em aldeias e arraiais. Centralfe diz: «*Aqui é cidade, diz-se que um pode puxar pelos seus direitos. Sou pobre, no particular. Mas eu quero é a lei*» (Rosa, 2017, p. 403, grifos do autor).

Devemos nos perguntar: sobre qual tipo de sistema de leis Zé Centralfe tem a expectativa de ter a sua demanda atendida? Há um bom tempo ele e sua mulher sofrem a perseguição de um perigoso valentão, um dagobé, de nome Herculinão Socó, que assedia a esposa de Centralfe. Por medo, o casal mudou de residência diversas vezes, tendo sempre sido achado por Herculinão. «*Terá o jus disso, o que passa das marcas? É réu? É para se citar? É um homem de trapanças, eu sei*» (Rosa, 2017, p. 403, grifos do autor), se pergunta o pobre-coitado.

Por Meu Amigo ser delegado, à primeira vista teríamos uma situação jurídica da prestação de uma queixa diante de uma autoridade estabelecida pelo Estado. Boa parte do conto, no entanto, não ocorre em uma delegacia, e sim na casa de Meu Amigo. Esse espaço pode nos indicar que a aplicação da justiça em «Fatalidade» não seguirá os trâmites das leis do Estado. A casa, um espaço privado, dará a moldura da *personalização* da resolução do conflito. Não presenciamos o registro de uma queixa, que levaria a lavrar um Boletim de Ocorrência. Outra coisa parece acontecer, tendo o narrador como testemunha:

Surdeava o Meu Amigo, pato–mudo. Soprou nos dedos. Sempre em fito, na arma, na parede, e remirando o outro — ao tempo que — tanto quanto tanto. De feito. O homenzinho se arregalou — de desperto. Desde que desde, ele entendesse, a ver o que para valer: a chave do jogo. Entendeu. Disse: — «Ah». E se riu: às razões e conseqüências. Donde bem, se levantou; podia portar por fé. (Rosa, 2017, p. 403)

Em silêncio, acumulando todas as funções jurídicas — juiz, advogado, promotor — Meu Amigo define uma sentença. E ela é de morte. Após tacitamente proferida, Meu Amigo encontra Herculinão, o assassina e providencia uma desculpa legal — «*Resistência à prisão, constatada...*» (Rosa, 2017, p. 403) — que legitima formalmente, diante das Leis do Estado, a execução ilegal do suspeito. Não é de surpreender, nesse justiceiro sertanejo, a frieza do crime. Segundo o narrador, Meu Amigo falava, após o homicídio, «*sem despesas de emoção*» e, após mandar remover o corpo, «*convidava–nos a almoçar*» (Rosa, 2017, p. 403, grifos do autor).

Diante de tudo debatido até agora, o que «Fatalidade» tem a nos dizer? A condição estrutural das relações sociais desse sertão é atravessada pela violência e isso diz respeito, também, às instituições do Estado brasileiro. Note–se que Meu Amigo não é um jagunço. Ele não exige nenhum tipo de pagamento de Zé Centralfe. Não se comporta como um valentão típico, nem chefia um bando aos moldes de Riobaldo ou dos irmãos Dagobé. A vítima do conto o procura em função da sua posição como agente da lei do Estado. Tal lei (e os procedimentos oficiais), contudo, é julgada por Meu Amigo como insuficiente à resolução do conflito apresentado. Onde está o «jus disso»? Na tomada da força pelas próprias mãos, responderá Meu Amigo.

Partindo da sua condição de servidor público, o protagonista adere a uma lógica semi–jagunça, da imputação de uma punição rigorosa, sem mediações, para um comportamento considerado perturbador de determinada ordem social. Importante apontar o quanto Herculinão é punido com a morte por usar de modo fútil e desproporcionado a sua virilidade e sua força, maculando, por

consequente, sua própria honra. Onde começa a Lei e inicia a criminalidade? No sertão de Rosa, as fronteiras da justiça estão misturadas.

Fascinante, porém, é que Meu Amigo encontra uma justificativa moral para os seus atos e a retira não da Lei do Estado, ou dos Costumes sertanejos, mas da Antiguidade Clássica. A cada homem está pré-definido um destino? Meu Amigo se enxerga como um instrumento do Fado — ele obedece não às leis advindas dos costumes sertanejos, ou às prescrições dos Códigos Penais, mas sim a uma instância jurídica superior, da qual seria o representante na terra. O título «Fatalidade» assume, por isso, uma dupla significação: é «acidente», «acontecimento violento» e também «destino».

Curiosa coincidência, curioso paradoxo: Meu Amigo, tal qual Bacuriquirepa, consegue, aos próprios olhos, não se responsabilizar juridicamente por seus próprios crimes. Tão diferentes entre si são um caçador iletrado de onças, mestiço com sangue branco e indígena, e um homem branco culto, com diploma na parede. Ambos, no entanto, vivem na fronteira justiça sertaneja, retirando uma justificativa das ações ao se vincularem a um sistema de normas de conduta que extrapola a vida social humana.

Costume, Leis escritas postas pelo Estado de Direito, mundo da natureza, destinos. As veredas da justiça, em Guimarães Rosa, oscilam por estes universos. E em meio a todos eles, há a indagação não só pelo justo, como também pelas formas e funções da violência.

