



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS- GRADUAÇÃO EM LETRAS  
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LITERATURA, TEÓRIA E CRÍTICA  
LINHA DE PESQUISA: TRADIÇÃO E MODERNIDADE

FERNANDA DINIZ FERREIRA

**ENTRE SAGAS, AGRURAS E DUELOS:** Uma análise comparativa da bela morte em  
Guimarães Rosa

João Pessoa – PB

2023

FERNANDA DINIZ FERREIRA

**ENTRE SAGAS, AGRURAS E DUELOS:** Uma análise comparativa da *bela morte* em  
Guimarães Rosa

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), como pré-requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras.

**Área de concentração:** Literatura, Teoria e Crítica.

**Linha de pesquisa:** Tradição e Modernidade.

**Orientador:** Dr. Arturo Gouveia de Araújo.

João Pessoa – PB

2023

Catálogo na publicação  
Seção de Catalogação e Classificação

F383e Ferreira, Fernanda Diniz.

Entre sagas, agruras e duelos: uma análise  
comparativa da bela morte em Guimarães Rosa / Fernanda  
Diniz Ferreira. - João Pessoa, 2023.

127 f.

Orientação: Arturo Gouveia de Araújo.  
Dissertação (Mestrado)- UFPB/CCHLA.

UFPB/BC

CDU 82(043)

## TERMO DE APROVAÇÃO

Dissertação intitulada: “**ENTRE SAGAS, AGRURAS E DUELOS: Uma análise comparativa da bela morte em Guimarães Rosa**” apresentada pela aluna Fernanda Diniz Ferreira, que concluiu os créditos exigidos para obtenção do título de MESTRA EM LETRAS, área de Concentração em Literatura, Teoria e Crítica, segundo encaminhamento da Prof. Dr. Marco Valério Classe Colonnelli, coordenador do Programa de Pós- Graduação em Letras da UFPB. **APROVADA** no dia 31 de julho de 2023, pela seguinte banca examinadora:



---

Prof. Dr. Arturo Gouveia de Araújo – UFPB  
(Presidente)



---

Prof. Dr. Hélio Santiago R. Abdala – PMJP  
(Examinador)



---

Prof. Dr. José Diego Cirne Santos – IFRN  
(Examinador)



---

Fernanda Diniz Ferreira  
(Mestranda)

João Pessoa – PB

2023

*Dedico este trabalho a minha amada vó, Maria José Diniz (in memoriam), que sofreu na agricultura para me dar a oportunidade de estudar e, assim, conquistar um lugar ao sol. O seu amor incondicional e dedicação até o último suspiro de sua vida me fizeram prosseguir e vencer a dor, a fome e a saudade.*

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, pelo dom da vida, luz e sabedoria.

A minha amada avó, Maria Diniz, por me criar, acalantar, amar e educar.

Ao meu amado, Jailton Santos, pela inspiração, cumplicidade, paciência e dedicação.

A CAPES, pela concessão da bolsa durante o segundo ano do mestrado, pois facilitou a aquisição de boa parte das bases teóricas e críticas.

Ao estimado amigo e orientador, professor Arturo Gouveia, por não ter desistido de mim e ter visto potencial quando ninguém viu. Gratidão pela sua vida, pela orientação vigorosa deste trabalho, estímulo e exemplo de profissional.

Aos professores Hélio Abdala e Willian Lima, por terem aceitado o convite para a banca de qualificação. Suas considerações foram essenciais para conclusão deste trabalho.

Ao professor José Diego, agradeço a oportunidade de tê-lo em minha banca de defesa, e pela disposição de tempo e olhar crítico para minha pesquisa.

Ao PPGL, em especial, aos professores Milton Marques e Alcione Albertim por aulas tão significativas que me ajudaram a compreender o sentido da bela morte.

A Leilson Silva, amigo querido, você foi um presente que encontrei nos caminhos bons da UFPB. Seu incentivo, apoio e carinho foram muito importantes nas horas difíceis.

Aos amigos queridos de profissão, Luciann Athayde, Geovana Bento, Michelle Martins, Leonardo Brenno e o poeta Bento Júnior, obrigada por todo carinho.

*“Cada um tem a sua hora e a sua vez...”*  
*(Guimarães Rosa, 1984, p. 294).*

*“Sapo não pula por boniteza, mas porém por percisão.”*  
*(Provérbio capiau, Guimarães Rosa, 1984, p. 280).*

*“O sertanejo é, antes de tudo, um forte.”*  
*(Euclides da Cunha, 2008, p. 118).*

## RESUMO

O presente trabalho de dissertação consiste em analisar, de forma comparativa, os contos “A hora e vez de Augusto Matraga”, “Duelo” e “Os Irmãos Dagobé”, de João Guimarães Rosa. Os dois primeiros contos se encontram em *Sagarana*, obra de estreia do autor, publicada em 1946. Já o terceiro conto faz parte do livro *Primeiras Estórias*, publicado em 1962. O cerne da análise é, especificamente, a presença dos traços da bela morte do herói épico no conto “A hora e vez de Augusto Matraga” e, conseqüentemente o apagamento desses traços nos contos “Duelo” e “Os irmãos Dagobé”, bem como contribuir para a leitura crítica da relação entre o erro trágico e o destino dos protagonistas. Observa-se que a bela morte, originária da literatura clássica, demonstra permanência e influência na literatura contemporânea. Além disso, objetiva-se identificar, à luz de certas categorias aristotélicas, como o desfecho trágico continua a caracterizar a ação de personagens literários na atualidade, contribuindo, assim, com as pesquisas críticas, ampliando os estudos sobre modernidade e tradição. A metodologia utilizada é de cunho bibliográfico, com a leitura imanente dos contos, com base em concepções teóricas que versam sobre a categoria escolhida ou que tenham alguma relação com ela. Assim, priorizamos os estudos de Jean-Pierre Vernant (1977, 2022), dentre outros que seguem o mesmo viés, tais como: Marques Júnior (2008, 2013), Luna (2012), Campos (2000), que dialogam diretamente com a proposta de análise da presente pesquisa.

**PALAVRAS-CHAVE:** Herói rosiano. Bela morte. Combate singular. Defesa da honra.

## ABSTRACT

The present dissertation work consists of analyzing, in a comparative way, the short stories “*A hora e vez de Augusto Matraga*”, “*Duelo*” and “*Os Irmãos Dagobé*”, by João Guimarães Rosa. The first two stories are in *Sagarana*, the author's debut work, published in 1946. The third story is part of the book *Primeiras Estórias*, published in 1962. The core of the analysis is, specifically, to understand how the tragic death of the modern character is configured in Guimarães Rosa's short stories, as well as to contribute to the critical reading of the relationship between the tragic error and the destiny of the protagonists. It is observed that the beautiful death, originating in classical literature, demonstrates permanence and influence in contemporary literature. In addition, the aim is to identify, in the light of certain Aristotelian categories, how the tragic outcome continues to characterize the action of literary characters today, thus contributing to critical research, expanding studies on modernity and tradition. The methodology used is of a bibliographical nature, with the immanent reading of the stories, based on theoretical conceptions that deal with the chosen category or that have some relation with it. Thus, we prioritize the studies of Jean-Pierre Vernant (1977, 2022), among others that follow the same bias, such as: Marques Júnior (2008, 2013), Luna (2012), Campos (2000), which dialogue directly with the proposed analysis of this research.

**Keywords:** Rosian hero. Beautiful death. Single combat. Defense of honor.

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Coletânea de contos Sagarana.....	42
Quadro 2 – Coletânea de contos Primeiras Estórias.....	43

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO GERAL .....	12
CAPÍTULO I – MAPEAMENTO PANORÂMICO: GUIMARÃES ROSA, O EXÍMIO PROSADOR.....	14
1 Proposição do trabalho: delimitação das componentes da pesquisa.....	14
1.1 Justificativa das escolhas .....	17
1.2 Justificativa da fundamentação teórica e fortuna crítica .....	19
2 O diálogo de Guimarães Rosa com o seu tempo .....	23
2.1 Breve contextualização externa .....	23
2.2 Mário de Andrade: “O movimento modernista” [1942].....	25
2.3 Guimarães Rosa e sua contribuição para a Geração de 45 .....	27
3. Panorama dos primeiros contos de <i>Sagarana</i> .....	28
4. Panorama dos contos de <i>Primeiras Estórias</i> .....	32
5 Quadro temático das coletâneas dos contos de Guimarães Rosa .....	42
CAPÍTULO II – A CONCEPÇÃO DA BELA MORTE HOMÉRICA E SUAS REPRESENTAÇÕES EM CONTOS DE GUIMARÃES ROSA.....	45
1. A bela morte como conceito: a visão de Jean-Pierre Vernant.....	45
2 A bela morte na visão de outros estudiosos.....	51
3 Categorias aristotélicas e <i>bela morte</i> : breves comentários.....	56
4 A situação da fortuna crítica.....	61
III – ANÁLISE TEXTUAL.....	78
1 O carácter dos protagonistas.....	78
2 Sagas e agruras dos heróis .....	93
2.1 A singularidade da bela morte .....	97
2.2 Dos desejos de vingança à morte encomendada: a ironia em “ <i>Duelo</i> ” .....	106
2.3 O apagamento da bela morte em “ <i>Os irmãos Dagobé</i> ” .....	115
3 O sentido do código de honra .....	119
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	124
REFERÊNCIAS .....	126

## INTRODUÇÃO GERAL

No primeiro capítulo, introduzimos, sucintamente, as noções preliminares sobre a bela morte, nossa categoria de análise, através da apresentação do mapeamento panorâmico da proposição do trabalho desenvolvido. Além disso, justificamos as escolhas do *corpus*, da categoria, da fundamentação teórica e da fortuna crítica que embasam nosso trabalho. Em seguida, verificamos em alguns textos de Guimarães Rosa a possibilidade e a pertinência de trabalhar a bela morte, nos detendo especificamente aos contos “*A hora e vez de Augusto Matraga*”, “*Duelo*” e “*Os irmãos Dagobé*”. Posteriormente, introduzimos brevemente a contextualização externa e interna do período histórico e literário, em especial sobre o movimento modernista e as contribuições de Guimarães Rosa para a geração de 1945, seguida de um panorama dos contos de *Sagarana* e *Primeiras Estórias* de forma ilustrativa, por meio de um quadro temático. Finalmente, fazemos uma breve introdução sobre os caminhos teóricos para o capítulo seguinte, por um viés comparativo entre os personagens principais de cada conto.

No segundo capítulo, abordamos as principais contribuições teóricas sobre a bela morte. Tomamos a teoria da “*A bela morte e o cadáver ultrajado*” de Jean-Pierre Vernant (1977), como reflexão central para analisar o tom épico presente nos contos selecionados para estudo. Além disso, expomos as ideias de outros estudiosos que versam sobre o tema ou que têm alguma relação com a categoria. No transcorrer das reflexões, pensamos também em aproximá-las das noções das categorias da ação trágica, presentes na *Poética*, de Aristóteles (2003, 2005), a fim de confrontar as diferenças, semelhanças e inovações no perfil dos protagonistas.

Para um maior embasamento, além da teoria já citada, recorreremos à fortuna crítica de Marques Júnior (2007, 2013) – com a questão da morte precoce do guerreiro para conquista da bela morte; Campos (2000) – com o estudo sobre o resgate do cadáver e as devidas honras fúnebres; Luna (2012) – que traz uma visão mais orgânica das categorias aristotélicas, com um olhar diferencial a respeito da *Hamartia* como erro intelectual ou falta moral; e Galvão (2008) – com seu estudo sobre a marca de Matraga e os significados separados e conjuntos de suas duas componentes (o triângulo e o círculo). Além destes estudiosos, trazemos também alguns ensaios que compõem o livro *Da Ignomínia à pertença*, acerca de uma visão mais ampla dos personagens aqui em estudo. Finalmente, após este percurso teórico e crítico, expomos a concepção de bela morte e a pertinência do estudo em obras modernas e, em

consonância a isto, explicamos o papel das categorias aristotélicas na formação e o cumprimento do percurso do herói rosiano e de seu destino final.

No terceiro capítulo, propomos a análise de “*A hora e vez de Augusto Matraga*”, “*Duelo*” e de “*Os irmãos Dagobé*”, a partir do instrumental teórico da pesquisa apresentada no segundo capítulo. Partindo disso, analisamos as narrativas rosianas, levando em consideração os seguintes aspectos: a) o carácter dos protagonistas; b) a situação da bela morte na extensão dos contos (singularidade e ausência), discutindo sobre a presença, a parcialidade e o apagamento de tal categoria em cada narrativa. Por fim, apresentamos o sentido do código de honra e sua importância na construção do perfil do homem sertanejo.

## CAPÍTULO I – MAPEAMENTO PANORÂMICO: GUIMARÃES ROSA, O EXÍMIO PROSADOR

### 1 Proposição do trabalho: delimitação das componentes da pesquisa

O presente trabalho propõe um estudo de análise comparativa de contos de João Guimarães Rosa, em especial “*A hora e vez de Augusto Matraga*”, “*Duelo*” e “*Os irmãos Dagobê*”. Os dois primeiros contos se encontram em *Sagarana*, obra de estreia do autor na literatura brasileira, publicada em 1946. Já o terceiro conto faz parte do livro *Primeiras Estórias*, publicado em 1962. A categoria analítica escolhida é a *bela morte*, por ser esta um tipo de morte trágica dos personagens principais. Essa categoria, originária da literatura grega antiga, sofre variações ao longo dos séculos e se evidencia na prosa rosiana com singularidades que constituem o foco central da análise aqui proposta.

Para execução deste estudo, utilizamos como fundamentação teórica Jean-Pierre Vernant, em especial os ensaios “*A bela morte e o cadáver ultrajado*”<sup>1</sup> e “*A ‘Bela Morte’ de Aquiles*”<sup>2</sup>. Recorremos também a três textos de Milton Marques Júnior sobre o canto XXII da *Ilíada*, de Homero: o primeiro é o ensaio crítico “*O teatro da morte, da humilhação e da dor: análise e tradução do canto XXII da Ilíada*”<sup>3</sup>; o segundo é o livro *Introdução aos estudos clássicos*<sup>4</sup>; o terceiro é o ensaio “*O trágico no canto XXII da Ilíada*”<sup>5</sup>. Utilizamos, ainda, o trabalho de Campos, “*O resgate do cadáver: o último canto da Ilíada*”<sup>6</sup>, na investigação dos aspectos da morte trágica no conto rosiano. Recorremos à *Poética*<sup>7</sup>, de Aristóteles, em especial à definição da ação trágica do herói. *Arqueologia da ação trágica: o legado grego*<sup>8</sup>, de Luna, também é essencial para a compreensão da tragédia grega, em especial a relação entre erro e morte trágica. O estudo “*Ritos fúnebres e cadáveres ultrajados: Homero e os*

<sup>1</sup> VERNANT, Jean-Pierre. “A bela morte e o cadáver ultrajado”. In: **Revista Discurso**, n. 09. 1977, São Paulo: EDUSP, p. 31-62.

<sup>2</sup> VERNANT, Jean-Pierre. A “Bela Morte” de Aquiles. In: **Entre Mito & Política**. Trad. Cristina Murachco. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002, p. 407-413.

<sup>3</sup> MARQUES JÚNIOR, Milton; SOUZA, Erick France Meira de. **O teatro da morte, da humilhação e da dor: análise e tradução do canto XXII da Ilíada**, de Homero. João Pessoa: Editora Universitária UFPB; Zarinha Centro de Cultura, 2007.

<sup>4</sup> MARQUES JÚNIOR, Milton. **Introdução aos estudos clássicos**. João Pessoa: Idéia/ Zarinha, 2008.

<sup>5</sup> MARQUES JÚNIOR, Milton. O trágico no canto XXII da Ilíada. In: NETO, José Ferrari (Org.) **Com todas as Letras: Língua e Literatura Maternas e Clássicas**. João Pessoa Editora Universitária UFPB, 2013.

<sup>6</sup> CAMPOS, André Malta. O resgate do cadáver: o último canto d’ A Ilíada. São Paulo: In: **Humanitas publicações/FFLCH/USP**, 2000.

<sup>7</sup> ARISTÓTELES. **A poética clássica**. Tradução de Jaime Bruna. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

<sup>8</sup> LUNA, Sandra. **Arqueologia da ação trágica**. 2. ed. João Pessoa: Ideia/Editora Universitária, 2012.

*direitos dos mortos*”<sup>9</sup>, de Jacquelyne Queiroz, também se revela pertinente a nossa pesquisa. Incluímos ainda, de Joseph Campbell, *O herói de mil faces*<sup>10</sup>, pois a explicação dada pelo estudioso consiste na função primária da mitologia e, principalmente, sobre os ritos de passagens como catalisadores do crescimento humano. Esse conceito é importante para entendermos por que alguns protagonistas têm ascensão na busca de seus desejos e outros têm um fim trágico. Ainda em relação à categoria em estudo, recorreremos também à obra *Mitologia Grega*, volume III, de Junito de Souza Brandão<sup>11</sup>, sobre a investigação acerca do mito do herói e seus ritos iniciáticos de formação.

Como fortuna crítica de Guimarães Rosa, utilizamos o ensaio “*Matraga: sua marca*”, de Walnice Nogueira Galvão<sup>12</sup>, texto pioneiro nos estudos do *corpus*. Além dessa fonte, usamos o livro de Gouveia<sup>13</sup>, intitulado “*Uma sangria de trevas, análise comparativa entre ‘A hora e vez de Augusto Matraga’ e Quarup*”, de Antônio Callado. Outra fonte de destaque é o ensaio “*A hora e vez das sagas de Rosa*”, de Andrea Morais Buhler<sup>14</sup>, que traz uma visão crítica sobre o período histórico patriarcal em que o apadrinhamento e os laços familiares são predominantes. Outra fonte essencial a nossa pesquisa é o texto “*A tradução das múltiplas faces de ‘A hora e vez de Augusto Matraga’*”, de Benedetti<sup>15</sup>, que traz um estudo sobre a relação de código de honra em uma sociedade retrógrada, fora dos mecanismos legais do Estado de direito, e marcada pelo uso da força e da violência como lei predominante.

Ainda no tocante à fortuna crítica, faz-se necessário destacar o ensaio “*O espaço labiríntico em ‘Duelo’*”, de Marisa Martins Gama-Khalil<sup>16</sup>, texto importante para nosso estudo sobre o conto “*Duelo*”, principalmente no tocante ao panorama da construção do

<sup>9</sup> QUEIROZ, Jacquelyne Taís Farias. Ritos fúnebres e cadáveres ultrajados: Homero e os direitos dos mortos. In: **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História (ANPUH)**. São Paulo, 2011. Disponível em: <[http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300865879\\_ARQUIVO\\_Para\\_a\\_ANPUH\\_2011\\_\[1\]\\_BBB\\_B.pdf](http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300865879_ARQUIVO_Para_a_ANPUH_2011_[1]_BBB_B.pdf)>. Acesso em: 20 Fev. 2017.

<sup>10</sup> CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. Tradução Adail Ubirajara Sobral. Edição: ano 3-4-5-6-7-8-9-10. São Paulo. Cultrix, 1949.

<sup>11</sup> BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. v. III. Petrópolis: Editora Vozes, 1989.

<sup>12</sup> GALVÃO, Walnice Nogueira. *Matraga: sua marca*. In: **Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

<sup>13</sup> GOUVEIA, Arturo. **Uma sangria de trevas: a fraternidade não-burguesa em narrativas brasileiras**. 2015. 230 f. Tese (Titular) – Comissão Permanente de Pessoal Docente, Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2015.

<sup>14</sup> BUHLER, Andrea Morais Costa. “Hora e vez das sagas de Rosa”. In: GOUVEIA, Arturo e AZERÊDO, Genilda (Orgs.). In: **Estudos comparados: análise de narrativas literárias e filmicas**: João Pessoa: Editora UFPB, 2012, p. 87-108.

<sup>15</sup> BENEDETTI, Nildo. A tradução das múltiplas faces de “A hora e vez de Augusto Matraga”. In: DUARTE, Lélia Parreira *et al.* **Veredas de Rosa**. v. III. Anais do III Seminário Internacional Guimarães Rosa. Belo Horizonte: PUC Minas; Cespuc, 2010, p. 613-623.

<sup>16</sup> GAMA-KHALIL, Marisa Martins. O espaço labiríntico em “Duelo”, de Guimarães Rosa. In: **Cerrados: revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura**. Brasília, DF: Universidade Federal de Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, 1992.

espaço e os seus sentidos dentro da narrativa literária, a partir do percurso feito pelos personagens. Outrossim, acrescentamos ao nosso estudo o ensaio “*Cultura e Sociedade na (Rusti)cidade grande de ‘Os irmãos Dagobé’*”, de Chiaretto<sup>17</sup>.

Ainda no que diz respeito à fortuna crítica, destacamos alguns estudos recentes sobre o *corpus* que nos propomos analisar. Nesse sentido, inserimos o artigo “*Joãozinho Bem-Bem e os antigos: a história de um herói através de sua estória*”, de Costa<sup>18</sup>, pelos apontamentos feitos sobre a bela morte de Joãozinho Bem-Bem, por considerarmos pertinente para a nossa análise, principalmente, pela inconsistência analítica, como também a presença de discrepâncias entre tais implicações, as quais merecem ponderações críticas.

Na sequência, inserimos o estudo “*De Ramayana a Sagarana: a ‘Bela Morte’ em João Guimarães Rosa*”, de Marinho e Silva<sup>19</sup>. Para justificar os paralelos que estes autores traçam entre uma narrativa estruturante do hinduísmo (Rama e Ravana) e a narrativa rosiana (Augusto Matraga e Joãozinho Bem-Bem), eles comparam os personagens e seus perfis, ora mencionados, e, posteriormente, fazem menção à bela morte que Nhô Augusto alcança por meio do duelo com Joãozinho Bem-Bem. Tal estudo nos proporciona questionar algumas ponderações feitas pelos estudiosos, principalmente, quando se trata do tema sobre bela morte do protagonista.

Por fim, do livro *Da Ignomínia à pertença*<sup>20</sup>, o qual reúne nove textos sobre o Augusto Matraga, selecionamos quatro ensaios fundamentais que vão contribuir para nosso estudo. Apesar de as categorias analíticas serem diferentes, há pontos pertinentes para nossa própria análise. O primeiro ensaio da seleção é “*A saga mítica de Augusto Matraga: do punhal à fé redentora*”, de Buhler (2021), a qual apresenta um estudo da saga mítica do herói em três planos: o plano do meio, o plano da confissão e o plano mítico. O segundo ensaio é “*Pelas veredas da epifania: de Cassiano Gomes a Nhô Augusto*”, de Dantas (2021), sob a análise de dois pontos centrais: a concepção de “mito complexo”, demonstrada na *Poética* de Aristóteles, e as trajetórias de Cassiano Gomes e Nhô Augusto, ligados ao processo

---

<sup>17</sup> CHIARETTO, Marcelo *et al.* “**Cultura e sociedade na (rusti)cidade grande de “Os irmãos Dagobé”**”. In: Seminário Internacional Guimarães Rosa (2001: Belo Horizonte) Veredas de Rosa II/organização Lélia Parreira Duarte. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2003. p. 433-436.

<sup>18</sup> COSTA, Lorena Lopes da. Joãozinho Bem-Bem e os antigos: a história de um herói através de sua estória. In: **Revista Territórios & Fronteiras**. Cuiabá, v. 11, n. 1, p. 6-24, jan-jul. 2018. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/territoriosefronteiras/index.php/v03n02/article/view/780>. Acesso em: 10 de abr. 2022.

<sup>19</sup> MARINHO, Marcelo; SILVA, David Lopes da. De Ramayana a Sagarana: a “Bela Morte” em João Guimarães Rosa. In: **Revista Terceira Margem**. Rio de Janeiro, v. 24, n. 42, p. 8-28, 2020. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/30897/18642>. Acesso em: 10 de abr. 2022.

<sup>20</sup> GOUVEIA, Arturo (Org.) *et al.* **Da ignomínia à pertença**: nove ensaios sobre Augusto Matraga. Arturo Gouveia (Org.). Cotia, São Paulo: Editora Cajuína, 2021. Série Leituras 4.

ritualístico da epifania dos protagonistas. O terceiro escolhido é “*Os três Kairoi de Augusto Matraga*”, de Abdala (2021), pela singularidade com que o autor nos apresenta os três *Kairoi* que constituem o protagonista, sendo eles: o *da arrogância/sofrimento*; o *da aprendizagem/provação*; e, por fim, o *da providência/libertação*, configurando, assim, o ciclo temporal que finaliza com a morte do personagem. Por fim, o quarto e último ensaio diz respeito à “*Catábase e Anábase em Guimarães Rosa*”, de Santos (2021), texto que versa sobre a presença de um tipo de arquétipo da literatura clássica, ressignificado na prosa moderna em estudo.

Delimitados, portanto, o enfoque e a extensão da pesquisa, iniciamos com uma abordagem ainda não trabalhada sobre o arquétipo da *bela morte trágica* em narrativas brasileiras, contribuindo, nesse sentido, para novos empreendimentos críticos às análises da contística rosiana.

### 1.1 Justificativa das escolhas

Escolhemos “*A hora e vez de Augusto Matraga*”, “*Duelo*” e “*Os irmãos Dagobé*” por dois motivos que, a princípio, englobam os três contos. O primeiro enfatiza o arquétipo da morte trágica e a configuração desta. O segundo mostra como a construção dos heróis rosianos sofre forte influência da bela morte e outras características da literatura clássica retomadas por textos da modernidade. A análise do *corpus*, enfatizando a relação do erro trágico com o destino dos protagonistas, almeja a compreensão da configuração da morte trágica de personagens modernos. Tal procedimento requer a utilização, de forma comparativa, de algumas categorias aristotélicas na apreciação de obras modernas, com a cautela de não distorcê-las ou reduzi-las.

O enfoque, ao discernir a permanência e a influência da bela morte clássica na literatura moderna, demonstra como o desfecho trágico continua a caracterizar a ação de personagens literários no século XX. Como problematização essencial para impulsionar a pesquisa, verificamos a ausência, até o presente momento, de um estudo sobre a singularidade da temática do *corpus* aqui elencado. Feita esta explanação, partimos agora para os motivos particulares de cada narrativa.

Começamos pelo conto “*A hora e vez de Augusto Matraga*”. A preferência se dá por dois motivos: um interno e o outro externo. O motivo interno provém da comparação entre o *corpus* e os demais contos da coletânea. Não existe outra narrativa que se iguale ao último conto de *Sagarana*, seja pela sua estrutura, que tem um desfecho singular marcado por um

combate entre dois personagens, seja pela peculiaridade da presença de aspectos da cultura grega, o que se torna o ponto máximo e sublime da narrativa, que culmina na bela morte do personagem principal, distinguindo a grandiosidade dos seus feitos, sem paralelo com os personagens dos demais contos que compõem o livro, constituindo, assim, o seu diferencial. Já o motivo externo está ligado à situação de disparidade entre a consagração do conto e a inexistência de maior abrangência da fortuna crítica até agora desenvolvida. Apesar de haver, por exemplo, uma quantidade expressiva de ensaios, artigos e livros sobre o conto, talvez o mais estudado de Guimarães Rosa, nenhum revela a abordagem do clímax do enredo voltada para o enfoque do arquétipo da bela morte do herói.

Na sequência, a escolha de “*Duelo*” é motivada pela ironia que enriquece o enredo. O título, apesar de remeter a um combate, é o avesso do que ocorre entre os personagens rivais: os inimigos mortais Turíbio Todo e Cassiano Gomes, porque eles nunca se encontram. A morte ocorrida no final – um assassinato de encomenda – em nada se aproxima do caráter heroico da bela morte grega. Diferentemente do que ocorre no desfecho do conto “*A hora e vez de Augusto Matraga*”, em “*Duelo*” é nítida a ausência do combate. Todavia, o conto é rico em aspectos que remetem à tragédia grega, como, por exemplo, o erro cometido por Turíbio Todo: o assassinato com toda sua carga vingativa, porém cometido por engano. Além dessa particularidade, existe também a trajetória de Cassiano Gomes no enredo: um conjunto de intempéries que impossibilitam o alcance do seu objetivo.

Por fim, destacamos a leitura de “*Os irmãos Dagobé*”. A seleção desse conto se dá por dois aspectos. O primeiro diz respeito, até o presente momento, à inexistência de trabalhos sobre a ausência de um combate singular e a impassibilidade dos irmãos Dagobé ante ao inimigo. A não ocorrência de tal conflito, a todo momento esperado pelo leitor, instiga reflexões sobre o porquê da não concretização da vingança. Ao contrário disso, em “*Duelo*”, a vingança de Cassiano Gomes, sem localizar Turíbio Todo, a morte deste é deixada a cargo do capiau Timpim Vinte-e-Um. “*Duelo*”, por sua vez, destoa de “*A hora e vez de Augusto Matraga*”, principalmente no que diz respeito ao combate singular de Nhô Augusto e Joãozinho Bem-Bem, final que culmina na bela morte. Discernido o ponto em comum, essas diferenças são imprescindíveis à abrangência e a riqueza da própria análise.

O segundo aspecto que nos faz eleger “*Os irmãos Dagobé*” é o excesso de trabalhos já existentes na crítica sobre ele. Mas a maioria é centrada na estrutura do conto, ou na obra como um todo – *Primeiras histórias* –, priorizando categorias estruturais. Raras são as análises de categorias temáticas. E, até o presente, desconhecemos um trabalho de grau que

aborde a categoria da bela morte e analise o porquê da não concretização do combate entre os inimigos.

A escolha da categoria deve-se, primeiramente, por ser uma temática ainda pouco explorada pela crítica literária brasileira. Diante de tal situação, contribuimos para o preenchimento dessa lacuna, valorizando, assim, outros aspectos dessas narrativas tão complexas. O diferencial de nossa proposta sustenta-se nesse desafio. Ao estabelecer um panorama dos diferentes modos de configuração da categoria nos textos rosianos, analisamos a peculiaridade em “*A hora e vez de Augusto Matraga*”, por apresentar a realização do arquétipo da bela morte. Já o conto “*Duelo*” reelabora o arquétipo pela suspensão parcial/indireta do confronto direto. E, por fim, “*Os Irmãos Dagobé*” reelabora o arquétipo pela suspensão total do embate, trazendo à tona um certo legado grego na produção de Guimarães Rosa, em sua reinvenção da linguagem literária regionalista.

## **1. 2 Justificativa da fundamentação teórica e fortuna crítica**

Quanto aos recursos teóricos, merecem destaque, na *Poética* de Aristóteles, as categorias que envolvem a ação trágica, pertinentes à exploração da ação do personagem nas suas fases e ao discernimento da ligação entre tal fenômeno e o cumprimento do destino do herói. Contida, inicialmente, no mais antigo registro escrito da cultura ocidental, a cena da bela morte, de acordo com Jean-Pierre Vernant, é essencial à compreensão do caráter e da natureza do herói antigo. O canto XXII da *Ilíada* é ímpar na literatura épica, no detalhamento do combate singular entre os dois grandes guerreiros, Aquiles e Heitor, e da morte deste último, considerada, por estudiosos, a cena emblemática da bela morte que põe fim à vida do herói no campo de batalha em plena juventude, mas coroadado de glória. O conhecimento do significado dessa simbologia é fundamental à análise proposta. Na busca de conceitos sobre a temática, percebemos que o ensaio teórico de Vernant mostra como a bela morte se configura no herói homérico. Suas considerações são imprescindíveis ao discernimento de caracteres semelhantes no destino de Augusto Matraga, cuja sorte destoa do destino dos personagens de “*Duelo*” e “*Os irmãos Dagobé*”.

Na linha de Vernant (1977); (1990); (2002), também estão os textos de Marques Jr. (2007); (2008); (2013); (2022), André Campos (2000) e Jacquelyne Queiroz (2022), os quais elucidam outros aspectos da categoria em estudo. Marques (2007) enfoca mais a questão da morte precoce do guerreiro para a conquista da glória imperecível. No caso de Campos (2000), o resgate do cadáver do herói e os rituais de glorificação ocupam o espaço central de

sua análise. Já o estudo de Queiroz (2022), semelhante ao de Campos (2000), salienta o direito dos mortos na cultura antiga, bem como os ritos fúnebres como parte da consagração dos heróis que perdem a vida em prol de uma coletividade. No que concerne ao aproveitamento dessas leituras, o mais importante para nosso trabalho é a devida aplicação desses conceitos, sem imposição arbitrária ou reducionismo a uma obra da literatura brasileira do século vinte. O esclarecimento da noção e do significado da categoria na epopeia grega comporta informações fundamentais ao entendimento da bela morte para além de seu contexto homérico imediato.

Contamos ainda com o trabalho de Luna (2012), que analisa a construção da ação trágica e a *hamartia* na literatura grega antiga, fornecendo, dentre outros aspectos, algumas definições de “erro”, nas quais nos baseamos para estabelecer uma relação de causa e efeito entre erro e bela morte.

A obra de Campbell (1949), *O herói de mil faces*, enfoca a função primária na mitologia dos ritos de passagem do herói, o que pode ser aproveitado, dentro das limitações de cada contexto, na leitura de obras modernas. Ele contribui para o entendimento do êxito de alguns protagonistas na concretização dos seus desejos e o fracasso de outros com fim trágico sem a bela morte.

Por fim, o trabalho de Brandão (1989), intitulado *Mitologia Grega*, revela-se um dos pioneiros no Brasil sobre a questão, fornecendo um panorama do rito de “*separação-iniciação-retorno*”, originário da teoria do monomito de Campbell (1949). Brandão (1989) explicita a causa das três fases do herói, bem como o comportamento deste em cada um dos momentos. Esses aspectos estão presentes nos contos rosianos, guardadas, obviamente, as singularidades de cada elaboração.

No âmbito da fortuna crítica, Galvão (2008), com os estudos acerca da marca de ignomínia e pertença de Matraga, demarca aspectos fundamentais na extrema mudança do personagem, o que já se tornou referência comum a muitos ensaios sobre o conto e não poderia faltar a nossa leitura. Além dessa fonte, *Uma sangria de trevas*, de Gouveia (2015), apesar de elencar como categoria central a fraternidade exercida pelos pretos velhos, traz alguns apontamentos relevantes sobre o processo de transformação do personagem. Em alguns momentos do texto, há menções sobre a bela morte do protagonista.

Buhler (2012) e Benedetti (2010), além das análises textuais específicas, apresentam dados históricos de suma importância para o entendimento do universo rosiano, em especial, na primeira fase da República brasileira e na extrema desigualdade e lentidão da implantação de uma Constituição moderna no interior do país, ainda dominado por poderes de origem

colonial. Em “*Hora e vez das sagas de Rosa*”, Buhler (2012) apresenta uma visão crítica do período patriarcal em que os vínculos familiares são predominantes; e Benedetti (2010), em “*Sagarana: o Brasil de Guimarães Rosa*”, destaca a importância do código de honra para as famílias do interior de Minas Gerais. No que tange à historicização da categoria analítica, as informações são cruciais para situar o *corpus* em um contexto preciso.

No tocante a “*Duelo*”, destacamos “*O espaço labiríntico em ‘Duelo’, de Guimarães Rosa*”, de Marisa Martins Gama-Khalil (1992), texto importante pelo panorama da construção do espaço no conto e como o ambiente pode influenciar o destino dos personagens. Já a proposta de análise encontrada na coletânea *Veredas de Rosa II*, especialmente o ensaio “*Cultura e Sociedade na (Rusti) cidade grande de ‘Os irmãos Dagobé’*”, de Chiaretto (2003), privilegia o enfoque das transformações ocorridas na vida dos irmãos, que decidem sair da cidade onde residem para uma cidade grande. Os argumentos do narrador focam sempre no desprendimento dos Dagobés em relação a sua terra e em busca de outra dimensão social. Ao que percebemos, tais atitudes inesperadas em personagens rústicos e violentos de Guimarães Rosa, típicos valentões para os quais são absolutamente impensáveis a covardia e a renúncia à vingança, já sinalizam o limiar de transformações que transcendem a individualidade e revelam, mesmo indiretamente, a superação de todo um modelo de vida colonial. No enfoque dessa mobilidade, anunciada pela decisão dos Irmãos Dagobé, após a morte do mais velho, o desfecho do conto já destoa de forma substancial das mortes anteriores.

Ainda com relação à fortuna crítica, vejamos o caso de dois trabalhos mais recentes que destacam a bela morte no conto “*A hora e Vez de Augusto Matraga*”. O primeiro é o artigo sobre “*Joãozinho Bem-Bem e os antigos: a história de um herói através de sua estória*”, de Costa (2018). A autora afirma ver, em Joãozinho Bem-Bem, a ideia de bela morte com que, em alguns pontos, concordamos, em especial, sobre o apelo que Matraga faz ao cuidado para com o cadáver de seu oponente, para que não seja maltratado, após a morte de ambos. No entanto, há algumas ponderações feitas pela autora sobre o código heroico do sertão rosiano, em que ela afirma que Guimarães Rosa, em seus contos, transformou as palavras do herói homérico em fala de jagunço, a qual, a nosso ver, é anacrônica<sup>21</sup>. Além disso, afirmar que Joãozinho Bem-Bem tem a bela morte em resposta à tradição épica, tais argumentos apresentam determinadas aplicações da teoria que estão distorcidas. Tal artigo será pertinente no tecer dos argumentos, mostrando uma outra visão sobre o tema.

---

<sup>21</sup> Veremos, mais adiante, esse caso na análise.

O segundo é o estudo “*De Ramayana a Sagarana: a “Bela Morte” em João Guimarães Rosa*”, de Marinho e Silva (2020)<sup>22</sup>. Os nexos que os autores estabelecem entre as duas narrativas constituem, a nosso ver, uma interligação forçada. À medida que vai se estreitando a discussão, eles fogem da ideia de bela morte que conhecemos: oriunda da cultura grega antiga, principalmente se tomarmos por base o *topos* homérico do fato. Vale salientar que os autores propõem um estudo sobre tal temática a partir do momento em que a mencionam no título do artigo, no resumo, mas no transcorrer do texto utilizam uma única citação já reproduzida por outra autora que faz alusão a Vernant. Logo, percebemos que as implicações analíticas deixam a desejar, por não apresentarem uma fundamentação sólida acerca do tema. Entendemos que, uma comparação pode ser feita por similaridades e por diferenças. No caso de um estudo que confronta personagens com visões de mundo e culturas diferentes, seria interessante tomar como ponto de partida as similaridades, mas, depois, verticalizar as diferenças, pois em um estudo comparativo é preciso fazer tais contrapontos, pois além e enriquecimento mostra a imanência textual como recurso analítico. Diante disso, justificamos a escolha do artigo como forma de apresentar as divergências e argumentarmos a respeito da tessitura do texto, em paralelo com nossa proposta de análise, sempre tendo o cuidado e guardando, ainda assim, as devidas proporções entre a origem literária do fenômeno e suas retomadas modernas.

Na sequência, justificamos a escolha de alguns ensaios do livro *Da Ignomínia à pertença*. Começamos por “*A saga mítica de Augusto Matraga*”, de Buhler (2021), um estudo minucioso a respeito dos três planos, nos quais a ação da narrativa pode se desenvolver. Dentre os planos, o terceiro é o que se aplica aqui ao nosso tema, por ser tratar do plano mítico e da situação inicial-conflito-combate-equilíbrio, quatro etapas importantes na vida de Augusto Matraga, sem as quais o personagem não teria alcançado a sua bela morte.

O ensaio de Dantas (2021), “*Pelas veredas da epifania: de Cassiano Gomes a Nhô Augusto*”, enfoca a experiência espiritual da epifania como relevante aspecto no desenvolvimento das ações dos dois protagonistas dos contos, o que pode ser aproveitado para contribuir criticamente, principalmente, no que diz respeito à aplicação das categorias aristotélicas, como também ao desfecho qualitativo de cada protagonista.

Já o texto de Abdala (2021), intitulado “Os três *Kairoi* de Augusto Matraga”, é pertinente para a nossa proposta, uma vez que o autor versa sobre “as fases da vida” do protagonista, relacionando-as com o tempo da narrativa, essencial para a concretização do

---

<sup>22</sup> MARINHO, Marcelo; SILVA, David Lopes da. De Ramayana a Sagarana: a “Bela Morte em João Guimarães Rosa”. In: **Revista Terceira Margem**. v. 24, n. 42, 2020, p. 8-28.

destino de Matraga, visto que este está em função do tempo na sua busca incessante pela sua hora e vez, passando pelos três sinais dos *Kairoi* que envolvem o herói em sua trajetória.

E, fechando a seleta de ensaios, o texto de Santos (2021) contribui para nossa percepção crítica dos preceitos clássicos de catábase e anábase, os quais reaparecem no conto “*A hora e vez de Augusto Matraga*” em um deslocamento metonímico, influenciando diretamente o rebaixamento e o renascimento do protagonista para o triunfo final, a concretização de sua hora e vez. Tal análise, pois, soma-se ao nosso entendimento do êxito do herói no alcance dos seus desejos.

Essa pluralidade de formas artísticas empenhadas na representação de uma mesma temática não pode ser desconsiderada na análise dos textos, o que requer, como observamos na fortuna crítica, desde informações contextuais até o enfoque da configuração específica de cada conto. A ênfase dada à apreciação da inerência dos textos não impede a inserção da obra rosiana em seu contexto.

## **2 O diálogo de Guimarães Rosa com o seu tempo**

### **2.1 Breve contextualização externa**

O momento histórico do país é marcado pelo fim do Estado Novo (1937-1945), regime político fundado pela ditadura do governo de Getúlio Vargas. No mundo, é assistido o final do nazifascismo com a vitória dos Aliados na Segunda Guerra Mundial. Tem início a Guerra Fria entre os Estados Unidos e a União Soviética. No Brasil, o período é de redemocratização do país, a partir do governo Dutra e da Constituição de 1946. Esse momento é muito influenciado pela hegemonia norte-americana, com toda uma política oficial de progresso, desenvolvimentismo e combate ao comunismo, intitulado “ameaça vermelha”.

A obra de Guimarães Rosa parece não ter nenhuma relação direta com os traços dominantes desse contexto. Ele prioriza, em sua literatura, a representação de um Brasil marcado pelo subdesenvolvimento, descaso e esquecimento por parte das autoridades públicas. Sua opção está bem mais próxima do Brasil de *Os sertões*, de Euclides da Cunha, de quem é um leitor assíduo.

Na mesma época, outros escritores brasileiros, como Décio Pignatari, Augusto de Campos e Haroldo de Campos, dão ênfase à poetização de uma sociedade urbana, industrial, desenvolvida, alinhada a essa política do progresso capitalista, categorias centrais da poesia

concreta, como a linguagem sintética, de forma visual, e homóloga ao dinamismo das grandes metrópoles.

Essa divisão mostra duas linhas dominantes da literatura brasileira no pós-guerra, isto é, a literatura dos grandes centros urbanos e a literatura dos sertões. Como observamos nos contos de *Sagarana* e também em *Primeiras Estórias*, o mundo focado é aquele das relações mais antiquadas, desde as instituições objetivas até às posturas mais subjetivas dos personagens, como luta pela honra, moral patriarcal, disputa por terras, justiça com as próprias mãos, práticas frequentes na ausência de consolidação de um Estado moderno. Todas essas características negativas, artisticamente acentuadas na obra de Guimarães Rosa, contradizem o discurso de progresso e desenvolvimento irreversível do país no capitalismo, sob a proteção dos Estados Unidos na luta contra o perigo do comunismo.

A trajetória de Cassiano Gomes, Augusto Matraga e dos Irmãos Dagobé traz à tona um tipo de morte trágica, um costume milenar de um modelo social que não conhece a plenitude da individualidade e da modernidade – uma metonímia de todo esse atraso do sertão brasileiro. A escolha de Guimarães Rosa, aprofundada em obras posteriores, como *Grande sertão: veredas* não é à toa. A representação do atraso traduz um certo ceticismo em relação às políticas de progresso e revela uma visão bem mais crítica do país que aquela encontrada em *Grande sertão: veredas*. Em sua célebre obra, ora mencionada, Guimarães Rosa quer nos indicar que em um único país há dois “brasis”: um que está em desenvolvimento representado pelas grandes metrópoles, por exemplo, São Paulo; e o outro, representado pelo interior de Minas Gerais, que vive em um atraso social, político e, sobretudo, econômico. É a verdadeira estrutura social tradicional que “envolve a violência e a arbitrariedade, as quais ilustram as relações pessoais, sociais e políticas do Sudoeste mineiro” (BUHLER, 2012, p. 91).

Nesse sentido, pode-se destacar o livro *Sagarana: o Brasil de Guimarães Rosa*, de Nildo Maximo Benedetti, publicado em 2010. Essa visão nos possibilita enxergar um Guimarães que expõe um tema ardente na primeira metade do século XX: a presença de uma população paupérrima que sofre duras consequências por causa do clima seco e árido, além da violência, da ausência da ação do Estado nas regiões castigadas pela seca e pela fome, somada à opressão de uma minoria que detém o poder. Nesse aspecto, as reflexões de Benedetti (2010) são bastante pertinentes ao esclarecimento da situação que culmina na bela morte do herói – um rito absolutamente anacrônico face à mentalidade ocidental do século vinte, cada vez mais marcada por influências dos avanços da vida urbana. Pode-se deduzir que Guimarães Rosa, ao enfatizar o que mais parece estar em dissonância com a crescente urbanização da vida moderna, não se deixa iludir por um discurso

desenvolvimentista que, na prática, nunca se efetiva completamente, o que deixa o país sempre com marcas de atraso e pendências, muitas das quais existentes até hoje no sertão brasileiro.

## 2.2 Mário de Andrade: “O movimento modernista” [1942]

Com base nos estudos feitos por Bosi (2006)<sup>23</sup>, entendemos que o Modernismo apresenta três eventos importantes que se coadunam, a saber: movimento, estética e período. No que se refere ao movimento, ele está condicionado por um acontecimento, considerado um divisor de águas: a Semana de Arte Moderna, realizada em fevereiro de 1922, na cidade de São Paulo. Entretanto, tal evento irrompe-se pelo país com o principal intento de superação da literatura vigente: Naturalismo, Parnasianismo e Simbolismo. A estética modernista não era unificada nem explicitamente clara. Todavia, não podemos negar que tinha um forte alvitre de renovação, bem como novos conceitos de literatura e de escritor. O período de efervescência prolongou-se até meados de 1930. Posteriormente, surge uma nova etapa de maturação, que se finda no ano de 1945.

As três lições do modernismo, segundo Mário de Andrade<sup>24</sup>, caracterizam-se por três princípios fundamentais: o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional, marco fundamental alcançado pelo movimento. Essas conquistas convergem para as pesquisas estéticas, ou seja, renovação de meios, ruptura da linguagem tradicional, dando lugar a novos padrões de linguagem, bem como um espaço/projeto de ideário, em outras palavras, consciência do país, desejo e busca de uma expressão artística cultural nacional, uma das ambições mais recorrentes no tocante à visão crítica da situação do país, sem nacionalismo retrógrado.

A vertente mais progressista do Modernismo no Brasil revelou receptividade das vanguardas europeias, especialmente o futurismo, por esta arte quebrar com a tradição e, conseqüentemente, enaltecer a valorização da liberdade de criação, considerada basilar no modernismo brasileiro. Contudo, é importante ressaltar que os modernistas deslocam o foco do futuro para o passado de um país ainda desconsiderado em sua historicidade plena. A assimilação do futurismo, portanto, parece muito mais pela contundência de romper com um

---

<sup>23</sup> BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

<sup>24</sup> ANDRADE, Mário de. **O Movimento Modernista**. Rio de Janeiro: Edição da Casa do Estudante do Brasil: CEB, 1942.

presente estagnado, que não se abre às grandes transformações de seu momento histórico. Entretanto, não há negação do passado, no que importa ao Brasil. Com isso, percebemos forte empenho na busca por maior conhecimento, valorização e mapeamento da cultura brasileira. Assim, os modernistas se agregam à visão crítica já revelada vinte anos antes por Euclides da Cunha, em *Os sertões*, que traz à tona um cenário de *Terra Ignota*<sup>25</sup>, que remete à paisagem sertaneja como objeto de representação tanto socioeconômica quanto cultural da região do Nordeste do Brasil. O fato é que ele já observa, em 1902, que o sertão não é configurado de maneira uniforme, e, sim, de forma desarticulada, principalmente no que se refere à ideia de formação de espaço interior, ausência de povoamento, configuração de uma realidade política local de mandos e desmandos e a inexistência das forças legais. Ainda que sem contato direto e deliberado com a obra de Euclides, esse empenho modernista revela uma certa coincidência de metas, exigindo dos escritores ampliação de suas temáticas, bem como posição crítica de suas abordagens.

O enfoque de Cunha (2008)<sup>26</sup> nos apresenta dois momentos cruciais da história brasileira, fora da historiografia oficial. O primeiro se refere à Revolta de Canudos<sup>27</sup>. Já o segundo diz respeito às particularidades retratadas na primeira parte do livro: o ambiente do sertão (a terra), as suas extensões semiáridas, seca, fome e latifundiários. Na segunda parte da obra, o autor se debruça sobre a figura do sertanejo, mostrando as características do homem do interior e a luta por ele enfrentada para sobreviver em região de hostilidade geográfica e social, dada a imensa desigualdade entre as classes. E, por fim, na terceira parte da obra, aparece a configuração de resiliência e resistência de um povo. Tal cenário, na primeira metade do século XX, é objeto de intensos debates acerca de sua natureza, de sua gente, de

---

<sup>25</sup> É uma expressão clássica de Euclides da Cunha que remete a uma terra desconhecida, principalmente no que diz respeito à configuração socioeconômicas e cultural de uma parte da região Nordeste do Brasil, em particular a zona sertaneja – o Sertão. Desse modo, compreendemos que, o sertão de Canudos é, sem dúvida, “um claro expressivo”, “um hiato” – *Terra Ignota* – um “estranho território que, localizado a menos de quarenta léguas da antiga metrópole, “predestinava-se a atravessar absolutamente esquecido os quatrocentos anos da nossa história” (CUNHA, 2008, p. 19-20).

<sup>26</sup> CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**. Introdução de Ricardo Oiticica. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

<sup>27</sup> No fim do século XIX, no governo de Prudente de Moraes, eclodiu um grande movimento de revolta social entre os humildes sertanejos baianos. Tais pessoas, na tentativa de sobreviver a um prolongado período de seca, se deslocavam de seus lugares de origem e se reagrupavam em outros locais. Alguns grupos aderiram a bandos de jagunços. O líder Antônio Vicente Mendes Maciel, mais conhecido como Antônio Conselheiro, entre o período de 1893-1897, consegue reunir entre 25 a 30 mil sertanejos, e em pouco tempo, na “terra prometida” denominada de comunidade Belo Monte, situada em Canudos, cidade esta que se transformou numa das mais povoadas da Bahia. Diante de tal movimentação, os fazendeiros de toda a região passaram a temer o posicionamento do beato e de seus seguidores que defendiam um sistema de vida comunitária. Tal inquietação fez com que os senhores de terras exigissem que o governo estadual acabasse com o arraial de Canudos. No entanto, as tropas do governo estadual foram insuficientes para exterminar o povoado. O governo federal do presidente Prudente de Moraes entrou duramente na luta. Após sangrentas batalhas, Canudos foi completamente destruída, em 5 de outubro de 1897.

seus costumes, de sua religiosidade, toda uma realidade de uma parte do país que os próprios brasileiros pouco conhecem.

Ainda no tocante à fase do Modernismo no Brasil, ressaltamos aqui a linha mais progressista que compreende Oswald de Andrade e Mário de Andrade, dos quais se destacam *Memórias Sentimentais de João Miramar* e *Macunaíma*, romances empenhados na ruptura com a tradição literária e, ao mesmo tempo, com o domínio social conservador, por meio da inovação da linguagem literária que unia a ideia da modernidade internacional à prática da tradição brasileira. Nesse sentido, a proposta marioandradiana, na construção da personagem Macunaíma, revela um herói marcado pela sua multiplicidade de características, além de transgredir o tempo e romper os limites de uma linguagem genuinamente regionalista, mostrando, assim, as contradições e a diversidade cultural brasileira.

Depois dessa fase inicial, estende-se, entre os anos de 1930 a 1945, a segunda geração do Modernismo, marcada por um período de crise econômica em 1929, que culminou diretamente no fim da política do café-com-leite. Eclode, ainda nesse contexto, a Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Apesar de tantos momentos difíceis e de instabilidade econômica, social e política, o cenário da segunda geração foi bastante rico para a literatura, marcada por uma grande produção de obras regionalistas, a exemplo de autores como: Carlos Drummond de Andrade, Rachel de Queiroz, Jorge Amado, José Lins do Rego e Graciliano Ramos, escritores que trouxeram, por meio da prosa e da poesia, a cultura local, a linguagem regionalista e a realidade de outra parte do Brasil. É nessa tendência que se insere, com suas singularidades, a obra de João Guimarães Rosa.

### **2.3 Guimarães Rosa e sua contribuição para a Geração de 45**

A terceira fase do modernismo, também chamada de geração de 45, é marcada pela permanência e transformação do regionalismo, com destaque para Guimarães Rosa, escritor de maior consagração desde *Grande sertão: veredas*. Além desta obra, destacamos outras produções para os estudos sobre o herói sertanejo: as raízes míticas das fontes populares, a astúcia, a honra, a religiosidade e a vingança. Suas narrativas operam por meio da memória histórica, cultural, e, sobretudo, coletiva (imaginário mítico), de difícil separação.

A sua vasta produção contempla *Sagarana* (contos), 1946; *Corpo de Baile* (ciclo novelesco), 1956; *Grande sertão: veredas* (romance), 1956; *Primeiras Estórias* (contos), 1962; *Tutaméia: Terceiras Estórias* (contos), 1967; *Estas Estórias* (obra póstuma - 1969). O ciclo de *Corpo de Baile* desdobrou-se a partir da terceira edição, em 1964, em três volumes:

*Manuelzão e Miguilim, No Urubuquaquá no Pinhém e Noites do Sertão*. Além destas obras, Guimarães Rosa deixou *Ave, Palavra* (obra póstuma, em 1970) e *Magma* (livro de poemas, publicado apenas em 1997).

As contribuições rosianas desencadeiam uma reflexão em nossos estudos sobre os acontecimentos morais, éticos, religiosos, sociais, políticos e históricos da vida do sertanejo, constituindo, a nosso ver, uma visão de mundo que se cruza com resgates da tradição clássica como o respeito, a honra, a morte gloriosa, e sugere certo tom épico, presente em seus personagens – conservadas, evidentemente, as proporções, pois é preciso repensar as dimensões da cultura, não *in abstracto*<sup>28</sup>, mas, sim, como se articulam no mundo da linguagem, construindo, dessa forma, a sua originalidade artística.

### 3. Panorama dos primeiros contos de *Sagarana*

Em *Sagarana*<sup>29</sup>, publicada em 1946, João Guimarães Rosa nos apresenta nove narrativas: “*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*”.

Para melhor explanação do trabalho aqui proposto, apresentamos uma sinopse de cada conto e, por fim, nos detemos na análise dos contos escolhidos.

“*O burrinho pedrês*” é uma narrativa que se refere a um animal miúdo, resignado e muito idoso, chamado “Sete-de-Ouros”. Certo dia, o major ordena aos seus melhores homens que preparem os animais, pois irão sair pelo sertão tocando uma manada de bois de corte. O Sete-de-Ouros também sai nessa jornada levando o vaqueiro João Manico. Ao voltarem, percebem que o “córrego da fome” está transbordando de água, passando das margens. Os cavaleiros decidem atravessar o rio. O burro entra primeiro, seguido pelos cavaleiros. Ocorre uma tragédia: oito vaqueiros morrem na travessia, exceto o burrinho e o cavaleiro que o monta, conseguindo chegar à fazenda. A perseverança e a esperteza são os principais motivos da sobrevivência do burrinho.

<sup>28</sup> Termo utilizado por Alfredo Bosi, para caracterizar como a obra de Guimarães Rosa é um desafio à narração convencional e por que os seus processos mais constantes pertencem, sem dúvida, às esferas do poético e do mítico.

<sup>29</sup> A palavra “Sagarana”, conforme Houaiss, apresenta, em sua composição, um hibridismo (união de dois radicais de línguas distintas): “saga”, de origem germânica, significa “canto heróico”; e “rana”, de origem indígena, quer dizer “à maneira de” ou “espécie de”. Cf. HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

No segundo conto, “*A volta do marido pródigo*”, a narrativa começa descrevendo um cenário de homens trabalhando nos minérios. As figuras de Marra e Waldemar apresentam-se como os encarregados do grupo. Lalino Salãthiel é um mulato malandro, que vive chegando tarde ao trabalho, contando histórias e inventando desculpas, tem fama de não gostar de trabalhar, e só pensa em mulheres bonitas que vê nas revistas. Ele abandona a sua consorte no campo e vai procurar na Capital, Rio de Janeiro, as mulheres que tanto deseja. Depois de algum tempo, retorna para o arraial com saudades da esposa, Maria Rita, que agora vive com Ramiro espanhol. Lalino quer voltar para a mulher e ter o respeito do povo. Alia-se ao cabo eleitoral do Major Anacleto, no intuito de fazer com que ele ganhe as eleições. Através de sua astúcia, apesar de desastrosa, consegue eleger o Major e também reconciliar-se com Maria Rita, sua esposa.

No terceiro conto, “*Sarapalha*”, a narrativa diz respeito a dois primos: Argemiro e Ribeiro. Ambos moram no vau de Sarapalha e estão com malária. O lugar é contaminado pela epidemia; muitos morrem, muitos abandonam o local, exceto alguns animais, os dois primos e uma negra velha, Ceição, que capina e cozinha feijão. Frequentemente, os primos têm ataques de febre, esperando apenas a morte. Para passar o tempo e a dor, Argemiro e Ribeiro lembram o passado, exclusivamente de Luísa, mulher do primo Ribeiro, que o abandonara por outro. Argemiro admite ao primo que tinha atração por Luísa, motivo principal da sua vinda para a fazenda, confessando e deixando, assim, a sua consciência tranquila antes de morrer. Ribeiro reage duramente contra o primo, mandando-o ir embora das suas terras. Argemiro diz que nunca o traiu, mas o seu discurso não convence. O conto termina com a saída de Argemiro. Ribeiro fica sentado, tremendo de frio e agonizando.

No quarto conto, “*Duelo*”, como o próprio nome diz, há um combate entre Turíbio Todo e o ex-militar Cassiano Gomes. Turíbio sai cedo de casa para pescar. Quando volta para casa, flagra sua mulher na cama com Cassiano Gomes. Turíbio, possesso de ira, faz planos de vingança e passa a vigiar a casa de Cassiano, a fim de matá-lo. Quando o vê na janela dando as costas para a rua, Turíbio aproveita a oportunidade e atira no amante da mulher, um tiro certeiro na nuca. Porém, há um imenso engano: o assassinado é o irmão Levindo Gomes. Cassiano põe-se a perseguir Turíbio, no objetivo de vingar a morte do irmão. Turíbio, sendo perseguido por Cassiano, se refugia no sertão. Os duelistas nunca se encontram. Cassiano conhece um capiau chamado Vinte-e-Um, ao qual ajuda com remédios e dinheiro para seu filho. Cassiano é acometido de uma séria doença. O capiau, no leito de morte de Cassiano, faz-lhe a promessa de matar o Turíbio Todo. Este, ao saber da morte do inimigo através de

carta que sua esposa envia para ele, comemora a notícia e decide voltar. Vinte-e-Um antecipa-se na estrada, identifica-o e mata-o, cumprindo a promessa feita ao amigo.