REFERENCIAS

- ALMEIDA, Maria Cândida Ferreira de (2002). *Tornar-se outro: o topos canibal na literatura brasileira*. São Paulo: Annablume.
- CANDIDO, Antonio (2011). *Vários escritos*. São Paulo: Ouro sobre Azul.
- CANDIDO, Antonio (2012). *Tese e antítese*. São Paulo: Ouro sobre Azul.
- COMPAGNON, Antoine (2009). *Literatura para quê?* Belo Horizonte: Editora UFMG.
- COUTINHO, Eduardo F. (2013). *Grande sertão veredas: travessias*. São Paulo: É realizações.
- COUTINHO, Eduardo F. (2017). *Guimarães Rosa: um alquimista da palavra*. In: João Guimarães Rosa. *Ficção completa*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.
- RÓNAI, Paulo (2017). «Nota introdutória». In: João Guimarães Rosa. *Ficção completa*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.
- ROSA, João Guimarães (2017). *Ficção completa*. Vol 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA (2006). *João Guimarães Rosa*. São Paulo: Instituto Moreira Salles.
- RAMOS, Graciliano (2018). *Vidas secas*. Rio de Janeiro: Record.
- SANTIAGO, Silviano (2019). Cabo das tormentas. In: João Guimarães Rosa. *Grande sertão veredas*. 22ed. São Paulo: Cia das Letras.
- GALVÃO, Walnice Nogueira (2006). «Rapsodo do sertão: da lexicogênese à mitopoesia». In: Cadernos de literatura brasileira. *João Guimarães Rosa*. São Paulo: Instituto Moreira Salles.
- HOLANDA, Lourival (2019). *Realidade inominada: ensaios e aproximações*. Recife: Cepe Editora.



Fairness inside the whirl. Law, Justice and Violence in Guimarães Rosa's short stories

Our article undertakes an analysis of three short stories by Brazilian writer João Guimarães Rosa — «Irmãos Dagobé», «Fatalidade» and «Meu tio, o Iauaretê» — through the approximation between law studies and literary criticism. The legal dimensions of the narratives are thought through the notions of Law, Justice and Violence. The three short stories share the fact that they present fictional situations in which there is a conflict, often insoluble, between different legal systems and social values related to the notions of «justice». In each story, the metaphorical and social developments of such conflicts are analyzed. Our reading is based on Rosa's Brazilian literary criticism, in particular the readings made by Antonio Candido (2001), Eduardo F. Coutinho (2013), Paulo Rónai (2017), Silviano Santiago (2019), Walnice Nogueira Galvão (2006) and Lourival Holanda (2019). The article is divided into two parts: in the first, there is a presentation, for the reader unfamiliar with the work of the Brazilian writer, of his production context and the main characteristics

of his work. In the second part, the three stories are analyzed according to the proposal of the relations between law and literature.

Keywords: João Guimarães Rosa · Law · Literature · Justice.

O justo no redemunho. Lei, Justiça e Violência nos contos de João Guimarães Rosa

Nosso artigo propõe uma análise de três contos do escritor brasileiro João Guimarães Rosa — «Irmãos Dagobé», «Fatalidade» e «Meu tio o Iauaretê» — através da aproximação entre os campos do direito e da crítica literária. As dimensões jurídicas das narrativas são pensadas a partir das noções de Lei, Justiça e Violência. Os três contos têm em comum o fato de apresentarem situações ficcionais em que há um conflito, muitas vezes insolúvel, entre diferentes sistemas jurídicos e valores sociais relacionados às noções de «justiça». Em cada conto são analisados os desdobramentos metafóricos e sociais de tais conflitos. Nossa leitura se fundamenta em reflexões da crítica literária brasileira sobre Guimarães Rosa, em especial as leituras de Antonio Candido (2001), Eduardo F. Coutinho (2013), Paulo Rónai (2017), Silviano Santiago (2019), Walnice Nogueira Galvão (2006) e Lourival Holanda (2019). O artigo se divide em duas partes: na primeira, há uma apresentação, para o leitor pouco familiarizado com a obra do escritor brasileiro, do seu contexto de produção e das principais características da sua obra. Na segunda parte, os três contos são analisados segundo a proposta das relações entre direito e literatura.

Palabras Clave: João Guimarães Rosa · Derecho · Literatura · Justicia.

CRISTHIANO AGUIAR é escritor e professor do Programa de Pós-Graduação em Letras e das graduações de Letras e de Jornalismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie, Brasil. Doutor em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, com estágio doutoral na University of California, Berkeley. Pesquisa: literatura contemporânea brasileira, literatura fantástica, bem como perspectivas comparadas entre literatura brasileira, hispano-americana e literaturas lusófonas. É autor de *Narrativas e espaços ficcionais: uma introdução* (Editora Mackenzie: São Paulo, 2017) e *Na outra margem, o Leviatã* (Lote 42: São Paulo, 2018).

INFORMACIÓN DE CONTACTO | CONTACT INFORMATION: Centro de Comunicação e Letras, Universidade Presbiteriana Mackenzie, R. Piauí, 143 - Higienópolis, São Paulo - SP, 01302-000, Brasil. e-mail (✉): cristhianoaguiar@gmail.com · iD: <https://orcid.org/0000-0003-4334-691X>.

HISTORIA DEL ARTÍCULO | ARTICLE HISTORY

Received: 4–March–2020; Accepted: 19–March–2021; Published Online: 30–March–2021

COMO CITAR ESTE ARTÍCULO | HOW TO CITE THIS ARTICLE

Aguiar, Cristhiano (2021). «O justo no redemunho. Lei, Justiça e Violência nos contos de João Guimarães Rosa». *Disputatio. Philosophical Research Bulletin* 10, no. 16: pp. 221–240.

© Studia Humanitatis – Universidad de Salamanca 2021