No quinto conto, “*Minha Gente*”, o narrador-personagem começa o conto dizendo que vem para visitar seu tio, Emílio, o qual está empenhado em assuntos políticos, tentando ganhar as eleições. O visitante acaba se apaixonando por Maria Irma. Ela recebe a visita de Ramiro, noivo de outra moça. O sobrinho de Emílio fica com ciúmes. O moço, para despertar ciúmes em Maria Irma, decide inventar a história de que está namorando uma moça da fazenda vizinha, mas o plano não dá certo. Emílio vence as eleições. O moço vai embora. Ao retornar em outra oportunidade, sabe que Maria está namorando Ramiro Gouveia. Armanda é apresentada ao moço por Maria. O moço se apaixona à primeira vista por Armanda, com quem se casa, posteriormente. Maria Irma casa-se com Ramiro Gouveia, dos “Gouveias de Brejaúba”, no Todo-Fim-É-Bom.

No sexto conto, “*São Marcos*”, a narrativa trata da história de um médico chamado José, recém-chegado no Calango-Frito, e diz que não acredita em curandeiros, muito menos em feitiçaria, apesar de ser supersticioso. Debocha muito das pessoas que praticam esses tipos de rituais, principalmente de João Mangalô. Certo domingo, o médico sai para caminhar no mato para contemplar a natureza. Nesse ínterim, encontra Aurísio Manquitola, que comenta sobre os casos da oração milagrosa de São Marcos, a qual o médico também conhece. José continua sua caminhada na mata, quando de repente fica cego, sem explicações, desespera-se e reza para São Marcos. Tomado de fúria, segue a estrada em direção à casa de Mangalô, guiado pelos ruídos e cheiros já conhecidos. Quando chega, começa a esganá-lo e a partir desse momento começa a enxergar. O velho havia colocado uma tira nos olhos de um retrato do médico, no objetivo de se vingar, nem que fosse por brincadeira.

No sétimo conto, “*Corpo fechado*”, a narrativa se passa em Laginha, vilarejo do interior, onde mora Manuel Fulô. Este detesta qualquer tipo de trabalho, vive bebendo, contando histórias e trapaceando as pessoas, como Antonico das Pedras-Águas, em uma venda de cavalos. Aparece a figura de Targino, homem que domina o vilarejo e, por ser insolente, não respeita ninguém. Targino anuncia a Manuel Fulô, publicamente, que vai passar a noite com a noiva deste, antes do casamento. Desesperado, Manuel aceita a ajuda do Antonico feitiçeiro, o único que se propõe a ajudá-lo a fechar-lhe o corpo, mas, em troca, como pagamento, quer a mula Beija-Fulô, paixão de Manuel, e acabam fazendo o trato. Manuel enfrenta Targino e mata-o com uma faquinha do tamanho de um canivete. Casa-se com Das Dor e a festa dura um mês em comemoração à morte de Targino e à felicidade do casal.

É interessante observar que, assim como em “*Corpo Fechado*” em “*A hora e vez de Augusto Matraga*” há a presença tanto da violência quanto da valorização da honra, claro que, em perspectivas diferentes. Manuel Fulô recorre à feitiçaria para se proteger e dar-lhe coragem para matar seu rival Targino, antes que este usufrua sexualmente de sua noiva. Ora, aqui percebemos que, existe um propósito bem individual que traz, como consequência, benefícios coletivos. Ao matar Targino, o povoado de Laginha torna-se livre da tirania do valentão. No caso de Augusto Matraga este se envolve em um conflito para defender uma terceira pessoa sem ligação amorosa e nem sanguínea, o que resulta em uma ação que favorece todo um coletivo, mas que também o beneficia individualmente, apresentando, assim, um grande diferencial em relação ao personagem principal de “*Corpo Fechado*”.

No oitavo conto, “*Conversa de bois*”, Tiãozinho é o menino que guia os carros de bois, ofício igual ao do seu pai, quando ainda era vivo. O menino sofre com a morte do pai e também com os maus tratos do carreiro Agenor com os bois. Agenor Soronho é quem sustenta a casa de Tiãozinho, depois da morte de seu pai. Agenor tenta se tornar amante da viúva, com quem mantém algumas relações. O boi “Brilhante” conta história ao boi “Rodapião”, conversam sobre a opressão vivida pelos homens e a possibilidade de serem superiores à realidade que vivem. A história é finalizada com a morte de Agenor Soronho na ladeira do Morro-do-Sabão: os bois aproveitam a dormida dele, derrubam-no no chão e passam-lhe a roda do carro sobre o pescoço.

E, por fim, o nono e último conto da coletânea, “*A hora e vez de Augusto Matraga*”, inicia apresentando Augusto Esteves, filho do coronel Afonso Esteves, das Pindaíbas e do Saco da Embira. Esteves é um fazendeiro de comportamento violento que se encontra em decadência financeira, política e social e, para ter respeito das pessoas da região, tem que impor o medo e a brutalidade, juntamente com seus capangas.

Gasta dinheiro com jogos, bebidas e prostitutas, não respeita a mulher, Dionóra, e não se faz presente enquanto pai para sua única filha, Mimita. A situação para Nhô Augusto se agrava, pois este não consegue pagar os salários atrasados aos seus jagunços, os quais decidem abandonar o patrão e se empregar com o Major Consilva.

Nesse ínterim, Dionóra e Mimita, sendo levadas para o Morro Azul por ordem de Augusto, são surpreendidas por Ovídio Moura, que as leva para morar consigo. Quim Recadeiro conta tudo ao patrão, o qual tem duas escolhas: ir a Mombuca matar Sô Ovídio Moura e trazer para casa sua mulher e filha; ou ir à fazenda do Major Consilva para retomar seus capangas. O protagonista prefere a segunda opção.

Ao chegar à fazenda do Major, ele é surpreendido pelos ex-capangas e pelos capangas do Major, sofre uma surra e é marcado a ferro feito animal. Sem nenhuma opção, Nhô Augusto decide atirar-se de um barranco abaixo. No entanto, ele é encontrado por um casal de pretos velhos que moram na Boca do Brejo. Eles o resgatam, cuidam dele e o salvam da morte.

Durante o período de convalescença, Augusto Esteves reflete sobre a sua vida e deseja pela primeira vez confessar seus pecados e viver uma vida de penitência. Recuperado, sai do local em que se encontra e, junto com o casal de pretos, vai parar no arraial do Tombador, dedicando-se a trabalho árduo, bem como a servir as pessoas necessitadas e ao casal de pretos. Certo dia aparece no arraial o bando de Joãozinho Bem-Bem, um dos homens mais famigerados dos dois sertões do rio. Bem-Bem simpatiza-se com Augusto e o convida para integrar ao seu bando. Mas Augusto recusa o convite.

Após algum tempo, ele sente o desejo de partir, procurar em outros lugares a sua hora e vez. Segue sem destino montado em jumento, até chegar ao Arraial do Rala-Coco e reencontra Joãozinho Bem-Bem e o bando. Diante da ameaça de Joãozinho Bem-Bem a um homem velho e à sua família, Augusto intervém a favor do velho por meio do diálogo. Sem êxito, parte para violência física: ele pressente a chegada de sua hora e vez de findar a remissão de seus pecados. Enfrenta o seu compadre em um combate final. Mata Joãozinho Bem-Bem e morre. Em seguida é consagrado pelo povo como o “Homem do Jumento”.

Esse conjunto de paráfrases tem o intuito de compor um quadro para situar com mais precisão a escolha dos dois contos de *Sagarana*, os que revelam a categoria analítica aqui elencada para estudo.

#### **4. Panorama dos contos de *Primeiras Estórias***

O livro *Primeiras Estórias*<sup>30</sup>, cuja primeira edição é de 1962, nos apresenta vinte e uma narrativas: “*As margens da alegria*”; “*Famigerado*”; “*Sorôco, sua mãe, sua filha*”; “*A menina de lá*”; “*Os irmãos Dagobé*”; “*A terceira margem do rio*”; “*Pirlimpisquice*”;

---

<sup>30</sup> A palavra primeiro, conforme Houaiss, apresenta a definição de aquele pelo qual começa ou ainda faz referência a qualquer outro, no tempo, no espaço ou em importância. Dito isto, podemos entender que o vocábulo “Primeiras”, trata-se, portanto, do conjunto de histórias compactadas e a seguir uma linha de acontecimentos interligados ou não. Já a palavra “Estórias”, refere-se à narrativa de cunho popular e tradicional ou ainda pode-se dizer que é “uma narrativa em prosa ou verso, fictícia ou não, com o objetivo de divertir e/ou instruir o ouvinte ou leitor”. Cf. HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

“*Nenhum; nenhuma*”; “*Fatalidade*”; “*Sequência*”; “*O espelho*”; “*Nada e a nossa condição*”; “*O cavalo que bebia cerveja*”; “*Um moço muito branco*”; “*Luas-de-mel*”; “*Partida do audaz navegante*”; “*A benfazeja*”; “*Darandina*”; “*Substância*”; “*Tarantão, meu patrão*” e “*Os cismos*”.

O conto “*As margens da alegria*” inicia já apresentando a história de um menino que realiza uma viagem de avião acompanhado de seus tios. Estes residem em uma cidade ainda em construção. Ao longo da viagem, o menino encanta-se com tudo o que vê, pois para ele é tudo novo e belo. A todo momento, os tios demonstram ao sobrinho muito afago e proteção, e durante a viagem o tio fala das coisas que vão fazer juntos quando chegarem em casa. O olhar do menino fica atento, pois o mundo é, pela primeira vez, descortinado para ele. Quando o protagonista chega à casa dos tios, vislumbra-se com a beleza das penas de um peru que se encontra no quintal. O garoto e o tio saem para passear de *jeep*, vão onde vai ser o sítio do Ipê. O menino repete em seu íntimo o nome de cada coisa que vê. De volta do passeio, o menino volta para o terreirinho para procurar o peru, o qual não encontra. À noite, ao servirem o jantar, o menino percebeu que o peru havia sido morto para o aniversário de seu tio. A tristeza se abate sobre o menino e se acentua ainda mais quando ele vê a derrubada de uma árvore. O menino não entende nada que acontecia ao seu redor. Mas o encanto de ver o primeiro vagalume o alegra novamente.

O segundo conto, “*Famigerado*”, narra a estória de um jagunço chamado Damázio Siqueira, um homem que tem a reputação de ser perigosíssimo e o mais feroz da região da Serra. Damázio sente-se atormentado por não saber o significado da palavra *famigerado*, pois a ouve de um moço do governo que tinha estado recentemente naquelas terras. Então, o jagunço decide procurar o médico, por ser a pessoa letrada do lugar. Ao chegar ao local, junto com seus capangas, faz a pergunta ao médico, se a expressão “*famigerado*” seria um insulto a sua pessoa. E doutor lhe respondeu que não é uma ofensa, e, sim, que se refere a uma pessoa importante, que merece louvor e respeito. Ao escutar isso, Damázio sorriu, desceu do cavalo e mandou seus homens irem embora, enquanto o jagunço entra no recinto do médico para tomar um copo com água.

O terceiro conto, “*Sorôco, sua mãe, sua filha*”, já inicia com os personagens em uma estação de trem que, por sua vez, é marcado pela partida tanto da filha quanto da mãe de Sorôco. Ambas são conduzidas para o manicômio de Barbacena. Enquanto o trem não chega, a filha de Sorôco começa a cantar uma canção que ninguém consegue entender, e, em seguida, a sua avó acompanha. Nesse ínterim, o trem chega e a mãe e a filha do protagonista entram. Lá dentro começa uma cantoria coletiva. Quando o trem parte, Sorôco volta para casa

cantando a mesma canção, e nesse instante os amigos da cidadezinha o acompanha, e, solidariamente, cantam juntos.

No quarto conto, “*A menina de lá*”, a personagem Maria, conhecida também por Nhinhinha, é uma criança de apenas quatro anos de idade, que reside junto com seus pais em um sítio que fica na Serra do Mim, especificamente em um lugar chamado o Temor-de-Deus. A menina tem uma linguagem típica dela, mas que, na maioria das vezes, poucos a entendiam. Nhinhinha demonstra ser uma menina calma. Fica em silêncio boa parte do tempo, e, às vezes, murmura ou fala coisas sem sentido. A garotinha sempre deseja algo, e por mais estranho e difícil consegue realizar por meio de seus dotes paranormais. Seus parentes, ao perceberem tais características da filha, guardam o segredo para ninguém da região saber, para que os bispos e padres não queiram tomar conta da menina e levá-la para um convento. Ao mesmo tempo em que os pais a protegem, também se aproveitam da situação. Começam com a cura da mãe. Em seguida, na situação que assola o local, pedem a Nhinhinha para acabar com a seca. Esta, após duas manhãs, quis ver o arco-íris. Então choveu, e logo aparece o arco-da-velha nas cores em verde e vermelho, a menina se alegra tanto que pula e corre pela casa e também pelo quintal à tarde. Há momentos que Tiantônia repreende a menina de forma muito dura. Nesse instante, Nhinhinha abrandar-se e volta a ficar sentadinha em seu tamboretinho, o que é de costume. Os pais não entendem o motivo e gostaram de Tiantônia ter esbravejado com a garota. O pai e a mãe cochicham contentes pensando que, quando sua filha crescesse e tomasse juízo, ia poder ajudar a eles. Nesse ínterim, Nhinhinha adoece e morre. A Tiantônia finalmente conta o motivo de ter esbravejado com a menina no dia em que a chuva apareceu. Ela conta que a garota quer um caixãozinho cor-de-rosa com enfeites verdes brilhantes. Os pais, ao escutarem isso, decidem, após uma discussão, cumprir o último desejo da filha, Santa Nhinhinha.

Vale ressaltar que a diversidade temática até agora vista não se compara com a temática que iremos abordar adiante, sendo, por isso, necessário apresentar esse conjunto de paráfrases com objetivo de reforçar a relevância da categoria analítica proposta, pois esta não é escolhida de forma aleatória, e, sim, com respaldo teórico, guardadas as proporções, como poderemos observar mais adiante em nossa análise.

O quinto conto, “*Os irmãos Dagobé*”, já começa em *in medias res*, na cena do velório de Damastor Dagobé, o mais velho dos quatro irmãos de uma das famílias mais temidas da região. O Damastor foi morto por um homem pacífico e honesto chamado Liojorge. A confusão se dá por Damastor ameaçar de cortar as orelhas de Liojorge. Este, quando vê se aproximar o inimigo, arruma a garrucha e desfere um tiro certeiro em seu peito. Após o

ocorrido, em vez de apressarem-se para se vingar, os irmãos do defunto decidem organizar o velório e o enterro, e de forma calma fazem as devidas honras, causando bastante estranheza a todos da cidade. Já o assassino permanece sozinho em sua morada. À noite os irmãos Derval, Dismundo e Doricão permanecem ao lado de seu irmão, o Damastor. Enquanto um dos dois irmãos se ausenta da sala em que se encontra o defunto, para tomar cachaça de queimado na varanda da casa, o outro irmão fica ao lado do caixão, pois em nenhum momento o deixa sozinho. Nesse ínterim, chega à residência dos Dagobés o Liojorge desarmado, querendo prestar respeito ao morto, além de mostrar para todos os presentes a sua falta de culpa pelo ocorrido. Os irmãos Dagobé não se opõem ao pedido de Liojorge e o deixam continuar no local, como também o deixam carregar o caixão. Ao amanhecer, o morto já exala mau cheiro, a tampa do caixão então é fechada e o cortejo inicia-se. Os que estão presentes no velório dirigem-se ao cemitério para o sepultamento. As pessoas presentes esperam a morte de Liojorge. Os dois irmãos Derval e Dismundo olham para Doricão, agora o mais velho e, por linhagem, o que herda a posição do irmão morto. Doricão olha para Liojorge e manda-o se recolher, reconhecendo que o irmão é o culpado da situação, agradece a todos pela presença e diz que vai embora do arraial junto com os irmãos para morar na cidade grande. E assim, finaliza o enterro.

No sexto conto, “*A terceira margem do rio*”, o enredo gira em torno de um homem que aderiu ao silêncio. Os personagens do conto são conhecidos como: pai, mãe, filho e filha, todos inominados. Um certo dia, o pai da família encomenda a construção de uma canoa a uma pessoa da região. A mulher indaga ao marido o motivo pelo qual ele manda construir uma canoa, mas o homem permanece calado. Após receber a canoa, o homem decide abandonar a mulher e seus filhos para viver sozinho no meio do rio. Muito tempo se passa. Todos esperam a volta do pai, porém, nada acontece. O narrador enuncia que fica apenas a recordação na memória de que ele estaria no rio. No intuito de resgatá-lo, soldados e repórteres se aproximam na tentativa de trazê-lo de volta, no entanto, foi frustrada, pois o homem desaparecia para o outro lado do rio. Durante muito tempo, o filho acompanha o pai, leva comida, roupas, as quais deixa na abertura de uma pedra, na esperança de seu pai ir buscar. Nesse meio tempo, a filha do homem casa-se e tem um filho. Ela decide mostrá-lo ao seu pai, mas, sem êxito, pois ele não aparece na margem do rio. Triste com a situação, a filha decide ir embora do local com seu filho e marido, e, posteriormente, a sua mãe resolve também sair do local. Na margem do rio fica apenas um filho. No decurso do tempo, o filho considera chamar seu pai e propõe-lhe a substituição nesta tarefa de seguir rio adentro na

canoa. O retorno do pai surpreende o filho, este não tem coragem e fracassa ao não trocar de lugar com pai. Após anos, o filho resolve sair em uma “canoinha de nada” rio adentro.

No sétimo conto, “*Pirlimpsiquice*”, o centro do enredo é um grupo de estudantes de um colégio de padres que ensaiam uma peça, intitulada ‘*Os filhos do Doutor Famoso*’, dividida em cinco atos, para apresentar ao público na festa do colégio. O doutor Perdigão é quem lê o resumo do drama para os alunos e prepara-os para a encenação. No dia da apresentação, Atualpa, o garoto responsável pelo protagonista da peça precisa viajar às pressas, pois seu pai encontra-se muito doente. Outra pessoa é escalada para substituir Atualpa, contudo, em frente ao público, o menino se dá conta de que não sabe o poema que abre a peça, porque só Atualpa o conhecia. O menino hesita em falar e fica em silêncio. O público ri dele. Ao perceber a situação, Zé Boné começa a representar, não a história da peça, mas, sim, uma inventada e os demais meninos também improvisam e conquistam a plateia, que os aplaude. Os personagens finalizam a peça com uma cambalhota.

O oitavo conto, “*Nenhum, nenhuma*”, relata a estadia de um menino em uma fazenda. Neste local encontram-se outras quatro personagens, o Moço, a Moça, o Pai da moça e a Velha. O menino presencia os olhares apaixonados de um casal de noivos: a Moça e o Moço. A Moça é pedida em casamento pelo Moço. Ela se recusa, por precisar cuidar da Velha. O garoto encanta-se com a beleza da jovem moça, e em alguns momentos expressa sentimento de carinho por ela; canaliza sua raiva e até mesmo ciúmes para o namorado da jovem. Ao observar o amor que o rapaz sente pela Moça, o menino percebe que a união de seus pais não têm o mesmo brilho e companheirismo que têm no casal de noivos. A percepção do menino faz com que ele descubra a diversidade do sentimento amoroso. Ao retornar para casa, o menino indaga os pais de não saberem sobre nada, referindo-se ao amor. Os pais ficam silenciados diante do filho. O protagonista desconhece seus pais, pois se apresentam como dois estranhos.

Diante das apresentações feitas dos contos, em forma de síntese, destacamos a quinta narrativa intitulada “*Os irmãos Dagobé*”. Este é um dos *corpus* selecionados para compor o nosso trabalho de análise crítica, principalmente por ter uma relação com a categoria selecionada para estudo. Além disso, observamos que existe uma particularidade neste conto que nos demais que compõem o livro *Primeiras Estórias* não nos é apresentada, e, que, por essa razão, entendemos que o conto é pertinente para confrontarmos à ideia de honra no sertão mineiro.

O nono conto, intitulado “*Fatalidade*”, trata da história de um homem, apelidado de Zé Centralfe, que chega recentemente com sua esposa para morar no arraial do Pai-do-Padre.

O casal começa a enfrentar problemas, pois o valentão Herculinão Socó se interessa pela mulher de José. Os cônjuges, para evitar problemas, mudam-se do arraial do Pai-do-Padre para residir no arraial do Amparo. Lá eles arranjam uma casinha na roça. No entanto, a perseguição sofrida por Zé pelo Herculinão volta a acontecer, pois o valentão vai ao rasto do casal. Diante disso, o protagonista decide pedir ajuda a “Meu amigo”, assim é chamado o poeta, professor, ex-sargento e delegado a quem Zé Centralfe pede socorro. Ao ouvir toda a história, o delegado, junto com Zé resolvem sair à procura do Herculinão, quando de repente os dois cruzam com Herculinão Socó. Ao avistar o valente, o delegado prepara a arma e dispara dois tiros: uma bala certa no meio da face e outra no coração do valentão Herculinão Socó. Este cai morto e o delegado remove do local o corpo para enterrar na cova. Após ter feito isso, o delegado é convidado por Zé Centralfe para almoçar em sua casa.

Se compararmos de forma breve o conto “Duelo” e “Fatalidade”, em ambos os contos existe a vingança que é feita por encomenda. No primeiro caso, o personagem Cassiano Gomes não consegue concretizar o ato em decorrência de sua saúde, por isso fica na incumbência de Timpim matar Turíbio. Já o segundo caso, Zé Centralfe não tem coragem de por um fim na vida de seu arquirrival, Herculinão, por isso recorre ao amigo delegado para o que o mate. No caso de “Duelo”, esta narrativa destaca-se tanto pela espera de um modo tenso de vingança, que por sua vez, é privada em decorrência das inversivas labirínticas que privam os duelistas de se encontrarem para a realização de justiça, característica esta que não percebemos em “Fatalidade”.

“*Sequência*” é o décimo conto da coletânea. Narra a história de uma vaca que foge de seu dono e viaja na “Estrada das Tabocas”. As pessoas do local, ao notarem que a rês foge, tentam capturá-la, no entanto, sem êxito. O animal chega às terras de Rigério, o qual percebe que a vaca pertence a um grande fazendeiro de terras distantes, isso devido à marca que há na pele do animal. O filho do Rigério fica responsável de devolver a vaca para seu dono. Durante o caminho, o filho do Rigério, o cavalo e a vaca passam por algumas situações difíceis, até chegarem à fazenda do Major Quitério. A vaca, sempre persistente, vai à frente em todo o percurso. Ao chegar aos pastos da fazenda, a vaca muge e remuge arrancadamente. O rapaz desapeia do cavalo e pergunta para as moças presentes se o animal é delas. O conto finaliza com a vaca em casa e o rapaz se apaixonando por uma das filhas do Major.

“*O espelho*” é o décimo primeiro conto da coletânea. Inicia com o próprio narrador-personagem relatando sua experiência ao olhar para um espelho num lavatório de edifício público e ver sua imagem, a qual lhe causa repulsa, náusea, ódio, susto, dentre outros adjetivos pejorativos a sua pessoa. Ao longo da narrativa são expostas dúvidas e explicações

face à imagem que o espelho pode proporcionar: imagens deformadas ou uma versão melhor da imagem, que mostra o que está do outro lado e, por fim, a imagem que cada um tem de si. O espelho nos é apresentado como aquele que tem o poder de enganar ou ludibriar a mente do indivíduo. Para reforçar tal ideia é feita uma rápida menção ao exemplo de Narciso. É interessante que a todo o momento o narrador questiona-se e busca compreender a si, sugerindo ao leitor retirar às máscaras e buscar através de incessantes experiências o “eu por detrás de mim”.

O décimo segundo conto, “*Nada e a nossa condição*”, é a história de um fazendeiro chamado de Tio Man'Antônio, que é muito rico, mas que se sente limitado ao ver a sua esposa Tia Liduína doente e não poder fazer nada por ela. Com a morte da mulher e o casamento das filhas, o protagonista sente-se solitário e cada dia mais limitado devido à idade. Então, decide vender seu bando e partilhar o dinheiro entre as filhas e genros. Em seguida, Tio Man'Antônio divide a fazenda em lotes iguais e doa cada pedaço de terra entre os seus fiéis empregados, deixando tudo acordado em testamento, e uma condição, a qual só podia ser revelada após sua morte. O personagem falece, e, imediatamente os empregados colocam seu corpo em cima da mesa da maior sala da Casa e incendeiam a casa, cumprindo, assim, o último desejo de Man'Antônio.

Após o detalhamento dos contos, ora mencionados, ainda percebemos que os temas enfatizados em cada narrativa, apesar da variedade, não se equipara ao teor do tema que visamos analisar por meio da nossa categoria analítica.

“*O cavalo que bebia cerveja*” é o décimo terceiro a compor o livro. O narrador-protagonista Reivalino Belarmino conta a história de um homem estrangeiro chamado Giovânio, que veio da Espanha morar no interior do Sertão do Brasil para se refugiar da gripe espanhola e também da Primeira Guerra. O homem tem hábitos de comer caramujo, rã e tem um cavalo que bebe cerveja. Esses fatos chamam atenção tanto do subdelegado Priscílio quanto dos funcionários do Consulado. Eles chamam o empregado Reivalino para um interrogatório, porém, ele não sabe de nada que o patrão faz. Tais fatos tornam-se secundários na narrativa, pois o que se destaca no desenrolar da trama é a forma como o narrador começa a se relacionar e a cumplicidade estabelecida entre eles. O imigrante revela a Reivalino várias coisas de sua vida. O conto termina com a morte de Giovânio, e a fazenda que é dele passa a ser, por meio de testamento, do protagonista.

“*Um moço muito branco*” é o décimo quarto conto. Inicia na noite de 11 de novembro de 1872, na comarca do Serro Frio, em Minas Gerais. Um fenômeno luminoso aparece no céu. Após a aparição, os eventos cataclísmicos surgem e afetam a região mineira. E, daquela

terra devastada aparece um rapaz branco e muito diferente. Ele recebe abrigo do fazendeiro Hilário Cordeiro. Depois de ter contato com algumas pessoas e de ter visitado certos lugares, faz alguns habitantes do lugar ficarem mais prósperos. No dia em que o rapaz completa onze meses no local, desaparece sem deixar nenhuma informação.

O décimo quinto conto chama-se “*Lua-de-mel*”. Este conto narra a história de amor de um jovem casal de noivos que fogem, pois o pai da noiva, o Major Dioclécio, não quer o casamento. O moço e a moça são abrigados na casa de Seu Seotaziano e sua esposa Sa-Maria Andreza. Os anfitriões organizam a festa de casamento. No dia seguinte, na chegada do casal, chamam o padre e oferecem um belo jantar para os noivos. Após alguns dias, o irmão da noiva, Joaquim Noberto, chega junto com seus capangas e fecha ao redor toda a fazenda Santa-Cruz-da-Onça, de Seotaziano. O rapaz, irmão da noiva, vai buscar a irmã e seu cunhado. Estes concordam em voltar para a fazenda do Major Dioclécio, pois ele quer dar a bênção de pai e também oferecer uma festa como forma de celebrar a união da família. O conto finaliza com a partida do casal de noivos, e com os anfitriões abraçados na varanda da fazenda.

O décimo sexto conto, “*Partida do audaz navegante*”, conta a narrativa de quatro crianças que estão em uma casa de campo em um dia chuvoso. A irmã mais velha, chamada de Pele, está junto com a mãe nos afazeres da cozinha. Já Ciganinha lê um livro para não aparentar seu aborrecimento com primo Zito, com quem está brigada, enquanto que Brejeirinha, a irmã mais nova, observa tudo inquieta, e começa a chamar a atenção com perguntas sobre um tal de audaz navegante. A princípio, uma ideia sem sentido para peça teatral. Suas irmãs não gostam da proposta, enquanto Zito gosta. Após o cessar das chuvas, as crianças foram brincar perto do riachinho. No caminho Zito e Ciganinha fazem as pazes. Todas as crianças resolvem criar um audaz com estrume seco de vaca e enfeitam-no com flores. Nesse ínterim, começa a chover e o audaz é cercado por água e as crianças deduzem que o “audaz navegante partirá”. Novamente enfeitam-no, só que desta vez com chiclete, grampo de cabelo e moeda, como uma maneira de mandar “recados” para ele. A personagem inventa outro final para a narrativa, diz que o audaz navegante não parte sozinho, mas, sim, com sua amada. A chuva intensifica-se e Brejeirinha fica assustada, só que se tranquiliza quando vê a mãe, que a pega no colo com carinho. Todos observam o “audaz navegante” sendo levado pela chuva. Em, seguida, voltam para casa.

A síntese de cada narrativa é de fundamental importância, pois além de nos dar um panorama temático, reafirma que o nosso objeto de estudo é singular e não se compara às temáticas abordadas nos contos, exceto, em alguns momentos na narrativa dos “*Os irmãos*”

*Dagobé*”, tendo em vista que existe, a nosso ver, a ausência da honra, combate singular e, conseqüentemente, a *bela morte*. Todavia, deixaremos para aprofundar essa questão na análise.

A “*Benfazeja*” é o nosso décimo sétimo conto, que traz como figura central “*Mula-Marmela*”, apelido dado pelas pessoas do lugarejo. Ela é viúva do maior criminoso da região, chamado de Mumbungo. Este é morto pela esposa sem razão à primeira vista. A personagem perambula pelo lugarejo com o cego Retrupé, seu enteado, ambos são pedintes. Tanto o cego quanto a velha são odiados pelas pessoas do lugarejo: ela, pela aparência física de malandra, velha e feia; já o cego pela sua rudez e sua fama de ter na cara “face de matador de gente”. Ao longo do conto descobrimos que Mula-Marmela matou o marido, por ser este um homem que gosta do sabor de sangue, um verdadeiro monstro, ela o matou para o bem da coletividade. A protagonista dedica-se a cuidar do enteado, pois este tem perfil do pai sanguinário e cruel e, para detê-lo, Mula-Marmela faz uso de leites e pós de plantas venenosas para tirar-lhe a visão, tornando-o cego. Em virtude da situação e procurando abreviar a agonia de Retrupé, também o mata, por meio de estrangulamento. Após ter feito isso, ela torna-se objeto de escárnio e repulsa no lugarejo. Decide, então, ir embora e sua última ação é de levar o cachorro morto e dar-lhe cova, livrando, assim, o lugarejo de sua pestilência perigosa.

A narrativa “*Darandina*” é o nosso décimo oitavo da coletânea. O conto narra um fato sobre um importante Secretário de Finanças Públicas, chamado Sandoval que, certo dia, enlouquecido, sai correndo em direção a um chofer e rouba-lhe a sua caneta-tinteiro, e, sendo flagrado, corre e sobe no topo de uma palmeira, que se localiza em uma praça nas proximidades de um manicômio. O personagem a todo tempo discursa para as pessoas que ali se fazem presentes, sobre concepções filosóficas desconectadas e confusas para a realidade. As autoridades que se encontram no local tentam convencer o Sandoval a descer da palmeira. Ele afirma que deseja se internar voluntariamente, pois ele enxerga a humanidade enlouquecida. Após um tempo, o protagonista retoma a razão das coisas, havendo, portanto, a indagação sobre normalidade e fragilidade, e os limites entre ela e a loucura.

O décimo nono conto, intitulado “*Substância*”, tem como protagonista Maria Excita, que procura emprego e não consegue pelo histórico de sua família. A jovem é magra e feia, o pai é acometido de lepra e a mãe a abandona para “cair na vida”; um irmão está preso e o outro foragido. Ao ver a situação da garota, a velha Nhatiaga se compadece dela e a traz para trabalhar na fazenda de Sionésio, dando-lhe o pior serviço, que é de quebrar à mão o polvilho nas lajes. O senhor Sionésio, sempre que retorna de seus afazeres da fazenda, pergunta pela Maria, e a velha responde que continua trabalhando sem reclamar e que não quer outro

serviço, pois gosta do que faz. O fazendeiro começa a reparar em Maria Excita, e percebe que, com o tempo, a jovem havia mudado de fisionomia, está mais bonita e desperta o seu interesse. Sionésio apaixona-se por Maria, mas tem receio de declarar seu amor por ela, com medo de não ter a mesma reciprocidade. Até que um dia, finalmente, se declara para Maria Excita, que em resposta apenas sorriu. Ela aceita, e eles ficam juntos.

O vigésimo conto chama-se “*Tarantão, meu patrão ...*”, narrativa centrada na figura de Iô João-de-Barros-Diniz-Robertes, fazendeiro que tem um fiel empregado chamado Vagalume, que é o narrador da história. O patrão, no ápice da velhice e sem muito juízo, decide ir para a cidade atrás de um sobrinho que é médico. A família envia João-de-Barros para a fazenda, pois não suportam mais suas tolices. Vagalume, seu empregado, não suporta mais trabalhar para o homem, devido aos seus atos impensantes. Infelizmente, submetia-se, pois precisa do dinheiro. No caminho até a cidade, Iô forma um grupo de “*out-siders*” que o acompanha. Ao chegar ao arraial, está acontecendo uma festa com fogos e o “novo D. Quixote” acha que a recepção é para ele. O velho se emociona e joga moedas para o povo que ali está. Novas pessoas se juntam ao grupo para o seguir. Iô segue em direção à casa do sobrinho, que festeja o batizado do filho. O personagem aproveita a ocasião e faz um discurso que emociona os familiares presentes. Logo é convidado para participar da festa. Ele aceita com uma condição: que todos que estão com ele possam sentar à mesa e participar da refeição.

E, por fim, o conto “*Os Cimos*”, narrativa que encerra o ciclo, retoma a personagem de *As margens da alegria*. O personagem se encontra triste, pois, ao retornar para Brasília, fica ciente de que sua mãe está doente e, para o bem da criança, os familiares decidem afastá-lo desse momento doloroso. O menino se sente infeliz, sozinho e nada o atrai. Entretanto, ele vê um dia um tucano e se encanta, e distrai-se por um tempo. O tucano volta todo dia no mesmo horário para ver o menino. Nesse ínterim, chega um telegrama para tio do menino, que deixa-o apreensivo. Após ler, diz ao garoto que sua mãe se recuperou.

À luz das sínteses dos contos até então apresentados, se faz necessário reforçar a ideia de que a categoria escolhida destaca-se pela sua particularidade, e, que, a despeito da diversidade temática apresentada nas narrativas que compõem o livro *Primeiras Estórias*, apenas um conto se destaca entre os demais que é “*Os irmãos Dagobé*”, sendo este também um dos *corpus* que agregará uma visão acerca da categoria selecionada para análise crítica dentro do nosso recorte de estudo.

## 5 Quadro temático das coletâneas dos contos de Guimarães Rosa

Em termos gerais, apresentamos o seguinte quadro:

**Quadro 1 – Coletânea de contos *Sagarana***

SAGARANA	
CONTO	TEMÁTICA
O burrinho pedrês	A Resiliência
A volta do marido pródigo	A figura do malandro
Sarapalha	Abandono e ciúme
Duelo	O paradoxo da morte
Minha gente	A saga e violência política
São Marcos	O misticismo
Corpo fechado	O conflito entre o bem e o mal
Conversa de boi	A racionalização <i>versus</i> a instintividade
A hora e vez de Augusto Matraga	A violência e a honra

**Quadro 2 – Coletânea de contos *Primeiras Estórias***

PRIMEIRAS ESTÓRIAS	
CONTO	TEMÁTICA
As margens da alegria	A temporalidade
Famigerado	A relação de poder
Sorôco, sua mãe, sua filha	A loucura
A menina de lá	Consciência mítica
Os irmãos Dagobé	A vingança
A terceira margem do rio	A solidão
Pirlimpsiquice	O fantástico
Nenhum; nenhuma	A memória
Fatalidade	A violência
Sequência	O amor imprevisto
O espelho	A duplicidade humana – imagem
Nada e a nossa condição	A fragilidade humana
O cavalo que bebia cerveja	A cumplicidade
Um moço muito branco	O estranho
Luas-de-mel	O amor
Partida do audaz navegante	Ingenuidade infantil
A benfazeja	O destino
Darandina	Loucura <i>versus</i> razão
Substância	O amor
Tarantão, meu patrão	A representação da velhice
Os cismos	A temporalidade

Desse modo, abre-se um espaço para pensar que a questão tanto da honra quanto da *bela morte* apresenta-se com mais ênfase em alguns contos, levando-se em consideração o mapeamento feito sobre as possíveis temáticas que *Sagarana* ou *Primeiras Estórias* pode oferecer ao desenvolvimento do estudo.

Diante disso é que elencamos o conto “*A hora e vez de Augusto Matraga*”, pois é possível encontrarmos evidências dessa herança cultural, através da ação do protagonista. Depois de passar por muitos sofrimentos, ele tem a certeza de que “cada um tem a sua hora e a sua vez” (ROSA, 1984, p. 296), e que a dele há de chegar, porém não sabe como e quando chegará. Na narrativa, o mote “hora e vez”, que tanto o personagem faz questão de repetir ao longo da trama, é descortinado no desfecho, pelo conflito com Joãozinho Bem-Bem. A luta até a morte é desejada por Matraga para a conquista de uma bela morte e pela retomada da própria coragem e honra. Esses aspectos são, portanto, muito semelhantes às características do combate singular escrito no poema mítico mais antigo do Ocidente: a *Ilíada*, de Homero.

Guardadas as devidas proporções, é nesse pensamento que podemos reconhecer na personagem de Augusto Matraga a retomada do arquétipo homérico<sup>31</sup>. Ao enfrentar Joãozinho Bem-Bem e os seus capangas no Arraial do Rala-Coco, para defender uma das famílias do povoado dos desmandos do líder jagunços, Augusto passa a ser considerado pela comunidade um herói de grande valor, um homem enviado por Deus. Como enfatiza Brandão (1989, p. 15), “[...] o herói seria o ‘guardião’, o defensor, o que nasceu para servir”. No caso do conto rosiano, a comunidade, inteiramente indefesa, se sente beneficiada com a intervenção inesperada do forasteiro.

Nesta mesma esteira, com algumas similaridades e diferenças, está também “*Duelo*”, que, apesar de tudo, é bastante irônico em toda sua trama: por mais que o leitor espere pelo advento de um combate entre os dois inimigos, o conflito corpo a corpo nunca ocorre. Turíbio Todo é o personagem que, depois de um erro de vingança, foge da ira do inimigo, o qual fica caçando-o para reparar a morte do irmão. Entretanto, Cassiano morre vítima de uma doença e não consegue se vingar pelas suas próprias mãos, deixando a cargo de outra pessoa a consumação do ato.

Na mesma linha também está “*Os Irmãos Dagobé*”, que já se inicia no velório de Damastor Dagobé, o mais velho dos quatro irmãos. O personagem é morto por Liojorge, descrito pelo narrador como homem honesto, estimado por todos, pacato e que não gosta de

---

<sup>31</sup> Vale ressaltar que, apesar do recorte aqui a apresentado, existem outras possibilidades de leituras com relação ao conto, principalmente no que diz respeito a uma perspectiva cristã do personagem, ou seja, a morte a heroica que leva à redenção.

confusão, mas que, mesmo assim, mata Damastor em legítima defesa. Durante o velório, o assassino vai a casa onde tudo está acontecendo para prestar suas condolências à família enlutada, bem como demonstrar algum respeito ao morto. Todos os presentes esperam alguma reação contrária por parte da família do defunto, mas a postura dos irmãos contraria toda ideia de reparação de honra, defendida por séculos pelas famílias dos sertões do Brasil.

Nesse sentido, ao mensurar a ação dos principais personagens nos três contos, podemos traçar uma escala que vai da coragem, bravura e honra, como é o caso de Matraga e Cassiano Gomes, à covardia e ao medo que Turíbio Todo sente ao enfrentar face a face o inimigo, preferindo fugir do destino, em vez de enfrentá-lo, e à renúncia dos Irmãos Dagobé à vingança. Assim, quando examinamos os três contos de Guimarães Rosa, nos deparamos com a morte de pelo menos um ou dois personagens. Porém, cada um dos textos possui uma singularidade própria que será diferenciada em cada análise específica. “*A hora e vez de Augusto Matraga*” difere substancialmente dos outros dois pelo estilo e pela temática. Enquanto Augusto Matraga, no combate final, sacrifica a própria vida por um ideal de justiça, como Diadorim na luta contra Hermógenes em *Grande sertão: veredas*, o destino dos personagens das outras narrativas segue um outro modelo de morte trágica. Mas as três mortes constituem uma tipologia analisável à luz dos conceitos aristotélicos e dos outros estudiosos aqui apontados como fundamentação teórica.

## CAPÍTULO II – A CONCEPÇÃO DA BELA MORTE HOMÉRICA E SUAS REPRESENTAÇÕES EM CONTOS DE GUIMARÃES ROSA

### 1. A bela morte como conceito: a visão de Jean-Pierre Vernant

Na busca de conceitos sobre a temática, percebemos que o ensaio teórico de Vernant (1977) mostra-se pioneiro em detalhar em que consiste a bela morte e como esta se configura no herói homérico. Suas considerações são imprescindíveis ao discernimento de caracteres idênticos no destino final dos personagens aqui escolhidos para estudo, em especial Augusto Matraga. Contida, inicialmente, no mais antigo registro escrito da cultura ocidental, a célebre cena da bela morte, de acordo com Vernant, é essencial à compreensão do caráter e da natureza do herói antigo.

Logo, não podemos nos remeter à bela morte sem falar do canto XXII da *Ilíada*, pois é ímpar, na literatura épica, o detalhamento do combate singular entre os dois grandes guerreiros, Aquiles e Heitor, e da morte deste último, considerada, por estudiosos, a cena emblemática da bela morte que põe fim à vida do herói no campo de batalha em plena juventude, mas coroado de glória. O conhecimento do significado dessa simbologia é fundamental à compreensão do destino final de um dos personagens de nossa escolha, que traz consigo, guardadas as devidas proporções, traços desse furor de glória.

A glória, na memória do povo, da estirpe a que pertence o herói, lhe garante, segundo a mitologia grega, a Ilha dos Bem-Aventurados, a consagração *post-mortem*, mas não para todos os heróis<sup>32</sup>.

---

<sup>32</sup> Vernant (1990), em seu ensaio “*O mito hesiódico das raças*”, observa que Hesíodo opõe-se a um mundo divino cuja ordem é fixada pela vitória de Zeus e é imutável. Já em um mundo humano a instalação gradual da desordem é progressiva, em consequência da falta das virtudes da *Dike* (Justiça), desencadeando, assim, a *Hýbris* (Injustiça/Desmedida), a desgraça e a morte (VERNANT, 1990, p. 27-31). A ordenação segue uma lógica temporal e formal própria, não obedecendo à ordem propriamente cronológica, mas a um período cíclico. A Raça de Ouro é denominada a primeira, porque ela encarna as virtudes que são simbolizadas pelo ouro e que ocupam o cume de uma escala de valores intemporais. Logo, os homens da raça de ouro caracterizam-se por tornarem-se demônios após a morte – demônios epictônios, situados no tempo de Cronos (no período em que ele reinava no céu), por terem uma condição privilegiada, ausência de senilidade, desprovidos de preocupação, além de não conhecerem nem guerra, nem trabalho nem a velhice. Já a segunda é a Raça de Prata, vista como inferior àquela primeira. Por não reconhecer a soberania de Zeus, recusa-se a oferecer sacrifícios aos deuses olímpicos, e é arruinada pela “louca desmedida”, da qual não pode se abster em suas relações recíprocas e em suas relações com os deuses. Ela permanece estranha aos trabalhos militares, e seus membros tornam-se demônios hipocônios, após a sua morte. É interessante lembrar que os homens da raça de prata invertem a *Dike* da raça de ouro em *Hýbris*, sendo a única das quatro raças a provocar a cólera de Zeus. Vale salientar que essa *Hýbris* não tem nada a ver com a *Hýbris* guerreira, e sim com uma desmedida no plano exclusivamente religioso e teológico. A terceira raça, a de Bronze, são homens que se utilizam do plano jurídico-religioso, da força brutal, do vigor físico e do terror, ou seja, só se dedicam à guerra, não cuidam da justiça, não praticam o culto e a honra aos deuses, não têm infância, diferentemente da raça de ouro e prata. É a raça que destrói a si própria, em virtude das guerras. Após sua morte, os homens que pertencem à raça de bronze descem para compor a população do Hades

No caso de Augusto Matraga, quando afirma que: “eu vou p’ra o céu, e vou mesmo, por bem ou por mal!... E a minha vez há de chegar... P’ra o céu eu vou nem que seja a porrete!...” (ROSA, 1984, p. 295), percebemos que sua busca pelo momento oportuno de redenção, bem como a repetição deste “mantra”, reforçam tanto o teor proléptico do próprio título do conto quanto um certo reconhecimento de um tempo indeterminado, mas a certeza de que “cada um tem sua hora e a sua vez”. Além disso, o discurso é permeado de um valor teológico e popular que não existe no guerreiro antigo. Veremos isso mais adiante, através das análises.

No que tange ao herói épico, a bela morte ocorre por meio de um combate singular entre dois heróis, terminando com a morte de um deles em batalha. Nesse sentido, para Vernant (1977, p. 32),

**A bela morte também é a morte gloriosa, *eukleès thanatós*.** Ela eleva o guerreiro desaparecido ao estado de glória por toda a duração dos tempos vindouros; e o fulgor dessa celebridade, *kléos*, que adere doravante a seu nome e à sua pessoa, representa o termo último da honra, **seu extremo ápice, a *areté* realizada.** (grifo nosso).

Assim, o herói renuncia à longa vida e escolhe a pronta morte na plenitude de sua natureza viril, pois existe um forte diálogo entre a bela morte e o combate singular, devido ao enaltecimento do guerreiro e de sua genealogia. Além disso, existe a questão maior que impulsiona o guerreiro: empenhar a sua vida para cumprir o seu destino individual que, por sua vez, é inseparável do destino coletivo; uma busca da concretização da *areté* adquirida em vida para obter a consagração definitiva da moral guerreira.

---

e muito deles se perdem no anonimato da morte, conhecidos por estatuto póstumo de defuntos comuns. Em seguida, temos a Raça dos Heróis, a única que não tem correspondente metálico, fazendo, assim, uma quebra de paralelismo entre as raças e metais, interrompendo o movimento de decadência contínuo. A raça dos heróis é mais justa e valorosa que a raça de bronze, pois os guerreiros são justos e aceitam submeter-se à ordem superior da *Dike*. Por exemplo, em *Sete contra Tebas*, de Ésquilo, nos são apresentadas duas figuras antitéticas do combate, ambos são guerreiros, mas também reconhecem o valor superior da *Dike*. Logo, a raça dos heróis é considerada mais justa que a raça de prata. Além disso, existe o diferencial que os heróis têm em seus feitos honrosos, celebrados pelos poetas e que não deixam seus feitos caírem no esquecimento, mas, sim, que sobrevivam na memória dos homens a sua *eukleès thanatós*, e alguns desses heróis sejam transportados para a Ilha dos Bem-Aventurados, ficando livres de todas as preocupações. E, por fim, a última raça é a de ferro, a dos homens mortais, e que corresponde ao período em que vive Hesíodo (e a humanidade como um todo). Nesse período, a miséria humana prevalecia por causa de doenças, velhice, morte, trabalho duro. Os mitos, por exemplo, de Prometeu e Pandora (origem de todos os sofrimentos, tais como fadigas, misérias, enfermidades, angústias, dentre outras) já representam isso, assim como também estão presentes os laços de amor, amizade, felicidades. Por isso, essa raça é caracterizada por uma existência ambígua. Vale ressaltar que os deuses não serão mais temidos e respeitados. Honrar-se-á exclusivamente a *Hýbris*. Na raça de ferro há dois aspectos importantes: o primeiro refere-se ao presente, pois, apesar dos males, ainda há conselhos religiosos, jurídicos etc. Já no futuro, o mundo estará inteiramente entregue à *Hýbris*.

A *areté* (virtude/excelência) não se configura pela covardia ou hesitação perante o inimigo, mas, sim, pela busca do combate singular, característica própria do herói homérico. Segundo Vernant (2002, p. 411) “[...] existem duas formas de morrer na guerra: a ‘bela morte’, que confere seu esplendor ao valor do jovem, e a morte feia, degradante e vergonhosa do velho”. Desse modo, a bela morte do guerreiro troiano, Heitor, por exemplo, é considerada valorosa aos olhos da cidadela de Troia, diferentemente do fim evocado pelo seu pai, Príamo.

Com efeito, é importante ressaltar que, para a obtenção da honra e da glória, é necessário que o herói morra ainda jovem, perpetuando o seu nome para que não caia no anonimato social e familiar. Sendo assim, o “herói não pode morrer sem glórias, mas com a realização de feitos gloriosos, para as gerações futuras, para que elas aprendam” (MARQUES JÚNIOR, 2013, p. 116). O que importa para o herói homérico são os feitos grandiosos, inerentes a certos guerreiros, o que o homem comum não alcança. O guerreiro épico destaca-se, assim, pelo cumprimento de um destino individual inseparável do destino coletivo<sup>33</sup>.

É importante acentuar que, para Vernant (1977), há dois caminhos que concretizam a eternização da figura do herói:

A honra heroica pressupõe a existência de uma tradição de poesia oral, repositório da cultura comum, que funciona para o grupo como memória social. No que convencionou denominar, para encurtar, o mundo de Homero, honra heroica e poesia épica são indissociáveis: não há *kléos* senão cantada, e o canto poético, quando não celebra a raça dos deuses, só tem por objetivo evocar os *kléa andrôn*, os altos feitos gloriosos realizados pelos homens de antanho e perpetuar-lhes a lembrança, tornando-os mais presentes aos ouvintes que sua pobre existência cotidiana (VERNANT, 1977, p. 41).

---

<sup>33</sup> Na tragédia *As Troianas*, de Eurípedes, por exemplo, o cumprimento do destino individual de Heitor reverbera no coletivo. Toda a cidade de Troia sofre pela falta de seus guerreiros. A peça já se inicia *in medias res*, pois relata a destruição total de Troia e a crueldade praticada pelos gregos, em especial, com o último homem troiano, o menino Astiânax, filho de Heitor, impiedosamente morto. Percebemos aqui uma relativização no que diz respeito à consagração ao morto após a sua morte, ou seja, uma desconstrução tanto no que se refere ao respeito ao adversário quanto na questão religiosa de culto ao cadáver. Também é importante lembrar que *As Troianas* é a terceira peça de uma tetralogia. A primeira chama-se *Alexandre*, que tem como tema a história de Páris, o qual retorna à Cidade de Troia, após ser abandonado pelos pais, devido à profecia do Oráculo, de que ele traria a ruína à cidade de Príamo. Em seu retorno, como um simples pastor para participar dos jogos gímnicos, é reconhecido por alguns familiares. A segunda peça é *Palamedes*, que fala sobre um guerreiro grego que foi enganado por Ulisses e que acabou sendo apedrejado pelos gregos em Troia e morto injustamente. Além das três peças, ora mencionadas, ainda compõe a tetralogia um drama satírico, denominado *Sísifo*. Cf. (EURÍPEDES, **Troianas**. Tradução, pós-fácio e notas: Ricardo Duarte. Centro de Estudos Clássicos Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2014).

Nesse sentido, entendemos que o herói só é eternizado na lembrança de todos por meio do canto épico ou pela memória social, sendo esta de função da família e aquela dos *aedos*, pois o que competia ao guerreiro já foi realizado: morrer jovem no campo de batalha, defendendo a sua pátria e a família.

Conforme adiantamos, a morte, nessa circunstância, está muito acima da trivialidade cotidiana, que caracteriza as pessoas comuns. Essa escolha eleva o guerreiro, proporcionando-lhe a *kléos* no transcorrer dos tempos. A respeito disso, podemos dizer que, ao lado da “honra comum, existe uma honra heroica, ao lado da juventude comum – a mera juventude –, existe uma juventude heroica que brilha no feito e encontra na morte em combate a realização” (VERNANT, 1977, 46).

Vernant (2002) ainda afirma que, na epopeia homérica, os gregos entendiam a *timé* como um “valor proeminente de um indivíduo” (VERNANT, 2002, p. 408), o qual o consagra e o diferencia de um homem trivial, ao mesmo tempo em que a sua hierarquia, as regalias e as honras mostram a sua excelência pessoal. Assim, a identidade de um indivíduo coincide com sua avaliação social, que vai desde a “derrisão ao louvor, do desprezo à admiração” (VERNANT, 2002, p. 408), ou seja, o valor de um homem permanece ligado à sua reputação.

Nessa perspectiva, no contexto da literatura moderna, entendemos que Augusto Matraga é uma pessoa comum, se compararmos com grandes guerreiros da narrativa épica, o que nos faz entender que não podemos aplicar os conceitos de forma engessada, nem tampouco segui-los rigorosamente, pois estas definições dadas por Vernant não foram feitas para este tipo de narrativa. Não estamos, todavia, impedidos de aplicá-los, seguindo uma determinada lógica.

Dito isso, é inegável não notarmos alguns traços da “honra dos bravos a honra heroica” (VERNANT, 2002, p. 409) na figura de Augusto Matraga, principalmente quando este se dispõe a enfrentar o famigerado Joãozinho Bem-Bem face a face, por meio de um combate proposital, realizando, assim, o anseio que tem pela morte honorífica. Com efeito, essas reflexões nos servem para pensar a questão da avaliação social intrinsecamente ligada a Augusto Matraga, visto que, desde a abertura do conto “Matraga não é Matraga, não é nada, Matraga é Esteves. Augusto Esteves, filho do coronel Afonso Esteves, das Pindaíbas e do Saco da Embira. Ou Nhô Augusto” (ROSA, 1984, p. 281), mostra-se, nitidamente, a reputação sem prestígios e o *status* que o personagem possui, o que é reafirmado mais adiante na fala de Quim Recadeiro, ao dizer a Nhô Augusto que seus capangas o deixaram e não queriam mais trabalhar para os Esteves, e sim, para o Major Consilva: “[...] todos no

lugar estão falando que o senhor não possui mais nada, que perde suas fazendas e riqueza, e que vai ficar pobre, no já-já...” (ROSA, 1984, p. 288). O valor do homem permanece ligado a sua reputação até o momento em que a ofensa pública à sua dignidade – ou qualquer comentário que lhe atinja o prestígio – tem a intenção de rebaixar ou de destruir seu ser ou conduzi-lo à queda.

Na sequência do raciocínio exposto, citamos também os personagens centrais do conto “*Duelo*”: Cassiano Gomes e Turíbio Todo. O primeiro é respeitado por ser “ex-anspeçada do 1º Pelotão da 2ª Companhia do 5º Batalhão de Infantaria da Força Pública” (ROSA, 1984, p. 126), enquanto que o segundo é “seleiro de profissão” (ROSA, 1984, p. 125). Sob uma rápida perspectiva comparativa, é enorme a disparidade de perfis, da individualidade à hierarquia social de cada um deles.

Em “*Os irmãos Dagobé*” está presente a figura do Damastor Dagobé, um homem que vem de uma linhagem respeitada na região, principalmente por ser “os Dagobés, gente que não prestava” (ROSA, 2001, p. 73). Em oposição a ele temos o Liojorge, comedido e sem notoriedade no arraial em que reside. O que é digno de destaque, em Rosa, guardadas, ainda, as devidas proporções, é o resgate do mito que preserva o sentido das práticas hierárquicas que sujeitam as personagens a adotarem lugares pré-determinados na configuração espaço-temporal do mundo sertanejo.

No caso de Matraga, tais singularidades vistas em Nhô Augusto não podem ser desconsideradas e, quando comparados com os personagens dos contos “*Duelo*” e “*Os Irmãos Dagobé*”, percebemos qualidades diferentes de desfechos em relação à sobrevivência dos heróis. Deixemos esse aspecto para detalhar mais adiante, na análise, tendo em vista que o diferencial do presente estudo apoia-se nesse empenho.

Ainda na concepção de Vernant (2002, p. 413):

Felizes são estes [os heróis mortos em combate], se raciocinarmos corretamente. E em primeiro lugar, em troca de uma existência curta, eles deixam como herança, por muito tempo, para sempre, uma glória que não envelhecerá, no seio da qual seus próprios filhos serão criados com honra e seus próprios parentes serão alimentados com consideração em sua juventude, todos encontrando uma suavização a seu luto no renome glorioso desses homens.

Portanto, observa-se, com isso, o grau de importância que tem a bela morte para o guerreiro: inscrever na memória coletiva seus feitos e garantir a exaltação de seu nome e da sua imagem, tomada, a partir de então, como modelo positivo de conduta; um propósito bem

individual que traz, como consequência, benefícios coletivos. Nessa linha reflexiva, torna-se claro que, numa cultura em que a honra é posta como prioridade, cada um identifica-se com a sua fama, e nisto “um homem continuará a existir se seu renome subsistir imperecível, em vez de desaparecer no anonimato do esquecimento” (VERNANT, 2002, p. 411).

Cabe destacar que o estudioso toma o conceito de bela morte para analisar os modelos de morte dos heróis homéricos. Além disso, amplia a visão para a questão do corpo do jovem em campo de batalha como ideal de bela morte homérica. Já para Loraux (1981)<sup>34</sup>, a bela morte servia mais como um modelo estabelecido nas orações fúnebres, momento de veneração ao corpo do morto e o elogio à cidade. Vale ressaltar que, ao trazermos tal conceito, aplicamo-lo com ponderação aos contos rosianos, levando em consideração certa similaridade com o destino de Augusto Matraga, ao ser morto por Joãozinho Bem-Bem, configurando, em nosso entendimento, um tipo de morte trágica e uma recriação de um modelo antigo de herói. Tal particularidade não está presente nos outros dois contos, pelo contrário, a ausência da honra e, conseqüentemente, de um combate singular fazem com que o desfecho das narrativas quebre as expectativas tanto da questão de reaver a honra quanto do embate glorioso.

Ainda a respeito da glória e da avaliação social, acrescenta Vernant (2002) que:

Em uma sociedade de confronto na qual, para ser reconhecido, é preciso derrotar os rivais em uma competição incessante pela glória, cada indivíduo está colocado sob o olhar do outro, cada indivíduo existe por este olhar. Ele é o que os outros veem dele. A identidade de um indivíduo coincide com sua avaliação social: da derisão ao louvor, do desprezo à admiração. Se o valor de um homem permanece assim ligado à sua reputação, toda ofensa pública à sua dignidade, todo ato ou comentário que atinge seu prestígio serão sentidos pela vítima, enquanto não forem abertamente reparados, como uma forma de rebaixar ou de destruir seu ser, sua virtude íntima e de consumir sua queda (VERNANT, 2002, p. 407-408).

Nessa perspectiva, devemos entender que o homem permanece ligado à sua reputação, e quando esta é exposta publicamente de forma degradante, ferindo a sua dignidade, ela deve ser reparada, pois caso contrário, este homem se torna “*átimos*” aos olhos dos outros, ou seja, um desonrado. Ora, tal característica – reaver a honra através de uma bela morte está presente em Augusto Matraga. Embora seu trajeto (quase morte, renascimento e vida) apresente semelhanças com os ritos clássicos de iniciação, ele não se desprende completamente da sua essência de homem sertanejo, cujas raízes são assentadas nos valores da astúcia, da coragem,

---

<sup>34</sup> LORAUX, Nicole. *L’Invention d’Athènes. Histoire de l’oraison funèbre dans la “cité classique”*. Paris: Mouton, 1981.

da religiosidade, da vingança pessoal, e principalmente na questão de resguardar a honra familiar.

No caso do protagonista em “*Duelo*”, há claramente uma tentativa de conflito com Turíbio Todo, por ser este o responsável pela morte de Levindo Gomes. No entanto, o embate esperado ao longo da narrativa não acontece. Já em “*Os Irmãos Dagobé*”, apesar da fama de “facínoras” (ROSA, 2001, p 73), Doricão, Dismundo e Derval não operam a vingança da morte de seu irmão mais velho.

Tais diferenças, fundamentais para a compreensão da retomada e recriação de um modelo antigo de herói, são analisadas adiante.

## 2 A bela morte na visão de outros estudiosos

Na linha de Jean-Pierre Vernant, os textos de Milton Marques Jr. versam sobre a questão da morte precoce do guerreiro para a conquista da glória. Para isso, o estudioso traz como exemplo a *Ilíada*, de Homero, por ela ser considerada um dos poemas que inauguram a literatura no Ocidente. Além disso, por ser a epopeia que retrata o belíssimo confronto entre os dois maiores heróis da guerra de Troia, a morte de Heitor, no Canto XXII, é um dos pontos altos do poema homérico, em defesa da honra (*timé*) e da conquista da glória (*kléos*) imperecível.

Ainda no que concerne ao poema homérico, Marques Júnior ressalta que, até hoje, é “visto consensualmente como o poema da fúria de Aquiles ou uma teomaquia” (MARQUES JÚNIOR, 2007, p. 17), ou pode ser visto também como o poema da “glória de Heitor” (MARQUES JÚNIOR, 2007, p. 17), resultado do que acontece no Canto XXII, momento em que o maior herói troiano é morto e seu corpo é ultrajado por Aquiles.

No âmbito dessa discussão, é válido mencionar que, a respeito da *Ilíada* ou à glorificação de Heitor<sup>35</sup> – glória e morte associadas aos padrões de excelência e da virtude guerreira –, é Heitor o protagonista da glória imperecível no Canto XXII e cabe, portanto, a ele esse reconhecimento e não a Aquiles. Tal entendimento nos dá subsídios para compreender que a bela morte não existe na mesma proporção para todos os heróis, pois cada um tem sua *timé* diferenciada.

---

<sup>35</sup> MARQUES JÚNIOR, Milton Marques. A *Ilíada* ou a glorificação de Heitor. In: **Revista Expedições: Teoria da História & Historiografia**. v. 4, n. 1, Janeiro-Julho, 2013, p. 232-235.

Desse modo, se faz necessário explanar de forma sucinta o que se passa no canto XXII da *Ilíada*<sup>36</sup>. É a partir deste ponto que conseguimos entender o sentido original da categoria em estudo e como ela pode reaparecer, por meio de alguns aspectos, na contemporaneidade<sup>37</sup>.

O canto se inicia com a fuga do povo troiano em direção às muralhas da cidadela para se proteger da carnificina praticada por Aquiles. Este procura vingar a morte de Pátrocles, morto em combate por Heitor. Todos fogem para as muralhas de Troia, somente Heitor se encontra do lado de fora, fadado ao destino funesto. Ao perceber que seu filho fica na porta, não se acolhendo aos muros, Príamo e Hécuba suplicam que o filho não enfrente Aquiles, mas que entre no palácio. Sem dar ouvidos às súplicas feitas pelos seus pais, Heitor, diante do inevitável, reflete sobre a situação e espera o tempo certo em que Aquiles irá avançar sobre ele.

Heitor pensa em enfrentar Aquiles, porque é mais proveitoso enfrentá-lo, visto que adquiriria um feito glorioso, seja matando-o ou morrendo pelas mãos do guerreiro grego; em consequência, obteria a perpetuação do nome no porvir das gerações troianas. Com efeito, outro pensamento de Heitor é o de devolver Helena e os tesouros de Menelau e ainda pagar um resgate. O problema é que o troiano estaria despojado de suas armas, e ele se encontra parado diante das muralhas, estando, assim, vulnerável a Aquiles. Sem muitas opções, o herói troiano decide enfrentar o seu destino. Vale ressaltar que o monólogo se dá quando o guerreiro está dando as três voltas na cidade e pensando na possibilidade de destruir o herói grego ou de este se aproximar para iniciar o combate.

---

<sup>36</sup> Nossa pretensão não é fazer uma análise comparativa entre a epopeia homérica e os contos de Guimarães Rosa, nem muito menos trazer o conceito de bela morte homérica de forma engessada e aplicá-la aos contos, mas, sim, mostrar que é possível ser feita uma releitura, a partir do que se entende por bela morte e observar alguns aspectos singulares dessa tradição por meio de ações de alguns personagens modernos.

<sup>37</sup> A exemplo disso, podemos destacar aqui o romance *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, em especial, a cena em que o policial “Cabeça de Nós Todo” é assassinado e, em seguida, o criminoso ordena a um carroceiro que coloque o corpo do defunto na carroça. Ele lhe obedece, jogando o cadáver sem nenhuma delicadeza. Logo depois, o matador dispara um tiro para espantar o cavalo, que sai em disparada pelas ruas da favela. O rastro de sangue marca o caminho por onde a carroça passa. Os moradores seguem o veículo para ver o cadáver e desfeitear dele. O cortejo continua, primeiro pela Rua do Meio, onde alguns bandidos atiram no defunto. Instantes depois, chega a mãe de um maconheiro assassinado por Cabeça e aproveita a oportunidade e cospe no corpo dele. Ela é ovacionada pelos presentes por sua atitude. Seguindo o seu decurso, a carroça entra pela rua do braço direito do rio, a multidão cresce. Ferroada, outra personagem, intercepta o cortejo e procura nas vestes do cadáver armas e dinheiro. Novamente a carroça desloca-se para outro local, desta vez, para a Quadra Treze. A festa aumenta tomando nova proporção, vários presentes atiram pedras, despejam latas de lixo, desferem pauladas a tarde toda no defunto. O cortejo prolonga-se até a birosca do Chupeta, onde dois policiais, que fazem parte da patrulha, põem fim ao “espetáculo” (LINS, 2002, p. 147). Observemos, portanto, que a ação praticada pelos moradores da favela com o cadáver do policial Cabeça de Nós Todo é um total ultraje, desrespeitando-o duplamente, tanto no que diz respeito ao direito do morto e de sua família de velar o corpo incólume e de enterrá-lo, quanto a humilhação pública, por ser ele parte de uma corporação militar que preserva os princípios do respeito, da honra, da coragem etc. No entanto, isso é completamente invertido ao zombarem de seu corpo após a morte. Tais aspectos nos lembram, respeitadas as diferenças, a humilhação que Heitor passa ao ser amarrado e arrastado por Aquiles pelos arredores de Troia.

Após as três voltas ao redor das muralhas, Heitor é persuadido por Atena<sup>38</sup>, na figura de Deífobos<sup>39</sup>, a enfrentar Aquiles, pois já é chegado o momento de os heróis confrontarem-se. Antes de o combate se iniciar, o guerreiro troiano propõe um pacto ao herói grego: quem saísse vencedor da batalha não ultrajaria nem vetaria o cadáver do inimigo e o entregaria para que o herói tivesse as devidas honras fúnebres perante a família. Ao ouvir estas palavras, Aquiles profere ofensas ao troiano, pois para ele não existem pactos solenes e é “impossível entre homens e leões haver paz e confiança ou que carneiros e lobos revelem iguais sentimentos” (Canto XXII, v. 262-263).

Observamos, com isso, que Aquiles não almeja fazer nenhum pacto ou concórdia com Heitor, mas enfrentar o destino e conquistar o caminho para a glória. Para o herói troiano, não há como escapar do destino (*Moira*), a sua morte será inevitável, o que o leva a lutar em busca da consagração. A busca da glória por Heitor é descrita por Homero com muita perspicácia: os dois guerreiros se enfrentam como forma de mostrar virilidade, força e respeito ao adversário. Heitor se lança sobre Aquiles e os dois lutam até a morte, sendo Aquiles o vitorioso no duelo. Considerado, portanto, morto, “Heitor é tratado por divino duas vezes, especialmente numa antecipação de sua divinização pelos troianos” (MARQUES JÚNIOR, 2007, p. 53).

A partir de todo esse apanhado, podemos observar que o *corpus* escolhido para discussão deste trabalho traz alguns traços dessa cultura clássica, recriados em um contexto regional do sertão mineiro. No tocante à divinização, Nhô Augusto é visto pelas pessoas no Arraial do Rala-Coco como um homem que Deus enviou em um jumento para salvar os familiares da região das mãos de Joãozinho Bem-Bem. Isso diferencia substancialmente o protagonista em relação aos personagens de “*Duelo*” e “*Os irmãos Dagobê*” por dois fatores: o primeiro é o combate; o segundo, a vitória e o reconhecimento do herói pelo seu feito.

O ato da bela morte se concretiza sempre pela divinização do herói, além do marco das honras fúnebres que “garantirão à alma do herói descer ao Hades, distinta, portanto, das massas das outras almas, por causa dos seus feitos gloriosos” (MARQUES JÚNIOR, 2007, p. 56), para que sua memória não seja dispersa e os seus feitos sejam cantados pelos *aedos* como modelo para as outras gerações.

Faz-se necessário explanar, ainda dentro do tema, o significado do “ultraje”, pois é ele que causa no guerreiro o medo e o “temor de ser ultrajado depois de morto, pois desonrar um cadáver era considerado a maior maneira de humilhar o adversário” (QUEIROZ, 2011, p.

<sup>38</sup> Gerada por Zeus e Métis, Atena é a deusa da sabedoria, da razão, da guerra estratégica. É ela quem preside as artes e a literatura, função em que tende a suplantar as Musas.

<sup>39</sup> É um dos filhos de Príamo e Hécuba e irmão preferido de Heitor. Durante o combate entre Heitor e Aquiles, foi sob a forma de Deífobo que Atena enganou o primeiro e o incitou a resistir, o que causou a sua perdição.

4). Ao ser morto, o guerreiro espera que seu corpo seja entregue incólume da injúria a sua família, pelo seu adversário, para receber as devidas honras. Quando o herói fica impedido de ter os ritos fúnebres e, conseqüentemente, do seu *gêras*, fica esquecida a sua figura e seus feitos sofrem anulação, o que corresponde à desvalorização de sua bravura, afetando sua distinção e conduta em relação aos homens comuns.

O não cumprimento do funeral, portanto, faz com que o herói fique “sem privilégio”. O funeral é concebido como “momento piedoso – piedoso porque, através da correta divisão das e do respeito às partes que cabem a cada um, reafirma-se o ordenamento divino” (CAMPOS, 2000, p. 146). Essa ideia de divisão, da parte que cabe a cada um, manifesta-se no funeral não só na festa dedicado ao morto, mas também no ritual da lavagem do corpo, o choro das pessoas em lamentação ao herói, a realização do banquete em que todos participam até as etapas de cremação do cadáver ou inumação dos ossos. Assim, nota-se que a consciência do guerreiro em relação às honras fúnebres e a importância que representam são, de fato, a reafirmação de um propósito divinal. Ao arrastar o corpo de Heitor, Aquiles está “ultrajando na medida em que busca conspurcar a sua imagem física e moral” (CAMPOS, 2000, p. 51).

Como vemos, o processo de tratamento do cadáver é muito importante, pois

[...] no ritual funerário destaca-se de um paradoxo de mesma ordem. O corpo é inicialmente embelezado: lavado com água morna para desembaraçá-lo daquilo que o conspurca e suja; suas feridas, untadas com um unguento, são apagadas; sua pele, esfregada com óleo brilhante, adquire, mais brilho; perfumado, o despojo é ornado com tecidos preciosos, exposto sobre um catafalco à vista dos que lhe são chegados para deploração (VERNANT, 1977, p. 55-56).

As honras feitas ao herói, por meio do culto *post-mortem*, são uma forma de encerrar a existência terrena no túmulo e a passagem para o mundo dos mortos. Caso não sejam realizados os funerais, a alma do herói permanece errante, até que os ritos sejam concretizados pelos familiares.

Em Rosa, Augusto Matraga, ao matar Joãozinho Bem-Bem, em nenhum momento pensa em ultrajar o corpo do outro nem permite “desfeitear o cadáver” (ROSA, 1984, p. 318). O protagonista fica colérico ao perceber que as pessoas do povoado fazem uma cantiga com intuito de ultrajar/desmoralizar o cadáver do inimigo. Ao repreender a cantiga, Augusto Matraga pede aos presentes que enterrem “bem direitinho o corpo, com muito respeito e em

chão sagrado” (ROSA, 1984 p. 318). Percebemos nessas palavras o respeito ao corpo e à moral do inimigo, com ênfase na importância do sepultamento<sup>40</sup>.

Com relação a Turíbio Todo, em “*Duelo*”, ele tem sua morte não pelas mãos de Cassiano Gomes, como é o esperado, mas uma morte encomendada a Timpim Vinte-e-Um, o qual mata e deixa o corpo exposto em uma estrada qualquer, sem nenhum direito ao cortejo fúnebre. Já Damastor, filho mais velho da linhagem, recebe dos “Dagobés sobrevividos as devidas honras” (ROSA, 2001, p. 74). Percebe-se, portanto, uma ênfase dada ao defunto em relação a sua imagem física e moral.

Compreendemos, então, que Augusto Matraga morre como herói, mas, diferentemente de um herói homérico, que tomba defendendo sua pátria, Matraga não é guerreiro jovem, e, sim, de meia idade, o que, a nosso ver, não invalida o seu feito de se sacrificar em defesa do velho, da família deste e do povoado do arraial do Rala-Coco, retirando-os das mãos do terror vingativo dos jagunços de Joãozinho Bem-Bem. Ao fazer isso, Matraga, motivado pelos conselhos do padre para superar o passado de pecador, quer limpar sua vida de feitos desprezíveis, praticando uma ação orientada por princípios cristãos. Esta ação final é destacada pelo narrador como ponto extremo de um novo ciclo na vida do personagem. Sua morte estaria abrindo um alcance ao céu, que ele almeja desde a orientação do padre. Tais atitudes não se comparam com as ações, quando consumadas, dos personagens centrais das outras duas narrativas.

Desse modo, Augusto Matraga, ao defender o velho, pratica uma ação que revela um gesto inesperado de fraternidade, diferente do que idealiza Cassiano Gomes. Este, motivado por um ódio pessoal, deseja ardentemente vingar a morte de seu irmão Levindo Gomes. Antes de morrer, deixa o assassinato de Turíbio Todo a cargo de uma terceira pessoa, a qual nem faz parte do ciclo da retaliação. Entre os irmãos Dagobé também há uma relação de consanguinidade, com maior força para manter incólume a honra da família, mas a vingança não é concretizada.

Augusto Matraga tem a certeza de que, se morrer no combate pelas mãos de Joãozinho Bem-Bem, recuperará novamente a sua honra e realizará o anseio não coletivo, mas individual, de ir para o céu, segundo a sua crença, ascender para a glória, pois é por meio da ação que o bem vencerá o mal. Percebe-se, com isso, uma aproximação entre Matraga e o

---

<sup>40</sup> Em “*Totem e tabu*”, Freud (2012) faz algumas considerações no tocante ao tabu dos mortos, tais como: “a reconciliação com o inimigo morto; as restrições, os atos de expiação e purificação do homicida e certas observâncias cerimoniais” (FREUD, 2012, p. 44). Vale ressaltar que, esta última observância está presente na ação do personagem Augusto Matraga, pois ele finda o combate com Joãozinho Bem-Bem e pede a todos presentes que não se desfaçam ou violem o corpo de seu inimigo, mas, sim, que ofereça com dignidade às cerimônias fúnebres.

herói épico de Homero, seja pelo empenho incomum, seja pelo resgate da honra. Mas também há diferenças muito relevantes, a começar pela configuração cristã do perfil de Matraga<sup>41</sup>, o que não pode ser desprezado em análise.

Sendo assim, podemos identificar uma motivação fraternal no destino final de Augusto Matraga, ausente nos outros dois contos. A ação do protagonista se distingue por morrer defendendo pessoas sem nenhum laço sentimental ou parentesco – o diferencial do herói rosiano.

### 3 Categorias aristotélicas e *bela morte*: breves comentários

Aristóteles, na sua abordagem da tragédia, classifica a ação em dois tipos: simples e complexa. A ação simples ocorre apenas se acompanhar as consequências de uma mudança de fortuna, isto é, tudo acontece fora do drama antes que inicie a ação. Exemplo de uma ação simples é *Prometeu Acorrentado*, de Ésquilo, que já inicia com o *páthos* do protagonista, acorrentado no Cáucaso. Não há a presença de mudança de fortuna em cena. A ação complexa, por sua vez, é aquela em que a mudança se dá pela *peripécia* e *reconhecimento*, construindo em cena a *catástrofe*. (ARISTÓTELES, 2005, p. 30-31).

A peripécia é uma reviravolta das ações em sentido contrário, a mudança significativa e repentina dos fatos na vida dos personagens. O reconhecimento é a passagem do desconhecer para o (re)conhecer, ou da dita para a desdita, do fortúnio para o infortúnio (ARISTÓTELES, 2003, p. 30).

No capítulo XI da *Poética*, o terceiro aspecto da ação trágica é expresso pelo termo “*patético*”<sup>42</sup>, que “consiste numa ação que produz destruição ou sofrimento, como mortes em cena, dores cruciantes, ferimentos e ocorrências desse gênero” (ARISTÓTELES, 2005, p. 31).

---

<sup>41</sup> Em seu ensaio, “*Os três Kairoi de Augusto Matraga*”, Abdala (2021) destaca, em sua análise, ponderações a respeito do recorte cristão, trazendo uma análise do conto a partir de três *kairoi*, especialmente ao clímax referente ao primeiro *kairós* de Augusto: a surra e, particularmente, a marca, a nosso ver, imprescindível a qualquer apreciação que seja feita do conto. O estudioso observa que algumas análises extrapolam os limites do conto, principalmente quando se referem ao triângulo e ao círculo que compõem a marca do personagem. Ele esclarece o seguinte: “(...) qualquer análise que procure defender a tese de que os arquétipos fundadores e orientadores da narrativa de Augusto Matraga são de origem pagã comete uma impropriedade, uma vez que o cristianismo tem seus próprios mitos e, pelo estudo deles, a narrativa fica muito bem fundamentada” (ABDALA, 2021, p. 180). Concordamos com Abdala, principalmente se partirmos do pressuposto analítico de que a imanência da narrativa orienta para um conjunto de ações do protagonista, assim como para o tempo da narrativa marcado pela expressão “A hora e vez de Augusto Matraga”. Tal revelação nos remete a um tempo determinado, mas que não sabemos o momento exato de quando irá acontecer ou podemos dizer que existe uma “progressão irreversível do tempo cristão, marcado pela noção de um fim de cunho apocalíptico” (ABDALA, 2021, p. 181), como bem ressalta o ensaísta.

<sup>42</sup> A expressão *patético* vem da palavra *páthos*, que significa dor, sofrimento etc.

Assim, entendemos que essa proposição refere-se à *catástrofe*, ao herói em “queda”, pois este é o desfecho da ação trágica, no sentido aristotélico. É sobre este último aspecto que iremos nos debruçar um pouco mais adiante.

No momento, torna-se interessante falar sobre o erro conforme a visão de Aristóteles, visto que a catástrofe é uma consequência direta de um “erro”, o qual, em grego, é *hamartia*. Diz Aristóteles que o herói, numa situação intermediária,

**É a do homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça; se cai no infortúnio, tal acontece, não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro; e esse homem há-de ser algum daqueles que gozam de grande reputação e fortuna, como Édipo e Tiestes outros insignes representantes de famílias ilustres (ARISTÓTELES, 2003, p. 120, grifo nosso).**

Nessa medida, é possível entender que o erro se torna o divisor de águas na vida do herói, no risco de passar da felicidade para o infortúnio. Alguns estudiosos afirmam que a situação intermediária é a própria moral do herói, descrito entre duas caracterizações possíveis: bom e mau, propendendo mais para a bondade.

Detendo-se no exame minucioso das categorias aristotélicas, Luna (2012), em *Arqueologia da ação trágica: o legado grego*, reserva um espaço dedicado à construção da ação trágica, tomando por base a *Poética*. No entanto, a autora traz o seguinte questionamento: seria a “*Hamartia: erro intelectual ou falta moral?*” As ponderações feitas por ela, a partir dessa indagação sobre as questões morais e a ideia de erro por ignorância, nos apresentam outros caminhos que não são desenvolvidos na perspectiva que a autora traz, visto que Aristóteles se interessou mais no “engendrar da fábula, na concatenação dos episódios a partir dos critérios de verossimilhança” (LUNA, 2012, p. 276), do que aos assuntos de cunho moral de forma explícita e mais aprofundada.

Na tentativa de imprimir novos aportes interpretativos, Sandra Luna (2012) diz que, ao longo dos séculos, os comentadores da *Poética* interpretaram a *hamartia* sob perspectivas distintas. Pensando nisso, ela se propõe, em linhas gerais, a simplificar a polêmica, dizendo que: “a palavra foi apreendida por uma significativa tradição como erro moral, indicativo, portanto, de vício de caráter, havendo, contudo, uma vertente oposta, que propõe ser a *hamartia* um erro de julgamento, isto é, um erro intelectual” (LUNA, 2012, p. 262). Em nosso entendimento, a *hamartia* precisa ser um erro derivado da ausência de discernimento da realidade do herói trágico, já que ele não se destaca nem por sua virtude nem pela sua justiça.

Em seguida, Luna ressalta que há um desencadeamento de uma dada discussão, sob o seguinte aspecto: seria a *hamartia* “um erro intelectual ou uma falta moral”? As respostas a essas perguntas são encontradas na própria *Poética*. Citando Aristóteles, a pesquisadora entende que: “os agentes do erro ignoram as circunstâncias que tornam sua ação uma ação reprovável, como ocorre, por exemplo, com Édipo, no *Édipo Rei*, de Sófocles” (LUNA, 2012 p. 263). Desse modo, com relação à aplicação do verbo “ignorar”, parece que ela se refere ao desconhecimento de algo, de não poder entender as consequências diretas do fato desencadeado.

Com efeito, ainda para Luna (2012, p. 276-277):

A questão é que, em relação à arte trágica, Aristóteles já deu inúmeras provas de estar mais interessado no engendrar da fábula, na concatenação dos episódios a partir dos critérios de verossimilhança e necessidade do que nas questões morais aí implícitas. O fato é que nos Capítulos X, XI, XIV e XVI, a ideia de erro por ignorância fica sempre sugerida, seja pelas considerações em torno das noções de *peripeteia* e de *anagnorisis*, ou de *pathos*. Tudo isso remete, evidentemente, à interpretação de *hamartia*, tal como sugerida pelos resultados das investigações que acabamos de apresentar, ou seja, a catástrofe virá, não como consequência de uma deficiência moral que se apresente como traço do caráter do agente do erro, mas por um erro involuntário, que irá desencadear os episódios causadores da catástrofe. (grifo do autor).

Assim, para Sandra Luna, na *Poética* é possível encontrar a questão do “erro por ignorância”, ou seja, um “erro intelectual”. A questão é que este erro trágico está ligado originalmente à *hybris*, uma falta grave contra os deuses. Lembremo-nos, por exemplo, de Heitor que, ao matar Pátrocles, veste a couraça de seu inimigo, atraindo a *hybris* para si.

No caso de Augusto Matraga, a questão do erro está diretamente ligada a sua escolha – livre arbítrio em ir à Mombuca matar sua esposa, Dionóra, e Ovídio Moura ou ir até a fazenda do Major Consilva e reaver seus capangas. Já em “*Duelo*”, o engano e contratempo exercem a função irônica – “*peripeteia*” – que provoca as mudanças na narrativa, apresentando, assim, ações a princípio previsíveis e que passam a ser invertidas pela perspectiva de efeitos e causas. É dela, portanto, que decorrerão os acontecimentos futuros. Nesse sentido, o narrador observa que “[...] os capiaus gostam muito de relações de efeito e causa, leviana e dogmaticamente inferidas” (ROSA, 1984, p 125).

Em seguida, observamos que a sinalização da inversão causal é apresentada pelo narrador ao advertir que é “Assim pois: de qualquer maneira, nesta história, pelo menos no começo – e o começo é tudo – Turíbio Todo estava com a razão” (ROSA, 1984, p. 126). A

afirmação torna-se provisória, visto que Turíbio Todo, pretendendo vingar-se do adultério de sua mulher, Silivana, com Cassiano Gomes, assassina Levindo Gomes por engano, por ser em grande aparência idêntico ao irmão. Ao fazer isso, Turíbio comete um erro que acontece pelo julgamento, isto é, um “erro intelectual” (LUNA, 2012, p. 262), que podemos entender como erro de cálculo, interpretação ou planejamento. Tal erro acarreta consequências negativas. Transforma Turíbio Todo de vítima a assassino de um inocente, passando a despertar um ódio que reverte a situação da trama.

Já, Damastor Dagobé, sem motivo algum, faz injúrias a Liojorge, e este, para não morrer, o mata, em legítima defesa. O erro, pois, provém da ação de Damastor por praticar violência de forma gratuita e sem uma intenção sensata. Essa atitude é um tipo de erro moral cujo “indicativo de vício de caráter” (LUNA, 2012, p. 262) está presente, principalmente, nas ações daquele que detém um poder aquisitivo, no caso aqui, Damastor.

A respeito disso, Luna (2012) vai dizer que: “os agentes do erro ignoram as circunstâncias que tornam sua ação uma ação reprovável” (LUNA, 2012, p. 263). Ora, o erro cometido pelos personagens dos contos mostra que alguns deles apresentam essa relação de descender de uma certa linhagem ou de gozar de fama e prosperidade, para que eles, ao cometerem o erro, se tornem exemplos, mas não por suas virtudes ou vícios, e, sim, por suas ações.

É interessante notar que as ações heroicas das três narrativas se concretizam por meio de uma forma simbólica de arma, isto é, o poder político e da violência para se obter o respeito, a autoridade e, sobretudo, a honra. Isso acontece por toda uma lógica cultural, solidificada no imaginário de um Brasil rural. As obras revelam uma concepção ideológica e uma história ainda com um acentuado atraso no progresso local.

Ainda no tocante à teoria da tragédia, há outros estudiosos que reforçam a ideia de que o erro trágico seja uma falta moral. Talvez seja porque a própria teoria aristotélica dê margem para que esse pensamento seja exposto. Ainda segundo Luna (2012):

O problema é que, como considera o caráter, o *ethos*, sob o aspecto moral, o próprio Aristóteles abre espaço para conjecturas sobre as implicações morais do erro trágico. Além disso, a existência de tragédias gregas nas quais a catástrofe se origina de um erro voluntário, cometido por agentes que tramam seus atos conscientemente, como, por exemplo, a **Medeia**, de Eurípedes, que mata os próprios filhos sabendo o que faz, assim como outras interferências históricas e filosóficas na interpretação da **Poética**, são fatores que acabam por fazer com que a dúvida sobre as implicações morais do erro trágico permaneça (LUNA, 2012, p. 264, grifo do autor).

Dessa forma, abre-se espaço para o pensamento de que o evento da *catástrofe* pode decorrer de um ato voluntário<sup>43</sup>, consciente. Considerando que quem pratica o erro está em queda, julgamos importante destacar a *catástrofe*, levando em consideração o *enredo* como componente central que une esses dois aspectos – a *catástrofe* e a *bela morte* –, sendo a primeira de natureza dramática e a segunda de ordem épica<sup>44</sup>.

Citando Aristóteles, Luna (2012) afirma que: “a *catástrofe* não seria uma punição por comportamento vil, mas simplesmente o resultado de uma ação maléfica, porém involuntária, que se revelaria trágica” (LUNA, 2012, p. 267). Nesse sentido, compreendemos que toda *catástrofe*, necessariamente, decorre de um erro, seja ele consciente ou não. No entanto, a condição para a ocorrência de uma ação trágica na vida dos personagens passa, necessariamente, pela *Moira*<sup>45</sup>, isto é, o *Destino*. Na épica homérica, o herói está condicionado ao cumprimento de um destino fechado, irredutível. Sem poder se furtar dessa situação, a celebração da honra e da glória dos seus feitos está condicionada a esse desfecho.

Apesar de os elementos da ação trágica, em especial a *catástrofe*, possuírem alguma relação com a bela morte, eles não são fatores condicionantes da materialização dela, porque ela está condicionada ao cumprimento de uma fatalidade que determina o fechamento da vida do herói, e não, necessariamente, a uma *catástrofe* provocada por um erro. Esse fim incomum advém dos feitos de coragem, de bravura e de virilidade que o guerreiro possui, defendendo não só sua família, mas, sobretudo, seu povo. Portanto, a bela morte homérica é muito mais uma ação do destino na vida do herói.

Retomando a teoria, percebemos que Vernant (1977) não faz menção às categorias aristotélicas, em seu ensaio “*A bela morte e o cadáver ultrajado*”. Em nosso entendimento, o teórico não vê a necessidade de relacioná-las, uma vez que a *bela morte* independe da *peripécia*, do *reconhecimento* e da *catástrofe*. No entanto, em se tratando das obras contemporâneas aqui elencadas para estudo, identificamos a necessidade dessas condicionantes para os protagonistas de cada enredo obterem o seu destino final.

---

<sup>43</sup> Vale ressaltar que a questão é bastante complexa: há *hýbris* voluntárias que induzem uma *harmatia* voluntária, que podem levar outras a *hýbris* involuntária, e por isso mesmo a uma *harmatia* involuntária.

<sup>44</sup> Em narrativas do século XX, continua a ocorrer essa relação, como, por exemplo, em *Fogo Morto*, de José Lins do Rêgo, em que percebemos que a *catástrofe* também pode ser componente de uma narrativa. Basta, para isso, lembrar que o Mestre José Amaro comete suicídio, o que nos é apresentado por um personagem, José Passarinho. Ele encontra Amaro na sala de casa, caído com uma faca enterrada no peito. Tal decisão é consequência de muitas frustrações, dentre elas a de não ter sido liberto da prisão por Antônio Silvino, que o Mestre admira, mas pelo Coronel José Paulino, que ele odeia. Logo, o reconhecimento por parte do Mestre é fator condicionante para pôr fim à própria vida.

<sup>45</sup> Cf. GRIMAL, Pierre. **Dicionário de mitologia grega**. Trad. Victor Jabouille. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

De todo o exposto, tornam-se imprescindíveis os apontamentos feitos por Luna (2012) sobre a *hamartia*, e como esta assume uma importante função estrutural e também de progressão da ação dos personagens. A título de exemplo, em Nhô Augusto, constatamos que *peripécia*, *reconhecimento* e *catástrofe* são fatores condicionantes para o cumprimento do destino do herói rosiano. O *erro* é também elemento fulcral na ação da narrativa. Cada etapa é de fundamental importância para o desenrolar da trama. Nos contos “*Duelo*” e “*Os irmãos Dagobê*”, também estão presentes tais condicionantes, só que em menor proporção. Porém, tal questão será enfocada com mais profundidade na análise dos textos.

#### **4 A situação da fortuna crítica**

João Guimarães Rosa é um dos autores brasileiros mais estudados na atualidade, por meio de uma fortuna crítica extensa e complexa. Na leitura do *corpus* aqui elencado, adotamos duas perspectivas em relação à fortuna: na primeira, identificamos, após uma catalogação minuciosa, estudos com posições bastante congruentes já existentes, principalmente quando se trata de uma categoria estrutural, assim como encontramos equívocos e superficialidades sobre alguns trabalhos desenvolvidos sobre os contos em estudo. No caso da categoria analítica escolhida, verificamos que a crítica jamais a abordou, pelo menos sob o viés que propomos aqui estudar.

Diante disso, pensamos em estabelecer os seguintes critérios: trazer em um primeiro momento críticos que, apesar de os enfoques das categorias serem outras, contribuem para o estudo dos perfis dos personagens de cada conto e como isto colabora para o destino final deles. Em seguida, pesquisadores que falam sobre a bela morte, no entanto, não apresentam referências teóricas consistentes para fundamentar o tema. E, por fim, ensaístas que fazem menção ao teórico Jean-Pierre Vernant de forma superficial e/ou equivocada.

No ensaio intitulado “*Matraga: sua marca*”, Walnice Nogueira Galvão (2008) reflete sobre como os emblemas podem ser utilizados como recurso simbólico de significados, em especial, a busca em decifrar a marca gravada na carne de Augusto Matraga. Para isto, a pesquisadora investiga o significado de dois componentes, de forma separada, que são: o *triângulo* e o *círculo*. No primeiro caso, Galvão envolve diversas relações emblemáticas, dentre elas: os emblemas de textos sagrados, hieróglifos, seitas esotéricas, como a Cabala e a Alquimia, cujo significado, em nosso entendimento, é muito amplo e abstrato, uma vez que se liga às ideias de eternidade, divindade, perfeição etc. Já no segundo caso, o sentido do emblema: um triângulo inscrito numa circunferência, em matéria de símbolos representativos

dentro do cristianismo, é visto como algo sagrado, pois “o triângulo é sinal clássico da Santíssima Trindade” (GALVÃO, 2008, p. 51), representação de um dos dogmas da Igreja, o da união do Pai, do Filho e do Espírito Santo. Nesse sentido, a autora chega à conclusão de que “no caso de Matraga, o significado é claramente cristão” (GALVÃO, 2008, p. 51). De fato, concordamos com ela, pois afirmar que a narrativa “*A hora e vez de Augusto Matraga*” não possui traços de origem cristã é incorrer em um equívoco, além de se configurar como uma leitura arbitrária, e uma impropriedade em dizer que não há traços característicos dessa simbologia cristã na obra, guardadas as devidas diferenças da cultura clássica no conto.

Ainda no tocante à marca, Galvão (2008) faz uma distinção fundamental que, a nosso ver, é bastante esclarecedora, pois ela explica as diferenças entre os tipos de marca e as formas de sua ‘inscrição’ no corpo. A pesquisadora diz que a marca na carne é distinta da marca pintada. Esta não é permanente, mas, sim, transitória, utilizada apenas em certas ocasiões, enquanto que a marca na carne pode ser ignominiosa ou de pertença.

No primeiro caso, estamos diante da identificação social de seu portador, podendo ele ser um criminoso ou um escravo. A marca é usada de forma indiscriminada em objetos, animais e homens, cuja indicação remete à “propriedade privada” (GALVÃO, 2008, p. 56). A marca de pertença, em contrapartida, é vista como “sinal de eleição” e “transcendência” (GALVÃO, 2008, p. 57) e pode funcionar como marca de reconhecimento. Logo, a marca teria uma ligação íntima com o destino da personagem.

Esse texto nos interessa, especialmente nesse ponto, porque a autora faz uma distinção das marcas de ignomínia e de pertença, fundamentais para compreendermos tanto a concretização do destino do herói rosiano quanto à conquista da sua bela morte – acontecimentos interligados com o desfecho.

Ante o exposto, o estigma do personagem Nhô Augusto, *a priori*, ignominioso, eleva-se à condição de pertença. É por meio desta que ocorre o processo de identificação com a *imitatio Christi*, e, de forma paradigmática, com a figura de São Francisco. Matraga saberá transformar sua marca de ignomínia em marca de pertença.

Ainda na concepção de Galvão (2008, p. 56-57), esta marca se distingue assim:

Conhecida desde tempos imemoriais, assinala seu portador como criminoso ou como escravo. Usada indiscriminadamente em objetos inanimados, animais ou homens, **separa aquele que a porta como propriedade privada ou do Estado, ao mesmo tempo que o aponta como diminuído em seu estatuto.** Foi uso marcar com ferro em brasa, como castigo por crimes ainda que leves, nos mais civilizados países até poucos séculos. (grifo nosso).

Nessa medida, compreende-se que a marca é um símbolo de transformação em que a circunferência marca o início e o fim de um trajeto na vida do personagem, seja marcada pela sua mudança de atitudes ou efeito trágico ao padecer de um sofrimento.

É interessante notar que os estudos de Galvão revelam sobre a marca de ignomínia transformada em marca de pertença a conversão do material corpóreo ao inteligível místico<sup>46</sup>, que permeia, segundo a estudiosa, a trajetória de Augusto Matraga. Assim, a marca de pertença não é uma condição, mas, sim, um processo de transformação que vem com o tempo. Nesse caso, podemos interpretar a bela morte de forma positiva, porque é por meio dela que ele consegue sublimar todo o seu acúmulo de negatividades. A transformação do personagem, após a surra, o arrependimento dos pecados, a expectativa de um ganho espiritual e o triunfo final constituem-se um processo que culmina no ato heroico de salvação de uma comunidade.

Outra leitura que é importante citar, e que convém ressaltar, pois também contempla o estudo de Galvão como importante no que se refere à análise histórico-cultural da marca, levando em consideração as implicações dos significados, principalmente cristã, é o ensaio de Hélio Santiago R. Abdala, intitulado “*Os três Kairoi de Augusto Matraga*”, publicado no livro *Da Ignomínia à Pertença*, em 2021. Ao fazer breves observações sobre o ensaio de Galvão, Abdala (2021) traz à tona uma discussão interessante quando fala da abordagem aristotélica, especificamente sobre a *anagnórise*:

(...) este recurso, para o filósofo grego, possui uma relação exclusivamente interna, pois a sua eficiência está em facilitar **o reconhecimento de um personagem por outro personagem, ou um reconhecimento recíproco. Do ponto de vista da narrativa rosiana, a marca de Matraga em momento algum lhe serve como anagnórise. Depois de seu processo de conversão, a única pessoa que o vê, dentre os seus antigos conhecidos, o Tião da Thereza, o reconhece, mas não por causa de sua marca.** Somente num sentido mais amplo pode-se falar em uma anagnórise da qual o leitor compartilha. E o caso de uma “auto-anagnórise” pode ficar sugerida, mesmo que o texto não confirme isso claramente, quando Matraga busca identificar-se, reconhecer-se como homem de Deus. Nos dois casos, porém, o conceito de anagnórise já não é mais o previsto por Aristóteles (ABDALA, 2021, p. 177, grifo nosso).

Concordamos com Abdala, ao dizer que a marca de Matraga não serve como *anagnórise* em nenhum momento da narrativa. Inclusive, no duelo final entre Joãozinho Bem-Bem e Augusto Matraga, os presentes no arraial do Rala-Coco o chamam de “O homem do jumento” (ROSA, 1986, p. 318), pois ninguém sabe a sua procedência. Antes do último suspiro, o protagonista pergunta aos que estão ali se “algum dia já ouviu falar no nome de

<sup>46</sup> Cf. GALVÃO, W. N. 2008, p. 47-88.

Nhô Augusto Esteves, das Pindaíbas!” (ROSA, 1986, p. 318). Só após ter proferido estas palavras, o seu primo, João Lomba, o reconhece. Isso só reforça a ressalva que Abdala faz ao texto de Galvão.

Diferentemente do que acontece, por exemplo, com Odisseu ao voltar para Ítaca, a deusa Atena o disfarça de mendigo para que os pretendentes de sua esposa não possam reconhecê-lo. Os únicos que têm esse discernimento são: o cachorro e sua serva Euricleia, quando banha o mendigo, que é, na verdade, Odisseu disfarçado. Ela reconhece pela cicatriz que Odisseu adquiriu quando criança. Tais discussões são pertinentes para entendermos como o herói rosiano teria a sua honra exaltada e seus feitos de glória perpetuados. Veremos isso, mais adiante, nas análises.

A ideia de circularidade, presente na vida do protagonista, estaria implicitamente, ligada à resolução do seu drama individual, que se encontra dividida. Tal aspecto é de grande relevância para nosso estudo, pois a simbologia do número três obedece aos fatos ocorridos na vida de Matraga e faz com que ele seja impulsionado a buscar a sua “hora e vez”.

Como observa Galvão:

Assim é que a personagem tem três nomes: Matraga, Augusto Estêves e Nhô Augusto. O primeiro é nome mítico, o segundo o nome social, 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, p. 76).

Nesse sentido, os três nomes: Matraga, Augusto Esteves e Nhô Augusto, reforçam a alternância de estados do protagonista a serem resolvidos. Além disso, o perfil do herói rosiano é delineado a partir das intempéries que são postas à prova, e isso não é à toa, tendo em vista que o herói, ao se preparar para o triunfo final, precisa passar por um ritual de preparação. Logo, esta preparação do herói é construída, de forma simbólica, a partir dos três estágios de sua vida que marcam o tempo do próprio protagonista em uma ação involuntária, os quais convergem para cumprimento de seu destino e também para o interesse final do conto.

A respeito do número três, Hélio Abdala faz um estudo singular sobre os três *Kairoi* que constituem o protagonista, sendo eles: o *da arrogância/sufrimento*; o *da aprendizagem/provação*; e, por fim, o *da providência/libertação*. O que nos interessa em seu ensaio é o detalhamento sobre a presença simbólica do número três e a sua relação temporal com a trajetória do protagonista, tendo em vista que este está em função do tempo: “a minha vez vai chegar, e eu tenho que estar por ela em outras partes!” (ROSA, 1984, p. 309). Logo,

entendemos que o herói rosiano precisa passar por essas “‘estações’ que apresentam características simbólicas atuantes sobre a diegese, acrescentando noções que a mera sucessão das ações não é capaz de nos comunicar” (ABDALA, 2021, p. 191).

Vejamos como Abdala (2021) nos apresenta os primeiros indícios de *arrogância/sofrimento* do protagonista:

À profanação segue a humilhação que Nhô Augusto impõe sobre os mais desvalidos. Começa por maltratar, moral e fisicamente, o capiau apaixonado, e depois termina por lançar um terrível achincalhamento sobre Tomázia, que culmina num desprezo arrasador [...] suas próprias atitudes, manchadas de violência gratuita, e nas perambulações espaciais desatinadas que resolve tracejar, tomado por arrogância do homem profano, marcas de um *kairós* futuro despontam na forma sutil, ainda quase imperceptível, de um número simbólico: o “três” – indício, em nossa análise, de um período de tempo *reservado*, alheio ao cômputo previsível e regular de *chronos* (ABDALA, 2021, p. 194, grifo do autor).

Há um modo peculiar no protagonista que não podemos deixar de comentar, o qual se refere à arrogância que causa a cegueira, pois o seu traço matador está afinado com os valores do mundo sertanejo como indissociável de sua pessoa. Tal indício marca, respeitando as diferenças, a primeira etapa da vida do protagonista. Nesse ponto concordamos com Abdala (2021), pois a busca de Augusto por vingança (capiaus, Major Consilva, Dionóra e Ovídio) faz com que receba a surra e, especialmente, a marca – ápice do primeiro *kairós* de Matraga.

O segundo indício em que Abdala (2021) se detém a estudar sobre Matraga diz respeito ao processo de *aprendizagem/provação*. Neste momento o crítico faz uma breve explanação sobre a marca de Matraga, relacionando-a ao processo de mudança, diferentemente de Galvão (2008), que discerne as funções sociais e religiosas da marca, optando por uma leitura mais ampla, apresentando sentidos, algumas vezes, distantes da diegética rosiana. Desse modo, a leitura feita por Abdala (2021) sobre os momentos que Nhô Augusto passa após a surra: a fase da dor física, as injúrias sofridas, as lembranças infantis, trabalho árduo, a busca do espaço de reclusão no povoado do Tombador, as provações, a proposta sedutora de Joãozinho Bem-Bem, a recusa de Matraga, a saída do personagem do Tombador: todas essas fases são importantes para compreensão das decisões tomadas pelo protagonista e, principalmente, a mudança do seu caráter e o nível de amadurecimento que contribui para sua partida, pois o herói “já teve os seus ‘três dias’ de reclusão e aprendizagem” (ABDALA, 2021, p. 207), e entende que é o momento de reaver a sua honra que outrora foi apagada, mas que, para isto, será necessário regressar às suas origens para o ato final.

Nesse sentido, entendemos que:

o triângulo pode muito bem ser uma forma não-narrativa que **simboliza perfeitamente a tripla jornada temporal do protagonista na busca por sua “hora e vez”**. Assim, **cada uma das pontas do triângulo pode indicar um tempo específico que muda o curso da diegese até que esta alcance a sua finalidade**. (ABDALA, 2021, p. 200, grifo nosso).

De fato, a marca que sinaliza a jornada do personagem representada pela simbologia do número três, em sequência na narrativa rosiana, pode ser compreendida como um dos fatores condicionantes para o período de sua ascensão e também para que o herói consiga alcançar o seu propósito, isso se levarmos em consideração a dupla aproximação. Essa leitura é possível se tomarmos por base o recurso ao mito – em particular, o grego, este ganha sentido no tempo histórico que move a trajetória do herói em um tempo, espaço, organização sócio-político e cultural. Para Buhler (2021), as narrativas de *Sagarana* “operam um amalgamento entre memória histórica, memória cultural e memória coletiva (imaginário mítico), cuja separação se torna difícil” (BULHER, 2021, p. 17).

Ainda a esse respeito, Buhler (2021), em seu ensaio “*A saga mítica de Augusto Matraga*”, destaca que são muito presentes as raízes míticas, tendo em vista que Guimarães Rosa

oscila num movimento que vai da **particularidade de nossa formação sócio-histórica à imersão nas raízes míticas das fontes populares. Sob o caminho dos heróis articular-se, visivelmente, uma simbólica cultural e histórica assentada nos valores da astúcia, da coragem, da honra, da religiosidade e da vingança pessoal**. Trata-se, sob esse aspecto, de especificidades locais que transmitem os valores e crenças de uma vida societária formulada pelos sertanejos diante da demanda objetiva de um meio social marcado pela ausência total ou parcial de uma moderna organização econômica, social e política do mundo sertanejo (BUHLER, 2021, p. 16, grifo nosso).

Não podemos negar que, na narrativa rosiana, não existam traços dos mitos clássicos que se coadunam aos mitos populares, principalmente se realizarmos uma leitura metafórica dos protagonistas, aqui, em estudo. Os três protagonistas dos contos, para sobreviverem no mundo sertanejo, buscam nos valores da astúcia, da vingança pessoal, da coragem, da honra e da religiosidade perpetuar o que aprenderam com os seus antepassados.

Assim, após essas questões principais, levantadas pelos críticos, percebemos que a figura de Augusto Matraga, ao passar por todo o processo de aprendizagem e mudança, é preparada para o seu último estágio de *kairós*, o qual vai proporcionar ao protagonista a “*providência/libertação*” (ABDALA, 2021, p. 208).

O terceiro indício de *kairós* do personagem inicia-se com a sua saída do Tombador até às proximidades do arraial do Rala-Coco. Durante o caminho, Nhô Augusto experimenta diversas provisões, dentre elas: extrai o mel “da caixa comprida da abelha borá”, (ROSA, 2001, p. 310); bebe aparando nas mãos a água “das frias cascatas véus-de-noivas dos morros” (ROSA, 2001, p. 310); come o alimento dado pelos barranqueiros – “pirão com pimenta e peixe” (ROSA, 2001, p. 311); e dormia “nas malocas, de tecto e paredes de palmas de buriti” (ROSA, 2001, p. 311). Tudo isso, em nosso entendimento, é uma preparação do herói para obter a sua libertação, e isso é confirmado com a entrada dele no Arraial do Rala-Coco.

Recordemos, por exemplo, o instante em que Matraga desafia Joãozinho Bem-Bem e seu bando ao dizer “Epa!Nomopadrofilhospritossantamêin! Avança, cambada de filhos-da-mãe, que chegou a minha vez!...” (ROSA, 1984, p. 316). Aqui o herói está certo de seu destino e a sua condição de guerreiro naquele momento o elevará, pois sua morte o favorece para obter a sua *kalòs thánatos*. Logo, ele não pode ser desvinculado desses substratos significativos:

[...] perspectiva simbólica-arquetípica, o três, dentro de nossa reflexão, é representação suprema da totalidade temporal da trajetória de Matraga, sua era de arrogância e queda, de aprendizagem e provação, de providência e libertação. Mas também mantém uma ligação muito especial com o seu segundo *kairós*, em que, ferido e humilhado, se abandona à resignação e ao recolhimento (ABDALA, 2021, p. 211, grifo nosso).

Nesse sentido, a peregrinação é a jornada concreta em um determinado espaço físico pelo qual o herói passa, mas também é a representação simbólica de busca de sentido para a vida, pois a polêmica interior do herói ainda persiste tanto com o mundo quanto consigo. Ele deixa para trás os cuidados de Quitéria e Serapião no Tombador e arrisca-se pelo mundo de forma voluntária e involuntária, experimenta várias vivências e enfrenta muitas provas em busca de resolver a solução do conflito do segundo *kairós* que ainda o aflige, porém a libertação se dá com a concretização do terceiro *kairós* no desfecho da narrativa. A seguir, no capítulo III, discutiremos a este respeito.

No texto já citado de Buhler (2021), a autora faz um minucioso estudo a respeito dos três planos, a saber: plano do meio, plano de confissão e plano mítico. No primeiro plano apresenta a personagem rosiana como um ser duplo, no caso, Nhô Augusto, o qual está inserido em seu tempo histórico, ao passo que, com o nome “Matraga”, este é visto como “redentor”, inserto em um “tempo mítico da história universal” (BUHLER, 2021, p. 22). Já no segundo plano, nomeado de ‘confissão’, o dilema interior do herói rosiano é presente pelo

empenho na busca de novas respostas para si. E no terceiro plano, o herói é movido pelo ideal de justiça em defesa da honra. Logo, percebemos que o “plano do meio” encontra-se intrinsecamente refletido no “plano de confissão”, o qual, a nosso ver, por meio da sequência lógica, alcança o plano mítico.

É interessante notar que, tanto Buhler (2021) quanto Abdala (2021) trazem uma perspectiva simbólico-arquetípica do número três. Este número, segundo eles, apresenta a travessia e a transformação de Augusto Matraga. Mesmo abordando categorias distintas, eles convergem no grau de influência na divisão tripartite da trajetória do herói. Embora os críticos converjam em determinados aspectos, Buhler (2021) se destaca por trazer à tona a questão, de tal modo que:

A travessia e a transformação de Nhô Augusto se realizam sob o signo numinoso do emblema (marca impressa na pele do herói como sinal de pertença e reconhecimento). Mas ainda o signo deve se converter em ação. Assim, **o feito heroico deve ser cumprido no mundo dos homens**. Trata-se de um momento em que o essencial, neutralizando aquilo que estava fracionado, faz valer um sentido para o mundo. Aqui a narrativa rasura o plano real e se instala no imaginário-mítico. A morte de Nhô Augusto, violenta, bela e gloriosa, aproxima o herói daquela condição de trans-humanidade. **A morte em combate, em favor de uma causa nobre, arranca o herói do tempo ordinário, conferindo ao seu fim uma sublimidade fulgurante [...] A morte gloriosa transforma sua vida em um destino capaz de ser celebrado e rememorado pela comunidade** (BUHLER, 2021, p. 42, grifo nosso).

Dessa forma, Andrea Buhler traz apontamentos riquíssimos no que se refere ao protagonista. Sua abordagem diferencia-se do outro crítico, ao mencionar, mesmo que de forma breve, o feito honroso de Matraga, que resulta na sua glorificação em um viés de plano mítico.

Nesse contexto de um mundo moderno retrógrado, podem-se encontrar certos tons épicos nas narrativas rosianas. Ora, a ação de Augusto Matraga reforça, a nosso ver, uma retomada arquetípica dos traços da cultura clássica, particularmente do herói grego. Assim sendo, o herói de Rosa sabe transformar sua morte heroica em glória, em um bem que lhe seja próprio e cujo brilho seja eternamente seu.

Ainda a respeito, a autora escreve:

Bela, **a morte heroica se torna lendária**, tecendo uma tradição digna de ser imortalizada pela memória. Assim, **a morte do herói**, que é, sem dúvida, estritamente individualizante, **adquire um sentido de valor comum para a comunidade, porque ela se reconhece a si mesma por meio do gesto da personagem** (BUHLER, 2021, p. 42, grifo nosso).

Ao sacrificar-se em defesa do outro, Matraga vê a oportunidade de dar sentido a todas as experiências vivenciadas anteriormente: é o fim honroso, o qual proporciona a sublimação ao seu destino, agora, um herói, respeitado, reconhecido, celebrado, rememorado pela comunidade do Rala-Coco. Como se vê, o traço épico-mítico coexiste no herói rosiano, principalmente quando o

traço épico, que se realiza por meio do feito grandioso, evocando a justiça, a santidade, a coragem, o combate e a glória de acordo com os valores religiosos e míticos do imaginário local, constitui-se no critério distintivo que testemunha o caráter superlativo e espiritualmente superior do herói (BUHLER, 2021, p. 42).

A configuração dessa superioridade do herói é confirmada, por meio da relação direta com a escolha religiosa feita por ele. Isso explica o lugar mítico reservado ao herói: “Então, Augusto Matraga fechou um pouco os olhos, com sorriso intenso nos lábios lambuzados de sangue, e de seu rosto subia um sagaz contentamento” (ROSA, 1984, p. 318). Veremos este caso mais adiante, nas análises.

No universo do conto “*Os irmãos Dagobé*”, é inegável não perceber também as noções de violência e vingança, as quais estão inextricavelmente ligadas à figura do herói. Tais símbolos culturais se materializam por meio da caminhada e da ação do herói em um tempo histórico. No caso de Damastor Dagobé, o processo é inverso, pois ele não constrói o arquétipo do herói purificado, regenerado e glorificado, diferentemente do que acontece com Cassiano Gomes, que não tem a oportunidade de vingar a morte de seu irmão devido à covardia de seu arquirrival de enfrentá-lo. Já Augusto Matraga destoa significativamente dos demais, pela exemplaridade conferida a ele enquanto herói em seu duelo final. Todavia, detalharemos melhor este tópico em nossa análise.

O ensaio “*Cultura e sociedade na (Rusti) cidade grande de ‘Os irmãos Dagobé’*”, de Marcell Chiaretto (2003), vem contribuir mostrando uma visão do apaziguamento, ou seja, a abstenção da vingança e a mudança de vida dos protagonistas. Para Chiaretto (2003):

O interesse imediato recairia talvez na estranheza fundada pelo conto, quando o líder de um grupo de irmãos, vistos como “demos” malfeitores, é assassinado e seu assassino perdoado pelos outros três irmãos, amplamente reconhecidos como seguidores fiéis nos crimes e nas maldades do irmão mais velho. Toda a sociedade, atenta e ansiosa pela previsível vingança, tem sua expectativa frustrada no momento em que Liojorge, o assassino pacífico e estimado por todos, chega a receber agradecimentos ao carregar o caixão. (CHIARETTO, 2003, p. 433).

Ao refletirmos sobre esta questão, percebemos que há uma ruptura por parte dos Dagobé, no tocante à dominante prática do universo cultural sertanejo, em que forças da barbárie são abandonadas. Isso é nítido quando Doricão reforça que o “saudosos Irmão é que era um diabo de danado” (ROSA, 2001, p. 78). Há, portanto, por parte dele, um reconhecimento dando espaço para ressignificação. Sobre isso, o crítico pontua que:

O desprendimento à terra retratado pelos Irmãos Dagobé, a despeito de certa cordialidade dispensada ao grupo conterrâneo, parece indicar uma necessidade de resolução de contradições internas à família. De fato, ao valorizarem outra dimensão da realidade social – no caso, a cidade grande –, eles demonstram necessitar da presença de um *Estado*, um organismo mais coercitivo e regular, e menos ajustável conforme as mutações sofridas por toda sociedade. Em vez de uma reação já prevista pelo grupo do qual faziam parte, preferiram reagir através da cordialidade e da fuga para a cidade grande, onde o processo modernizador, suas leis e seu divulgado sentimento civil tomariam o lugar das tensões e dos conflitos que marcavam a família (CHIARETTO, 2003, p. 436).

A exposição dessas ideias é relevante à medida que se compreende a partir de uma leitura metafórica de que Damastor Dagobé é a representação do atraso social. Já os seus irmãos seriam o avanço no que tange à inovação da sociedade brasileira, ainda que muito lenta. Na análise enfatizaremos tais aspectos de forma mais detalhada.

Em uma perspectiva de olhar crítico e observando as possibilidades de estabelecer um estreito diálogo com a tradição literária clássica, presentes no conto “*A hora e vez de Augusto Matraga*”, o estudo de Santos (2021), intitulado “*Catábase e Anábase em Guimarães Rosa*”, se lança nesse desafio de propor uma análise em que a catábase e anábase podem ser vistas como “arquetipos da literatura clássica ressignificados pela prosa modernista de Guimarães Rosa” (SANTOS, 2021, p. 245).

Nesse sentido, o estudo tem seu louvor colaborativo crítico, por se destacar, em relação aos críticos ora mencionados, tanto pela imbricação da recriação arquetípica da descida e ascensão dos heróis – no caso, aqui, rosianos – quanto ao cuidado na tessitura de seus argumentos e no mapeamento, o qual ele faz e resguarda-se nas fontes clássicas, para explicar os termos elencados para estudo. Diante disso, nos deteremos ao recorte em que o autor fala sobre anábase e os tipos de catábase e a influência destas na trajetória do herói e na sua glória. Tais apontamentos também compõem a matéria da nossa análise.

Sobre catábase, Santos (2021) escreve que há três tipos básicos:

Aquela voltada para a descrição física dos cenários infernais, responsáveis pelo imaginário ocidental ligado a esse tema; **a descida mística ao reino**

**dos mortos, na qual o elemento religioso se sobressai aos demais por meio da forte presença de rituais transcendentais e da constante aparição de personagens divinos;** e, por último, a total dessacralização cômica do tema, na qual a descida até os mortos é um recurso textual de burla aos vivos através do riso escarecedor. (SANTOS, 2021, p. 246, grifo nosso).

Diante do exposto, percebemos que, ao explicar detalhadamente os três tipos de catábase, Santos (2021) tem uma clara intenção de mostrar que, ao cair no precipício (catábase simbólica), o protagonista confronta-se com os sofrimentos infernais, que o fazem abandonar sua personalidade de homem violento e arrogante. Tal singularidade classifica-o, por assim dizer, no segundo tipo de estágio letárgico, experienciado por Augusto Matraga. Ao ser salvo, nas “moitas” da “boca do brejo” (ROSA, 1984, p. 291) por Quitéria e Serapião, o personagem tem a oportunidade de “vencer o mundo infernal e regressar à superfície terrena” (SANTOS, 2021, p. 246), proporcionando ao “herói à condição sobre-humana de imortal” (SANTOS, 2021, p. 246).

Tal argumento nos faz pensar que catábase e anábase são etapas que podem ser interpretadas como um ritual de preparação máxima, visto que isso o faz desejar a “realização de uma anábase ainda maior, rumo ao céu, símbolo místico maior de transcendência”, como aponta Santos (2021, p. 247). Ainda ressalto, sem ferir a leitura do crítico, a culminância do desfecho esplendoroso do herói, com a sua bela morte. A análise se ocupará desses detalhes.

Ainda nessa linha de pensamento, sobre a catábase, o autor afirma:

a primeira seção significativa vai do início do conto, no qual entendemos a personalidade inicial de Augusto Matraga, seu contexto social preambular e o espaço simbólico inferior habitado pela personagem; **até a sua descida imagética pela ribanceira após a surra sofrida, em que se dá alegórica catábase** (SANTOS, 2021, p. 249, grifo nosso).

É evidente que a catábase encontra-se diluída desde o início do conto, tendo seu destaque na queda do herói no abismo. Não obstante, percebemos isso também com a anábase, quando Augusto Matraga e o casal de pretos velhos decidem se mudar para longe do local em que residem. Isso “consolidará o retorno dele ao mundo dos vivos, em um estágio inicial de anábase” (SANTOS, 2021, p. 257). Já o segundo momento da anábase se dá pelo ato de doação quando começa “a trabalhar por três, e ajudar os outros”, além de sua abnegação altruísta. Com efeito, o terceiro momento da anábase se dá, segundo Santos (2021), à medida que:

[...] Essa ida para o céu realizaria o mais alto grau de anábase, visto que a renovação do protagonista promoveria sua ascensão do inferno ao céu. Nessa linha de pensamento, consideramos que o primeiro grau de sua subida será o retorno à esfera dos vivos no Tombador e a elevação definitiva dar-se-á por intermédio de sua ida metafísica, ao paraíso celestial (SANTOS, 2021, p. 258).

Assim, ao passo que permanece no Tombador, o personagem atinge o seu segundo estágio de anábase. No entanto, tudo o que faz é insuficiente. Isso o inquieta e faz com que busque a concretização de seu destino que, a nosso ver, se dá por meio do terceiro grau da anábase, caracterizado pelo “estágio final do herói na construção de sua ‘anagnórisis’, que seria a sua situação excelsa de homem renascido pela sabedoria acerca da vida e pelo autoconhecimento alcançados” (SANTOS, 2021, p. 247).

A nosso ver, a ironia do destino trágico do herói rosiano é o “modelo arquetípico do renascimento simbólico de Augusto, valorizando uma prática positiva, em detrimento da exclusão do que foi negativo” (SANTOS, 2021, p. 257), proporcionados pela anábase e a catábase, as quais contribuem para a materialização da bela morte de Augusto Esteves.

Face ao exposto, propomos ainda apresentar aqui a leitura analítica do conto “*Duelo*”, feita pela crítica Marisa Martins Gama-Khalil (1992). O seu estudo, “*O espaço labiríntico em ‘Duelo’*”, tem relevância em alguns aspectos para nosso aparato crítico e analítico, visto que o espaço tem enorme influência na constituição de sentidos na narrativa literária e no destino dos protagonistas.

A esse respeito, a autora inicia:

Cassiano Gomes é perseguidor, Turíbio Todo é fugitivo. No ir e vir dos dois, linhas são formadas, ora paralelas, ora diagonais, ora transversais. E tais linhas só não se encontram porque existem as falsas “portas” labirínticas que servem para atrasar ou adiantar o encontro dos duelistas (GAMA-KHALIL, 1992, p. 42).

Percebamos que Gama-Khalil (1992) apresenta os dois personagens do conto já com a inversão dos pares de perseguidor e perseguido e, a partir daí, o jogo de estratégias adotados pelos duelistas. Porém, as intercalações postas entre eles são feitas para que se encontrem, nos mesmos espaços, em momentos diferentes, criando, assim, uma atmosfera cômica e irônica de vantagens e desvantagens entre os personagens.

Vale a pena uma incursão a este respeito: o engano de Turíbio Todo ao matar Levindo Gomes provoca transformações, cujas relações causais se tornam uma prognose das ações, as quais são invertidas pelas perspectivas de efeitos e causas na vida dos personagens rosianos.

Sobre este aspecto o narrador observa: “[...] os capiaus gostam muito de relações de efeito e causa, leviana e dogmamente inferidas” (ROSA, 1984, p. 125).

Ainda sobre a sinalização da inversão causal, logo depois o narrador adverte: “Assim, pois: de qualquer maneira, nesta história, pelo menos no começo – e o começo é tudo – Turíbio Todo estava com a razão” (ROSA, 1984, p. 126). Tal assertiva é provisória, já que Turíbio Todo está determinado a se vingar do adultério de sua mulher, Silivana, com Cassiano Gomes, e perdendo completamente a razão, o traído assassina Levindo Gomes por engano, que nada tem a ver com a situação.

Num outro momento, a estudiosa faz um rápido comentário sobre Cassiano e o enquadra, de certo modo, em um herói épico, tomando por base o estudo de Flávio Kothe. Este, segundo a autora, constrói metáforas para designar os tipos de heróis ficcionais: o herói épico como sendo um grande pinheiro; já o herói trágico é o carvalho; e, por fim, o herói pícaro é o caniço. Logo, Gama-Khalil (1992) diz que:

Cassiano é o perseguidor e, por esse motivo, é o “grande pinheiro indicador de caminhos” [...]. Sendo “pinheiro”, **Cassiano enquadra-se de certa forma como herói épico. Aliás, a narrativa épica clássica trata de metamorfosear a negatividade em positividade, daí o percurso do herói épico ser elevado, e é o que acontece com Cassiano**, já que, no início da narrativa, ele é o traidor, motivo pelo qual o narrador confere razão a Turíbio Todo no começo da história [...] de traidor ele passa, aos poucos, purificando-se, a angariar pela sua coragem e determinação a simpatia do leitor. E toda grande personagem é exatamente essa união de contrários, ou seja, Cassiano é baixo traidor que se eleva e se mostra grandioso no decorrer dos fatos narrados. Entretanto, ele, ao mesmo tempo em que é “pinheiro”, é “carvalho” também, pois o herói trágico é o “carvalho em que caem os decisivos raios do destino. **Cassiano configura-se como um típico herói trágico, atordoado pela *hýbris*, pela paixão por uma obsessão. A sua obsessão pela vingança torna-o cego perante as outras coisas que movem o mundo** (GAMA-KHALIL, 1992, p. 42, grifo nosso).

É justamente nesse ponto que se faz necessário apontarmos algumas críticas à análise da autora, em especial, ao dizer que Cassiano Gomes pode se enquadrar “de certa forma como herói épico”, levando em consideração as metáforas criadas para designar os tipos de heróis ficcionais. Ora, embora não conheçamos o texto do referido autor, mencionado no ensaio da Gama-Khalil (1992), não é preciso de muito detalhamento para perceber que a leitura feita por ela precisa de um ponderamento. A ideia de herói épico, estudada nos poemas épicos gregos, não deve ser comparada a um personagem sem respeitar as diferenças. Tal conceito não foi criado para uma obra da modernidade, sobretudo para o conto rosiano, pois é no mínimo contraditório. Logo, não podemos afirmar que Cassiano é um herói épico, mas, sim, que tem

alguns traços que remetem ao perfil dos épicos, na busca de sangue pela vingança da morte do irmão. A análise esclarecerá essa diferença.

No que concerne à observação feita pela autora sobre o termo *hýbris*, relacionado a Cassiano Gomes, em especial, sobre a obsessão por vingança que o leva à cegueira, Gama-Khalil nos apresenta o óbvio. Ora, se existe a falta de discernimento, certamente, o herói não consegue enxergar o que está posto diante de si – um entendimento basilar sobre a *hýbris*. O que se espera da autora é, primeiramente, a distinção entre herói épico e herói trágico, pois não possuem as mesmas singularidades: e, em seguida, uma discussão mais profícua, tendo em vista que é por meio da violência, nesse contexto do sertão mineiro, que a *hýbris* se instaura e move toda a trama do conto em questão. A este respeito, detalharemos, a seguir, em nossa análise.

Ainda a respeito de “*Duelo*”, o paralelo que autora traça, em outro momento de seu ensaio, a respeito dos limites espaciais e temporais, nos permite fazer a discussão de que essas funções são primordiais, sobretudo no tocante à construção do espaço, o qual pode influenciar as ações dos duelistas, bem como os destinos deles. Nesse sentido, “espaço funciona, via prosopopeia, como agente de uma ação: o retorno de Turíbio para casa – castigado pelos elementos espaciais; o traído constatará a traição movido por forças dos espaços” (GAMA-KHALIL, 1992, p. 47).

Num outro ponto de análise, a autora se refere ao espaço como sendo:

Elemento ficcional gerador de sentidos de base da narrativa. A narrativa sugere-se como um labirinto e instiga o leitor a mover-se por ele. **Há vários espaços que se apresentam como arena do duelo – arena labiríntica –, entretanto o rio configura-se como o espaço principal dos momentos de ápice do duelo.** O rio se assemelha à imagem do labirinto, e o labirinto se constrói de uma forma rizomática, espaço heterotópico. A heterotopia que vemos desenhada no início da narrativa cede lugar ao final a uma espacialidade utópica – da perfeição, realidade ditada pelo desejo, pela fábula [...] **assim, em Duelo, os espaços se caracterizam pela movência, pela mudança nas espacialidades e nos destinos dos dois duelistas** (GAMA-KHALIL, 1992, p. 52, grifo nosso).

Novamente, o que se observa é outro equívoco na leitura feita por Gama-Khalil (1992), ao dizer que existem vários espaços que “se apresenta como arena do duelo”. Essa afirmação, além de ser incoerente com as ações sucedidas no conto, dão a ideia de embate entre Cassiano Gomes e Turíbio Todo, porém eles nunca se encontram, logo não se pode falar em “espaço principal dos momentos de ápice do duelo”.

Em nosso entendimento, os topônimos apresentados em “*Duelo*”, podem ser vistos, simbolicamente, como a representação de preparação iniciática dos heróis para o duelo e ao mesmo tempo as virtualidades das direções opostas deles. Tal atitude representativa se opõe, radicalmente, à habitual ideia presente no título do conto – questão a ser enfocada na análise.

Lopes da Costa (2018), em seu artigo “*Joãozinho Bem-Bem e os antigos: a história de um herói através de sua estória*”, apresenta um estudo em uma perspectiva comparativa, sobre a construção do código guerreiro e da identidade do herói antigo e moderno, chamando atenção para dois elementos: a *bela morte* no conto “*A hora e vez de Augusto Matraga*” e o renome do guerreiro em *Grande sertão: veredas*. Tais pontos são importantes, mas somente nos interessa captar a parte de prenúncios da bela morte no conto “*A hora e Vez de Augusto Matraga*”. A morte gloriosa que a autora atribui a Joãozinho Bem-Bem (com que não concordamos) não pode ser aplicada a ele, pois não há por parte dele uma mudança que o caracterize enquanto herói ou a construção do seu algoz, para ser glorificado. Em outro momento a autora afirma que “o tema da morte gloriosa, caro à poesia épica, também estará presente no duelo de Bem-Bem e Matraga” (COSTA, 2018, p. 10). Corroboramos com este argumento, respeitando as particularidades, e ainda ressaltamos que a morte gloriosa está para Matraga, o qual constrói um percurso de herói que passa pela redenção, busca e doação, características estas que o diferenciam de seu inimigo. Já para autora, a bela morte deve ser atribuída a Joãozinho Bem-Bem, mas ela não mostra argumentos consistentes sobre tal ideia.

Ora, sabemos que “aquele que mata o grande guerreiro é também o responsável pelo renome de sua vítima através dos tempos” (COSTA, 2018, p. 10). Isto é uma visão da bela morte épica, presente, por meio de alguns traços singulares, em Matraga e Bem-Bem, e que, segundo ela, estão entre a razão e a instintividade. Todavia, não podemos afirmar que existe de fato uma pretensão por parte de Guimarães Rosa de “transformar as palavras do herói homérico em fala de jagunço”, como foi afirmado por Costa (2018, p. 11), pois concebemos que há equívocos e anacronismo na análise da autora: a de assegurar que Guimarães Rosa se apropria de um discurso épico e aplica-o a suas obras regionais.

Em nenhum momento o texto rosiano fornece informações para tal interpretação. Ser um leitor assíduo das obras clássicas não quer dizer que se apropria do discurso. Em nosso entendimento, como mostraremos em análise, Rosa resgata alguns traços épicos por meio das ações dos protagonistas, o que nos faz remeter a algumas semelhanças com o herói homérico.

Outro ponto que merece destaque, e que é digno de nossa crítica, é a superficialidade da fundamentação teórica apresentada por Costa (2018), a qual se propõe a estudar a identidade do herói antigo e moderno, em uma perspectiva comparada do conto “*A hora e Vez*

de Augusto Matraga” com *Grande sertão: veredas*, trazendo como subtemas a bela morte e o renome do guerreiro. No entanto, não explora a verticalidade dessas relações com as obras em si. Raras são às vezes em que a autora se utiliza dos textos para corroborarem com seus argumentos. Além disso, menciona uma única vez e de forma rápida uma citação do ensaio a “*A bela morte e o cadáver ultrajado*”, de Jean-Pierre Vernant (1977), deixando exíguas as suas reflexões acerca da categoria temática.

Nessa mesma esteira de análises discrepantes, destacamos o texto “*De Ramayana a Sagarana: a ‘Bela Morte’ em João Guimarães Rosa*”, de Marinho e Silva (2019). Eles comparam por meio de “projeção performática simbólica” (MARINHO; SILVA, 2019, p. 14), decorrente de uma narrativa estruturante do hinduísmo, o ritual sagrado de *Ramayana*, um dos textos fundadores da cultura indiana, a qual diz que o herói *Rama* nasce com a missão de aniquilar o invencível *Ravana*. É neste ponto que os autores comparam tais heróis da cultura hinduísta aos personagens Augusto Matraga e Joãozinho Bem-Bem, sendo o primeiro comparado a *Rama* e o segundo a *Ravana*, principalmente no momento em que os dois personagens rosianos se enfrentam no Arraial do Rala-Coco. Afirma-se que “Matraga, humanamente investido com a missão e o destino de *Rama*, serve-se de Bem-Bem para definitivamente eliminar o pecaminoso *Ravana* de si próprio, de seu próprio ser” (MARINHO; SILVA, 2019, p. 14).

O que percebemos aqui é uma comparação forçada e sem nenhum fundamento teórico. Além disso, os autores, em seu artigo, se propõem a estudar a bela morte, o que fica evidente desde o título do trabalho. No entanto, não percebemos isso ao longo da análise, e, sim, comentários acerca do deus Shiva e dos rituais que envolvem aspectos culturais como a Cabala. A profusão de possíveis análises passa-nos a impressão de superficialidade e ao mesmo tempo uma falta de esclarecimento do que significa a bela morte para o mundo grego, a qual é diferente da concepção difundida pelo hinduísmo. Além disso, o texto se limita apenas a uma única citação já interpretada por Costa, ao invés de consultar o ensaio de Jean-Pierre Vernant sobre o assunto.

Em seguida, Marinho e Silva (2019) fazem menção às personagens Sariema e Angélica, no momento em que as duas são leiloadas atrás da igreja, afirmando ser possível fazer uma “alusão ao costume indiano de casamentos arranjados entre as famílias”. Do nosso ponto de vista, no conto não existe tal relação de casamento, muito menos arranjo entre famílias, pelo contrário, as mulheres são prostitutas, pobres, desvalorizadas socialmente e vivem à margem da sociedade, além de não condizerem com o que preconiza a tradição de

bons costumes, sobretudo, a cristã. Nesse sentido, fazer tal leitura é cometer uma impropriedade, uma vez que a narrativa não nos dá respaldo para isso.

Num outro momento, os autores tomam por base um registro de Monique Balbuena<sup>47</sup>, que diz: “Rosa declara-se ‘sempre impregnado de hinduísmo’”, (*apud* MARINHO; SILVA, 2019, p. 13). Ora, tal comentário é irrelevante, tendo em vista que o que deve ser levado em consideração é a imanência textual, a partir da categoria que se propuseram a estudar. O resultado disso, a nosso ver, é a falta de consistência argumentativa sobre a temática.

No quadro geral até aqui apresentado, a categoria analítica, de origem clássica, reaparece, guardadas as diferenças, em contos modernos de Guimarães Rosa. Desse diálogo resultam um certo tom épico, a honra do herói e a concretização da bela morte, vistos por meio das ações dos heróis nas narrativas. Desta sorte, a análise pretende averiguar como se configura a bela morte em cada personagem principal e em que grau correspondem às características abordadas pela teoria em tela.

---

<sup>47</sup> A referida autora faz parte do conjunto de referências bibliográficas do artigo de Marinho; Silva (2019), e não constará da nossa lista de referências por não ser obra consultada para nosso estudo.

### III – ANÁLISE TEXTUAL

O ponto de partida de nossas discussões crítico-interpretativas sobre os contos em estudo diz respeito à ideia de que o herói rosiano aparece representado segundo a simbólica cultural do mundo sertanejo: a violência, a sobrevivência e a manutenção da honra, e, sendo este o código do sertão, a “única maneira de reestabelecer sua integridade perdida seria a destruição do adversário” (FRANCO, 2011, p. 98), ou seja, é por meio dessas ações que o herói rosiano consegue a sua glória.

Com efeito, a imagem do herói nos contos está sempre construída sob o viés da violência, da reparação da honra e da transformação. O nosso primeiro passo neste capítulo dedicado às análises é averiguar como se configura a bela morte em alguns personagens modernos, bem como o apagamento gradual da categoria nos contos rosianos. Para isso, estabelecemos as seguintes propostas: a) O carácter dos protagonistas; b) a situação da bela morte na extensão dos contos (singularidade e ausência); e c) o sentido do código de honra.

#### 1 O carácter dos protagonistas

No campo crítico de nossa investigação, a bela morte nos moldes do herói épico aparece representada na ação benéfica do personagem de Augusto Matraga, culminada na sua glória duradoura, e surge como consequência de seus atos. A saga mítica do protagonista se apresenta como um ser duplo: homem (Nhô Augusto), de forma identitária (social e individual), e a outra mítica (heroica) alcançada por meio de sofrimento e da luta. É, aliás, nessa forma do duplo que a narrativa se inicia:

**Matraga não é Matraga, não é nada**, Matraga é Esteves. Augusto Esteves, filho do coronel Afonso Esteves, das Pindaíbas e do Saco-da-Embira. Ou **Nhô Augusto – o homem – nessa noitinha de novena, num leilão de atrás de igreja**, no arraial da Virgem Nossa Senhora das Dores do Córrego do Murici. (ROSA, 1984, p. 281, grifo nosso).

O conto já estreia colocando o personagem principal envolto numa atmosfera religiosa em uma “noitinha de novena” e “num leilão de atrás da igreja” (ROSA, 1984, p. 281). O Nhô Augusto – “o homem” – epíteto da “arrogância” (ABDALA, 2021, p. 193) – é o primeiro nome dado na alternância de estados do protagonista, marcando desde já o *kairos da arrogância/sofrimento* (ABDALA, 2021, p. 193).

O espaço é outro elemento importante, pois o “arraial da Virgem Nossa Senhora das Dores do Córrego do Murici” é um dos topônimos mais importantes na vida dele, pois é no Murici que se dá a fase inicial da sua saga. Ainda neste espaço acontece o leilão de “duas mulheres-à-toa”, uma conhecida por Angélica e outra por Sariema. Nhô Augusto aproveita a ocasião e arremata esta última, ofertando “cinquenta mil-réis!” (ROSA, 1984, p. 282). No alvoroço há um “deslocamento de gentes” (ROSA, 1984, p. 282), as pessoas reconhecem que é Nhô Augusto e aplaudem, enquanto que Angélica é puxada para o meio da multidão, sendo passada de “braço em braço, de rolo em rolo, pegada, manuseada...” (ROSA, 1984, p. 282). Neste momento, Tião leiloeiro lembra aos presentes que “o leilão é de santo!” (ROSA, 1984, p. 282). Tal atitude sinaliza o ponto máximo da profanação, invertendo plenamente o significado do evento religioso.

O protagonista usa de seu poder e violência sobre os mais desvalidos. Referimo-nos à humilhação moral e física feita ao capiauzinho, quando Matraga toma deste a Sariema. E, depois, profere palavras de achincalhamento à prostituta, rebaixando-a, levando a pobre mulher a verter “o choro mais sentido de sua vida” (ROSA, 1984, p. 284). Aqui se ressaltam a arrogância e a índole violenta de Matraga, as quais não se limitam apenas às pessoas da região, sendo ele também truculento com sua família e com seus empregados.

A mulher do protagonista, por exemplo, para livrar-se dos maus-tratos do marido, decide fugir com Ovídio Moura. Ela conhece bem a índole de Nhô Augusto. Isso a faz refletir sobre a sua situação. Como podemos observar através do monólogo interior de Dionóra:

**E ela conhecia e temia os repentes de Nhô Augusto. Duro, doido e sem detença, como um bicho grande do mato.** E, em casa, sempre, fechado em si. Nem com a menina se importava. **Dela, Dionóra, gostava, às vezes; da sua boca, das suas carnes. Só.** No mais, sempre com os capangas, com mulheres perdidas, com o que houvesse de pior [...]. **E sem efeito eram sempre as orações e promessas, com que ela o pretendia trazer, pelo menos, até a meio caminho direito** (ROSA, 1984, p. 285, grifo nosso).

Mesmo quebrada a ilusão de um sentimento que nutria por Nhô Augusto, Dionóra busca conforto na religião e faz suas orações diárias para livrar o esposo das intempéries e das ciladas dos inimigos, achando que só a ação religiosa poderia libertá-lo da sua vida leviana.

Na sequência, sobrevém uma reviravolta na vida e Nhô Augusto perde tudo, incluindo a mulher que foge com outro, levando-lhe a filha junto. Nesse ínterim, Quim recadeiro – o leal empregado – cumpre o papel de anunciar a fuga ao patrão: “E tocou para trás, em galope doido, dando poeira ao vento, ia dizer a Nhô Augusto que a casa estava caindo” (ROSA, 1984, p. 287).

A esse respeito, o narrador abre um parêntese na narração dos fatos e descreve:

**Quando chega o dia da casa cair – que, com ou sem terremotos, é um dia de chegada infalível, – o dono pode estar: de dentro, ou de fora.** É melhor de fora. E é a só coisa que um qualquer-um está no poder de fazer. Mesmo estando de dentro, mais vale todo vestido e perto da porta da rua. Mas Nhô Augusto, não: estava deitado na cama – o pior lugar que há para se receber uma surpresa má (ROSA, 1984, p. 287, grifo nosso).

Nesse trecho, nota-se que o narrador se refere a um evento futuro da trama (a surra quase mortal que o protagonista sofre, a mando do Major Consilva, pelas mãos dos seus ex-capangas). Logo, percebemos que o aspecto proléptico do enredo é o que mais se destaca à primeira vista na narrativa. A arrogância de Augusto Matraga o leva à ruína que só se agrava após a morte de seu pai, coronel Afonso Esteves. Aos poucos, a família Esteves é apagada da região, primeiro financeiramente, e depois moralmente.

Discorrendo sobre os três *Kairoi* e a significação do número três na narrativa, Abdala ressalta:

“*kairos* da arrogância/sofrimento que acompanha o protagonista nesta sua primeira jornada. A primeira delas é bastante emblemática e se dá no passo que sucede a fuga de dona Dionóra com o seu Ovídio Moura. Quim Recadeiro iria anunciar a Nhô Augusto que o tempo de seu sofrimento estava por chegar” (ABDALA, 2021, p. 195, grifo do autor).

Nesse sentido, a arrogância de Augusto Matraga não o deixa enxergar o perigo iminente, nem muito menos distinguir os fatos que ocorrem a ele e que se dão numa escala gradativa. Há, pelo menos, três momentos iniciais e que é importante frisar: o primeiro diz respeito ao erro do protagonista; o segundo se refere à ordem dos fatos no fluir do enredo, levando-se em consideração as categorias aristotélicas; e, por fim, a relação do erro trágico com a bela morte.

O primeiro momento surge quando Nhô Augusto, como homem violento e opressor, tenta recuperar os capangas, partindo sozinho para a fazenda do seu maior inimigo, o Major Consilva. Essa tentativa é o que produz o erro trágico do protagonista, como o narrador mesmo menciona:

Assim, quase qualquer um capiau outro, sem ser Augusto Esteves, naqueles dois contratempos **teria percebido a chegada do azar, da unhaca**, e passaria umas rodadas sem jogar, fazendo umas férias na vida: viagem, mudança, ou qualquer coisa ensossa, para esperar o cumprimento do ditado: ‘Cada um tem seus seis meses [...]’ Mas Nhô Augusto era couro ainda por curtir, e para quem não sai, em tempo, de cima da linha, até apito de trem é mau agouro. Demais, quando um tem

que pagar o gasto, desembesta até ao fim. E, desse jeito, achou que não era hora para ponderados pensamentos (ROSA, 1984, p. 288-289, grifo nosso).

Nesse trecho é possível perceber que o narrador menciona a incapacidade que o personagem tem de “fazer uma *leitura* adequada do *kairos* que lhe reserva o sofrimento pleno” (ABDALA, 2021, p. 196). Nesse sentido, é possível entender que o excesso de autoconfiança de Matraga, aparentemente decorrente de um *status* social e econômico, o qual não mais possui, mostra, na verdade, um comportamento dominado pelos impulsos mal pensados e mal conduzidos, limitados em sua sabedoria, sem medir os atos cometidos e sem ponderar os riscos e as consequências, fazendo uma “*leitura* completamente equivocada dos sinais que seu *kairos* lhe anuncia” (ABDALA, 2021, p. 197).

Com a honra abalada, Nhô Augusto, por impulso, decide reestabelecer a sua reputação, e vai procurar seus homens para ajudá-lo na ação, tendo sabido de Quim Recadeiro que seus capangas também o abandonaram e passaram a trabalhar para o Major Consilva, seu principal inimigo. Aprofunda-se, nesse momento, o desamparo da força do protagonista, fato já iniciado pela instabilidade financeira, o que podemos observar na ênfase dada pelo narrador: “sol de cima é dinheiro!” (ROSA, 1984, p. 288). Ademais, Matraga passa a alimentar um falso poder e tenta viver em um código de autoridade e força que ele não possui mais na mesma intensidade de antes. Sem dinheiro, mulher e filha, e sem seus “bate-paus”, torna-se, assim, um alvo fácil para o Major Consilva.

O herói é posto diante de uma situação que tem que escolher: ir a Mombuca matar Ovídio Moura e trazer de volta para casa sua esposa e filha, ou ir até a fazenda do Major Consilva resolver a situação com este e os ex-capangas. A “cegueira” o conduz a sua derrocada. O erro do personagem se dá exatamente a partir do instante em que ele decide ir à fazenda do arquirrival, em vez de ir a Mombuca. A escolha do caminho oposto lhe reserva uma desgraça ainda maior. Desse modo, entendemos que a escolha sem discernimento reverbera em forma de erro: ao decidir ir sozinho abordar o inimigo, não prevê a infelicidade que está por vir:

Nele, mal-e-mal, por debaixo da raiva, uma ideia resolveu por si: que antes de ir à Mombuca, para matar o Ovídio e a Dionóra, precisava de cair com o Major Consilva e os capangas. Senão, se deixasse rasto por acertar, perdia a força. E foi. Cresceu poeira, de peneira. A estrada ficou reta, cheia de gente com cautela. Chegou à chácara do Major (ROSA, 1984, p. 289).

Certamente, é o erro que motiva o desencadear dos acontecimentos, uma vez que o orgulho limita sua percepção crítica e sua capacidade de avaliação, prejudicando-lhe a visão para discernir o risco que está correndo.

Nesta passagem, é possível perceber que não é por acaso que o protagonista exterioriza uma grande aversão à imagem do Major Consilva, visto que este é o principal inimigo de sua família há três gerações. Por isso, para Augusto, o momento é apropriado para se vingar de uma vez e pôr um fim à rivalidade existente entre eles. Nessa medida, o erro torna-se o divisor de águas na vida do herói.

A respeito do erro trágico, Sandra Luna (2012, p. 266-267) afirma que:

[...] O agente do erro trágico, embora não podendo ser isentado de ter praticado essa ação maléfica, perpetra esse erro sem intenção de malefício.  
 [...] Hamartia engendra um ato nocivo, prejudicial, embora cometido por ignorância, por não estar o agente atento a alguma circunstância crucial (o instrumento, o objeto, o efeito da ação etc.).

Nesse sentido, como diz Luna (2012), o personagem que comete o erro trágico não pode ser desobrigado de sofrer a ação perniciosa que, a nosso ver, é a própria catástrofe; que não seria, necessariamente, por um comportamento ordinário, mas um comportamento que resulta de uma ação maléfica<sup>48</sup>, que se torna trágica. Assim, é o erro que marca um fim doloroso, repercutindo diretamente no destino do herói, numa relação de causa e efeito que conduz ao trágico. No caso do Augusto Matraga, o ato de não pensar nas atitudes, ou de fazer tudo no impulso, ou na base da violência, faz com que ele sofra as consequências decorridas do erro empreendido.

Em “*Duelo*”, a primeira aparição de Cassiano Gomes dá-se pela prática do adultério junto a Silivana, esposa de Turíbio Todo. A reputação de Cassiano logo nos é apresentada por causa da hesitação do marido traído, quando este, ao presenciar a esposa em flagrante com o ex-anspeçada em sua cama, desiste de imediato de enfrentá-lo face a face, haja vista a exímia habilidade e precisão como atirador. A esse respeito, o narrador observa:

[...] Turíbio Todo acostumava chegar com um mínimo de turbulência; ouviu vozes e espiou por uma figa da porta; a luz da lamparina, lá dentro, o

---

<sup>48</sup> Ressaltamos que a ação maléfica involuntária se dá quando o agente não tem consciência da situação, ou seja, é o erro que resulta da ação (o que não pode ser previsto pelo agente). Por isso, o protagonista não pode ser isento da ação que pratica, porque ele está consciente do que está praticando. O que ele não toma consciência é do quão maléfica é essa ação para ele. Dado a “falta de consciência de sua situação” (a de quem não era mais homem poderoso para enfrentar quem quer que seja). Logo a ação do personagem é caracterizada como uma ação maléfica que produz o erro involuntário, isso porque Augusto Matraga estaria com entendimento obscurecido em razão da ira e do desejo de vingança.

ajudando, viu. Mas não fez nada. E não fez porque o outro era Cassiano Gomes, 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 Hotchkiss; e era, portanto, muito homem para lhe acertar um balaço na testa, mesmo estando assim em sumarríssima indumentária e fosse a distância para duzentos metros, com o alvo mal iluminado e em movimento (ROSA, 1984, p. 126).

Essa observação nos alerta para a natureza violenta de Cassiano, capaz de praticá-la independentemente da ocasião, seja ela como forma de legítima defesa ou não. Mas, como afirma Fábio Dantas, de um sujeito que, mesmo “em completo erro” (DANTAS, 2021, p. 159), pode estar preparado e pôr em prática as suas habilidades bélicas.

Turíbio opta por esperar, pois já “tinha sido para ele um dia de nhaca” (ROSA, 1984, p. 126) e não estava preparado no momento, pois só tinha “a honra ultrajada” e uma “faquinha de picar fumo” (ROSA, 1984, p. 126). Ele precisa pensar em uma estratégia para se vingar de Cassiano, por isso, monta tocaia próximo à residência do inimigo, esperando o momento oportuno para executar sua vingança; mas, infelizmente, não sai conforme planejado, como podemos ver na citação a seguir:

[...] Turíbio Todo teve por terminados os preparativos, e foi tocaiar a casa de Cassiano Gomes. Viu-o à janela, dando costas para a rua. Turíbio não era mau atirador: baleou o outro bem na nuca. E correu em casa, onde o cavalo o esperava na estaca, arreado, almoçado e descansadão.

Nem por sonhos pensou em exterminar a esposa (dona Silivana tinha grandes olhos bonitos, de cabra tonta), porque era um cavalheiro, incapaz da covardia de maltratar uma senhora, e porque basta, de sobra, o sangue de uma criatura, para lavar, enxugar e enxugar a honra mais exigente.

[...]

Mas... **Houve um pequeno engano, um contratempo de última hora**, que veio pôr dois bons sujeitos, pacatíssimos e pacíficos, num jogo dos demônios, numa comprida complicação: **Turíbio Todo, iludido por grande aparência e alvejando um adversário por detrás, eliminara não o Cassiano Gomes, mas sim o Levindo Gomes** (ROSA, 1984, p. 127-128, grifo nosso).

No transcorrer da narrativa, nos são apresentados os perfis de Cassiano e Turíbio. Fazendo uma rápida comparação entre eles, percebemos as discrepâncias: o primeiro é um homem de “garboso aspecto”, ex-militar que se afastou de suas funções em decorrência de complicações cardíacas, mas que se utiliza de tais prestígios para se valer dos menos favorecidos (seja de coragem ou de *status* social). Já o outro é um homem “papudo”, sem grandes reputações, que vive de seu ofício de seleiro.

Ao sofrer a humilhação, o marido traído, sem tanta experiência em vingança, baleia fatalmente na nuca o Levindo Gomes que, inocente, não tem nada a ver com a insensatez do irmão. A falta de discernimento por parte de Turíbio Todo faz com que ele cometa um grande erro. Os dois irmãos se assemelham fisicamente, mas, afora isso, em nada se comparam, tendo em vista que o defunto “não era metralhador, nem ex-militar e nem nada, e que, por sinal, detestava mexida com mulher dos outros” (ROSA, 1984, p. 128). Isso agrava cada vez mais a situação. Percebe-se aqui, guardadas as diferenças, a presença do reconhecimento, ou seja, da verdade antes desconhecida: Turíbio descobre a traição da mulher. A vingança tramada por ele traz uma inversão da situação, mudando completamente os fatos, o que resulta na morte de um inocente.

Diante da circunstância, reconhecendo seu equívoco, e sem muitas opções, Turíbio foge do rival, mas sempre com estratégia pronta para pegar Cassiano à traição, por isso, vai alongando os caminhos. Para Gama-Khalil:

Cassiano, que é valente e determinado por um objetivo, ao passo que Turíbio é covarde, tem medo do confronto com o inimigo e fica a esperar que este mora do coração. O primeiro é atordoado pela *hýbris*, persegue seu destino, e o segundo foge dele (GAMA-KHALIL, 1992, p. 45, grifo do autor).

Nesse trecho, a autora não mostra nada de inovador no que diz respeito às singularidades entre Cassiano e Turíbio, nada que a própria narrativa já não tenha exposto no início do conto. Ora, com relação à afirmação de que “Cassiano é atordoado pela *hýbris*”, nós discordamos veementemente. Ele não é atordoado, uma vez que é ele que comete o erro ao se envolver com a mulher do outro por meio do ato sexual. Sua ação faz com que seu irmão, Levindo, sofra as consequências de seus atos. Cassiano demonstra estar inteiramente envolvido pela *hýbris* e, após o sepultamento do irmão, não apresenta nenhum arrependimento pelo adultério cometido, pelo contrário: está cada vez mais certo da vingança, a honra pelo sangue parental, por isso, passa em sua residência somente para munir-se de suas armas e sai no encalço de seu inimigo.

Logo, o termo “atordoado” usado pela estudiosa não cabe aqui, uma vez que o “dardo da desgraça humana” (LUNA, 2012, p. 314) já foi acionado em um primeiro momento por Cassiano pela sua soberba e ultraje para com o “papudo”, e, em outro momento, pela vingança embaraçosa de Turíbio, que culmina no infortúnio para o parente do rival e, conseqüentemente, para o próprio rival.

Nesse sentido, seja por vaidade, seja por ira ou por soberba, uma espécie de cegueira, não da visão, mas da mente, simbolizando a falta de sabedoria do ex-militar, revela uma incapacidade de reflexão cujas decisões tomadas lhe serão funestas. Essa condição negativa se confirma nas palavras de Luna (2012, p. 314), ao dizer que:

Essa marca do herói, um comportamento excessivo, aproximado da soberba, uma arrogância que ultrapassa os limites do lícito, responde, em certo sentido, pela responsabilidade do herói sobre a catástrofe que o abate.

É interessante ressaltar que, depois de muitas intempéries enfrentadas, Cassiano, cansado, pensa em regressar à sua casa. Vale a pena rever a citação:

– É... Deste jeito eu não arranjo nada, e fico me acabando atôa... É melhor eu voltar p'ra casa e deixar passar uns tempos até que ele sossegue e pegue a relaxar...

E Cassiano Gomes estava enganando a si próprio, pois na realidade se sentia de repente cansado, porque um homem é um homem e não é de ferro, e seu vício cardíaco começara a dar sinal de si (ROSA, 1984, p. 136).

Na verdade, o tempo distendido favorece a Turíbio. Em contrapartida, Cassiano começa a sentir os penares da sua saga em busca do rival. Desse modo, nota-se que, ao longo da exposição do narrador sobre o retorno do ex-militar, há um reconhecimento de uma possível derrota dele. O reconhecimento de suas limitações físicas só nos é apresentado posteriormente, em dois momentos. O primeiro é quando sabe do boticário a seguinte notícia:

[...] Foi ao boticário, e pediu franqueza.

– Franqueza mesmo, mesmo, seu Cassiano? O senhor... Bem, se isso incha de tarde e não incha nos olhos, mas só nas pernas, é mau sinal...

– P'ra morrer logo?

– Assim sem ser ligeiro... Lá p'ra o São João do ano que vem... Mas, já indo empiorando um pouco, aí por volta do Natal...

– Bom, está direito. Saúde é de Deus, seu Raymundo.

– P'ra nós todo, seu Cassiano, se Deus quiser ajudar!... (ROSA, 1984, p. 141).

O trecho torna clara a situação de Cassiano e a expectativa de tempo que ele ainda tem para cumprir a vingança. Já o segundo se dá no povoado do Alto do Mosquito, quando faz estadia por lá, por não conseguir mais seguir viagem em decorrência do “seu desarranjo, com a insuficiência mitral” (ROSA, 1984, p. 141). Conhecendo que não pode mais dar prosseguimento ao seu plano, Cassiano trata de procurar alguém que mate o seu inimigo. Como podemos observar nas seguintes palavras:

Melhorou. E rangia os dentes ao pensar em Turíbio Todo. Mas, graças a Deus, tinha dinheiro. Indagou se por ali não haveria um homem valente, capaz de encarregar-se de um caso assim, assim... Dava até um conto de réis...

[...] – O senhor desculpe, mas, não vê que aqui ninguém não quer se desgraçar...

– E não terá alguém para levar recado para vir cá algum valentão de aí por perto?...

– Aqui por estas bandas mais chegadas, também, desse jeito, p’ra esse serviço, não tem ninguém...

– Então eu vou-m’embora! Já e já!...

Mas não pôde dar mais de três passos: cambaleou e teve de sentar-se à porta da cafua; e foi ali sentado que passou e passa todo o tempo, dia após dia, com o peito encostado nos joelhos [...] (ROSA, 1984, p. 141-142).

Vale salientar que o fracasso de Cassiano se manifesta pela sua ignorância em discernir as dificuldades de sua situação, as quais lhe impedem a concretização do plano. Assim, ele age erroneamente, tanto que nem encontra forças para efetivar as ações em prol de suas metas. Isso sucede porque o herói, encegueirado, comete um erro que provoca a ruína, causando, conseqüentemente a sua catástrofe.

Nessa perspectiva, de acordo com a visão de Luna (2012, p. 263): “[...] a ignorância recorre como elemento essencial ao erro trágico”, o que culmina em efeitos negativos, por consequência direta de avaliações errôneas de uma certa circunstância, por efeito de pensar pouco e agir mais em uma determinada situação.

No caso de Nhô Augusto, percebemos, no momento da surra, que ocorre a catástrofe ao personagem principal junto com a peripécia, para depois haver o reconhecimento. No nosso entendimento, isso se confunde, pois a catástrofe é a própria peripécia. Podemos observar isso na seguinte passagem:

O cavalo de Nhô Augusto obedeceu para diante; as ferraduras tiniram e deram fogo no lajedo; e o cavaleiro, em pé nos estribos, trouxe a taca no ar, querendo a figura do velho. Mas o Major piscou, e os capangas pulavam de cada beirada, e eram só pernas e braços.

– Frecha, povo! Desmancha!

Já os porretes caíam em cima do cavaleiro, que nem pinotes de matrinxãs na rede. Pauladas na cabeça, nos ombros, nas coxas. **Nhô Augusto desdeu o corpo e caiu. Ainda se ajoelhou em terra, querendo firmar-se nas mãos, mas isso só lhe serviu para poder ver as caras horríveis dos seus próprios bate-paus, e, no meio deles, o capiauzinho** monga que amava a mulher-atoa Sariema. (ROSA, 1984, p. 289, grifo nosso).

Como podemos observar, a peripécia se dá exatamente no momento em que os capangas do Major e os ex-capangas de Matraga avançam para agredi-lo. Com isso, o propósito dele não se concretiza, pois tudo ocorre ao contrário do que tinha planejado.

Essas observações permitem-nos registrar algo além da concretização da peripécia e da catástrofe. Esta última representa o primeiro estágio do herói em “queda”<sup>49</sup>. Esta pode ser interpretada de duas maneiras: uma faz alusão à queda física, moral e de bens materiais, simbolizando um despojamento de tudo aquilo que até o presente momento representa valor para as classes ricas do sertão mineiro; a outra maneira refere-se à ação trágica no sentido aristotélico, pois é na catástrofe que o herói rosiano pode, posteriormente, materializar a bela morte.

Para Santos (2021), o cumprimento de mais uma “fase da catábase”<sup>50</sup> do personagem se dá exatamente pela derrubada do corpo de Augusto pelos golpes deferidos contra si, distinguindo, assim, primeiro a sua queda social e moral, e, em seguida, o seu desfalecimento físico. A última tentativa de soerguimento do personagem, ao querer “firmar-se nas mãos”, mostra a “impiedosa ironia de seu destino trágico, quando, antes de perder completamente os sentidos, ele reconhece o ímpeto com que os próprios ex-capangas o espancam” (SANTOS, 2021, p. 253). A falta de atenção e suas ações impulsivas levarão Nhô Augusto à derrocada final.

No tocante à catástrofe, faz-se necessário diferenciar as duas catástrofes de grande destaque no conto. A primeira diz respeito ao momento do espancamento com extrema humilhação que o personagem sofre na fazenda do Major. A nosso ver, a ruptura na ordem das categorias se dá exatamente porque peripécia e catástrofe se coadunam ao mesmo tempo

---

<sup>49</sup> Augusto Matraga, por ser um herói moderno, não tem a mesma ontologia do herói épico ou trágico. Na verdade, Nhô Augusto é um herói solitário e errante que está sempre pressionado por um problema a ser superado, pois os heróis modernos normalmente “buscam algo” (LUKÁCS, 2009, p. 60). A queda do protagonista, após a surra e, especialmente, a marca, se dá em momento posterior, acompanhada de cantigas simbólicas que o rebaixam, principalmente no momento que Major afirma que não existe “mais nenhum Nhô Augusto Esteves das Pindaibas” (ROSA, 1984, p. 290). Aqui, a queda de Augusto não pode ser vista como cômica, no sentido aristotélico, tendo em vista que não causa riso no leitor, mas, sim, comoção e pena. De acordo com Aristóteles, a inferioridade do herói cômico se dá, exatamente, pela ridicularização, a qual produz a comicidade. A diferença entre tragédia e comédia, para Aristóteles, aponta para o *ethos* (no sentido relativo às personagens): representação de homens superiores e inferiores. (ARISTÓTELES, *Poética*, cap. II).

<sup>50</sup> O termo *catábese* é mencionado no livro VI da *Eneida*, de Virgílio, quando Enéias desce ao inferno. O termo é usado para se referir à descida ao Hades. O herói desce ao mundo dos mortos no intuito de consultar o pai, a fim de obter informações ou conhecimento sobre algo. Após ter a informação, o guerreiro devia fazer a *anábase* (subir ao mundo dos vivos). Caso contrário, permaneceria no Hades. No caso de Augusto Matraga, pode-se averiguar, simbolicamente, que o ato da *catábese* nos leva a discernir diferenças com o destino do herói clássico. É por meio da descida que o protagonista tem uma nova chance, um novo recomeço (renasce um novo Matraga), o que se deve à simbologia cristã do conto. Um estudo detalhado dessa questão é o ensaio “*Catábese e Anábase em Guimarães Rosa*”. Cf.: SANTOS, José Diego Cirne. *Catábese e Anábase em Guimarães Rosa In: Da ignomínia à pertença: nove ensaios sobre Augusto Matraga*. Arturo Gouveia (Org.). Cotia, São Paulo: Editora Cajuína, 2021, p. 243-271.

na ação do herói. Neste momento não existe por parte do personagem um reconhecimento, pelo contrário: a ausência desse elemento coincide com a absoluta arrogância, unilateralidade e tirania demonstradas pelos modos de agir e, sobretudo, pela ausência de incapacidade de poder parar e refletir criticamente sobre seus próprios limites. Essa primeira etapa finaliza quando o personagem é dado como morto. Observamos essa afirmação no discurso do Major no seguinte trecho:

[...] o Major, lá da varanda, apertando muito os olhos, para espiar, e se abanando com o chapéu, tirou ladainha:  
 – Não tem mais nenhum Nhô Augusto Esteves, das Pindaíbas, minha gente?!...  
 E os cacundeiros, em coro:  
 – Não tem não! Tem mais não!... (ROSA, 1984, p. 290).

Observamos com isso o apagamento da figura do protagonista nesse momento da narrativa. O coro dos capangas confirma a fala do patrão. É interessante lembrar que uma função essencial do coro, na tragédia grega, é avisar o herói sobre uma situação ruim prestes a acontecer, como uma forma de advertência – chamar a atenção para evitar algo pior. Nesse caso, o coro cumpre um desígnio justo, um papel de alerta. Já no conto rosiano, quando os capangas cantam junto ao Major, sua função é de humilhar Nhô Augusto em vida e *post mortem* – com o empenho de apagar a memória do inimigo.

A segunda etapa da vida do personagem se inicia com o reconhecimento, que se configura a partir do instante em que ele é tomado de “dó imenso de si mesmo” (ROSA, 1984, p. 293) e percebe a insignificância da situação a que é reduzido. Portanto, destoando de toda a sua autoimagem anterior, ele é impelido a uma autocrítica: “– Se eu pudesse ao menos ter absolvição dos meus pecados!...” (ROSA, 1984, p. 293). Todavia, isso só ocorre após a catástrofe – quase morte – representada pela surra.

Entendemos, portanto, que a surra e, mais especialmente, a marca são o ápice do primeiro *kairos* de Matraga, fechando assim a fase inicial. Em um segundo momento, o protagonista passa por uma nova experiência de vida, marcado por aprendizagem e provações. O perfil dessa transformação será visto adiante, de forma mais detalhada.

Já a terceira etapa é quando Matraga decide partir, ciente de uma missão fora do Tombador, em busca de seu único propósito: sua hora e vez, fato de que ele tem plena certeza, porém não sabe quando nem como vai se concretizar<sup>51</sup>.

---

<sup>51</sup> Essa divisão da saga de Nhô Augusto em três momentos é clássica na fortuna crítica.

Após muitas *peripécias*, ele chega sem rumo ao Arraial do Rala-Coco. A luta final entre Joãozinho Bem-Bem e Nhô Augusto reserva três momentos expressivos: a peripécia (momento em que o personagem lança o desafio ao chefe dos jagunços e enfrenta-o) coincide com o reconhecimento do protagonista de que “chegou minha vez” (ROSA, 1984, p. 316), o que desencadeia o *páthos*.

Desse modo, evidencia-se que a *catástrofe* é vista por Augusto Matraga como um maior bem experimentado – esperado por ele com um “sagaz contentamento”. Essa visão do herói em particular nos mostra o desprendimento do protagonista da vida terrena e realização máxima de sua transfiguração, ainda que anule a própria vida. Ele, com a bela morte reservada, vai encontrar seu destino na vizinhança de onde partira, nas proximidades do Murici.

Convém realçar que o desfecho do enredo revela uma mistura de legados culturais. A sequência sacrifício-ressurreição que Augusto Matraga sofre é tipicamente da cultura judaico-cristã, cujo modelo de arquétipo é Jesus Cristo. Mas o combate final nos remete a um modelo grego de duelo, o que predomina na narrativa. Há inovações feitas por Guimarães Rosa, principalmente no que diz respeito à ordem dos elementos da narrativa. Esta sofre uma ruptura de final transcendente, que sublima a dor e a negatividade – o herói grego não tem essa grandeza. Lembremos do diálogo entre Aquiles e Odisseu, no canto XI da *Odisseia*, referente ao descontentamento de Aquiles em estar no Hades, pois o guerreiro “preferiria lavrar a terra a serviço de outrem, de um amo pobre, de subsistência minguada, a reinar sobre as sombras de todos os extintos”. (HOMERO, 1996, Canto XI, p.137). Percebemos, assim, que o lamento de Aquiles é uma exaltação à vida.

No tocante ao tempo de ocorrência da primeira catástrofe, entendemos que o perfil do herói destoa do modelo exposto por Aristóteles em sua *Poética*. Mesmo contendo os elementos da ação trágica complexa, o conto não segue a linearidade dos elementos identificados numa sequência por Aristóteles. O que nos faz entender que esses conceitos não podem ser engessados, nem tampouco seguidos rigorosamente, pois estas definições não foram feitas para este tipo de narrativa. Não estamos, todavia, incapacitados de aplicá-los, seguindo uma determinada lógica e guardando as diferenças.

Convém destacar que há uma ligação do erro trágico com a bela morte em duas situações. A primeira diz respeito aos fatos que antecedem os eventos na fazenda do Major Consilva e produzem uma relação de causa e efeito que induzem uma catástrofe, caracterizada pelo herói em “queda”. Já a segunda situação tem relação com o desfecho da bela morte: a

heroificação, marcada pelo duelo final entre Joãozinho Bem-Bem e Augusto Matraga, caso este em que nos deteremos no final análise.

Já no tocante ao conto “*Os irmãos Dagobé*”, a trama destoa em relação aos outros dois, pois a narrativa abre-se ao relato fazendo valer uma situação inicial já *in medias res*, que é bastante tensa:

Enorme desgraça. Estava-se no velório de Damastor Dagobé, o mais velho dos quatro irmãos, absolutamente facínoras. A casa não era pequena; mas nela mal cabiam os que vinham fazer quarto. Todos preferiam ficar perto do defunto, todos temiam mais ou menos os três vivos.  
[...] Eis que eis: lagalhé pacífico e honesto, chamado Liojorge, estimado de todos, fora quem enviara Damastor Dagobé para o sem-fim dos mortos (ROSA, 2001, p. 73-74).

Tal trecho chama a atenção para um ponto importante: a violência estrutural na sociedade brasileira, a qual impacta diretamente na organização social, política e econômica, apresentadas pelas contradições plasmadas entre Damastor Dagobé, homem rico e proprietário de terras, e Liojorge, um homem comum dentre muitos outros que habitam na região. Sobre isso é imprescindível destacar que os irmãos Dagobé agiam abertamente, expandindo uma espécie de temor em toda a sociedade. Para Chiaretto (2003):

Na terra de Liojorge e dos Irmãos Dagobé há uma sociedade cujos conflitos internos parecem encontrar uma solução própria daquele povo, já que se pode ver os marginais integrados e as relações sociais em um equilíbrio pacificador (CHIARETTO, 2003, p. 435).

Nesse sentido, a passividade dos irmãos do morto causa estranheza em relação ao assassino, uma vez que a violência está presente na construção dos personagens e nas suas ações e, nesse contexto, não atar a vingança é negar o código do mundo sertanejo. Por isso, toda a sociedade presente no velório anseia pelo previsível que é a vingança, mas sua expectativa é frustrada. Essa aparente contradição será analisada mais adiante.

Ora, ao longo da narrativa, percebemos que Dagobé, sem motivo algum, faz ofensas a Liojorge, e este, para não morrer, mata Damastor em legítima defesa. O erro, pois, provém da ação de Damastor por cometer violência de forma gratuita e sem uma finalidade sensata. A atitude impensada pela cegueira ou pelo próprio caráter, por ser vil e malvado, sentindo-se superior por gozar de grande reputação e prestígios, faz com que atraia para si o declínio.

Em comparação com Nhô Augusto, percebem-se diferenças entre um declínio e outro. Com efeito, no caso da queda de Matraga, ela não é somente física por causa da surra que

levara, mas também simbólica, no momento em que o protagonista se lança no precipício, ao ser marcado a ferro pelos capangas, ocasião de destruição e dores cruciantes. Podemos ver isso em um trecho da narrativa:

– É aqui mesmo, companheiros. Depois, é só jogar lá para baixo, p’ra nem a alma se salvar ... [...]  
 [...] E, aí, quando tudo esteve a ponto, **abrasaram o ferro com a marca do gado do Major – que soía ser um triângulo inscrito numa circunferência –, e imprimiram-na, com chiado, chamusco e fumaça, na polpa glútea direita de Nhô Augusto.** Mas recuaram todos, num susto, porque Nhô Augusto viveu- se, com um berro e um salto, medonhos.  
 – Segura!  
**Mas já ele alcançara a borda do barranco, e pulara no espaço. Era uma altura. O corpo rolou, lá em baixo, nas moitas, se sumindo.**  
 – Por onde é que a gente passa, p’ra poder ir ver se ele morreu?  
 Mas um dos capangas mais velhos disse melhor:  
 – Arma uma cruz aqui mesmo, Orósio, para de noite ele não vir puxar teus pés.  
 E deram as costas, regressando, sob um sol mais próximo e maior (ROSA, 1984, p. 290-291, grifo nosso).

Logo, quando é marcado com ferro quente, Nhô Augusto se levanta e pula no abismo. Eis, portanto, a queda maior da personagem<sup>52</sup>. É nesse sentido que compreendemos o estigma que, em Nhô Augusto, *a priori*, tem um caráter ignominioso, nos termos de Walnice Nogueira Galvão. Porém, é a partir deste caráter que ocorre o processo de identificação parcial com a imagem de Jesus Cristo, que configurará, portanto, como uma marca de pertença – santificação e o cumprimento do destino. A despeito das marcas cravadas no corpo do protagonista, Galvão afirma:

Muitos e muitos séculos mais tarde, uma personagem de ficção, o Matraga, também saberá transformar sua marca de ignomínia em marca de pertença. Ferrado como rês no quarto traseiro com o ferro de ferrar gado, reservado a animal e propriedade, trilhará o duro caminho da penitência e cumprirá em seu destino o sinal numinoso – triângulo em circunferência – com que foi marcado (GALVÃO, 2008, p. 64).

Em consonância com Galvão, entendemos que o ato do personagem de se jogar barranco abaixo, após ser marcado a ferro, nos faz pensar em um primeiro momento em que ele busca pôr um fim a sua vida, para se livrar das humilhações que sofre nas mãos do Major. Outro ponto que pode ser considerado é que o protagonista passa por uma catábese. A esse respeito, Santos (2021) diz que o:

<sup>52</sup> Conforme avaliação de Galvão, a inserção do triângulo no círculo simboliza o novo caminho a ser trilhado pelo protagonista, ou seja, um registro do destino fechado que ele está fadado a ter para conseguir sua redenção.

[...] Estágio letárgico vivenciado por Augusto Matraga, quando seu corpo moribundo cai no precipício, a catábese simbólica do protagonista o faz se confrontar com sofrimentos infernais, abandonar a sua personalidade arrogante e violenta e desenvolver uma psique tão devota, que nos leva a inserir a descida metafórica de Augusto ao mundo dos mortos no estrato místico (SANTOS, 2021, p. 246).

Consideramos que é por meio dessa descida ao “inferno simbólico” que Nhô Augusto tem uma nova chance de recomeçar. Tal transformação só é possível devido ao papel fundamental que os pretos velhos desempenham por meio da ação fraterna<sup>53</sup> em sua vida. Os velhos distinguem-se exatamente pela dedicação incondicional a Augusto Matraga, sem intenção de autopromoção ou fins lucrativos (GOUVEIA, 2015). Os pretos cuidam de Nhô Augusto como se fosse um filho: alimentam-no, curam suas feridas e confortam-no com a palavra de Deus, a partir do instante em que trazem o padre até onde eles moram para lhe dar a absolvição de seus pecados.

Vale aqui reproduzir a parte mais significativa da fala do sacerdote:

– **Eu acho boa essa ideia de se mudar para longe, meu filho.**

Você não deve pensar mais na mulher, nem em vinganças.

Entregue para Deus, e faça penitência. Sua vida foi entortada no verde, mas não fique triste, de modo nenhum, porque a tristeza é aboio de chamar demônio, e o Reino do Céu, que é o que vale, ninguém tira de sua algibeira, desde que você esteja com a graça de Deus, que ele não regateia a nenhum coração contrito!

[...] – Você nunca trabalhou, não é? Pois, agora, por diante, cada dia de Deus você deve trabalhar por três e ajudar os outros, sempre que puder. Modere seu mau gênio: faça de conta que ele é um poldro bravo, e que você é mais mandante do que ele (ROSA, 1984, p. 293, grifo nosso).

É nesse contexto “de mudar para longe” que Nhô Augusto e seus pais adotivos fogem e chegam ao Tombador. Além de consolidar, simbolicamente, o seu retorno ao mundo dos vivos, em um “estágio inicial de anábase” (SANTOS, 2021, p. 257), o protagonista se dedica a trabalhar “por três” para abandonar a *práxis* impulsiva e egoísta. Em sua reeducação, a bela morte é uma glorificação terrena (consagrado como o “Homem do Jumento”, o herói que intervém pelos indefesos), como também transcendental.

---

<sup>53</sup> Um estudo detalhado dessa questão é a tese de GOUVEIA, Arturo. **Uma sangria de trevas**: a fraternidade não-burguesa em *Sagarana*, *Quarup* e outras narrativas brasileiras. Cotia, SP: Cajuína, 2021.

## 2 Sagas e agruras dos heróis

À medida que analisamos os contos “*Duelo*” e “*Os irmãos Dagobé*”, percebemos que há um apagamento progressivo da categoria da bela morte. Com efeito, as comparações seguem dando prioridade ao conto central em análise neste trabalho, juntamente paralelo às demais narrativas.

Em “*A hora e vez de Augusto Matraga*”, o tempo é inexato na maior parte da narrativa, porque nunca lhe é revelado o propósito último de sua vida e o momento do cumprimento do destino. Após a surra, o personagem se regenera de forma física e espiritual e o seu renascimento é dado pela penitência, é o tempo da aprendizagem e de seu aprimoramento que marca o seu segundo *kairos*, sendo “vital para as tomadas de decisões e para as novas peripécias que o conduzem à sua busca” (ABDALA, 2021, p. 202).

Sem dúvida, é o sermão do padre que faz o protagonista compreender qual sua busca verdadeira. Vale a pena citar o trecho, uma vez que passa de um sinal cronológico não exato para sinal de um tempo marcado, oportuno, no qual se realizam certos feitos no nível da diegese:

Reze e trabalhe, fazendo de conta que esta vida é um dia de capina com sol quente, que às vezes custa muito a passar, mas sempre passa. E você ainda pode ter muito pedaço bom de alegria... **Cada um tem a sua hora e a sua vez: você há de ter a sua** (ROSA, 1984, p. 294, grifo nosso).

De início, a comparação da vida com “um dia de capina com sol quente” mostra a ligação temporal com um tom transcendental, cuja finalidade é superior. Tal aspecto é reforçado na repetição “cada um tem a sua hora e a sua vez”<sup>54</sup>. Vale ressaltar que o discurso é permeado de um valor teológico e popular, em que o herói é, na maioria das vezes, levado ao fracasso, por não refletir criticamente sobre sua situação ou por querer alcançar suas metas, e suas reflexões inibem suas ações, enquanto que, no caso do herói antigo, o mundo grego é fechado e já é, por excelência, configurado para a vitória do herói, principalmente pela proteção dos deuses.

Guardadas as proporções e as diferenças entre um herói mítico e o personagem moderno, identificamos que existem algumas semelhanças entre eles. Em “*A hora e vez de*

---

<sup>54</sup> Essa reflexão tem por base o livro de Eclesiastes, em que há um ensinamento sobre a ocorrência das coisas a seu próprio tempo que diz que para tudo há uma ocasião certa; há um tempo certo para cada propósito debaixo do céu: tempo de nascer e tempo de morrer, tempo de plantar e tempo de arrancar o que se plantou, tempo de matar e tempo de curar [...] (Ec 3,1-2).

*Augusto Matraga*”, em especial, nas cenas que se sucedem ao espancamento do personagem, as mudanças de comportamento fazem traçar novas rotas com o objetivo de concluir a sua busca, a partir da retomada e recriação de um modelo antigo de herói que, incansavelmente, almeja a sua glória.

É no povoado do Tombador o lugar de reclusão e resignação que o personagem passou “pelo menos seis ou seis anos e meio” (ROSA, 1984, p. 296), mas, também, passou por momentos de provações. O encontro com Tião da Thereza é o primeiro de “uma série de investidas que procuram desestabilizar a harmonia espiritual que Matraga havia conquistado” (ABDALA, 2021, p. 204). Ao tomar ciência dos acontecimentos, ele sente um grande conflito. Sobre isso, o narrador reflete:

E essa era a consequência de um estouro de boiada na vastidão do planalto, por motivo de uma picada de vespa na orelha de um marruás bravo, combinada com a existência, neste mundo, do Tião da Thereza. E tudo foi bem assim, porque tinha de ser, já que assim foi (ROSA, 1984, p. 204).

O primeiro conflito desencadeia amargura no herói, mas também o prepara para uma fase diferente e decisiva em sua vida, a qual coincide com o tempo do inverno que “carrega consigo os símbolos da ‘incubação’, do que está em vias de amadurecimento” (ABDALA, 2021, p. 205), indicando assim, uma nova estação e a obrigação se dissipa: “Deus está tirando o saco das minhas costas”. E continuava a rezar “muito melhor e podia esperar melhor, mais sem pressa, a hora da libertação” (ROSA, 1984, p. 300).

Antes de seu momento libertador, Augusto Matraga é posto à prova mostrando o grau de sua maturidade e transformação, ambos recém-alcanceados. Trata-se da proposta sedutora de Joãozinho Bem-Bem. Vejamos como o protagonista resiste ao convite:

[...]

Mas, depois de montado, o chefe ainda chamou Nhô Augusto, para dizer:

– Mano velho, o senhor gosta de brigar, e entende.

Está-se vendo que não viveu sempre aqui nesta grotta, capinando roça e cortando lenha... Não quero especular coisa de sua vida p’ra trás, nem se está se escondendo de algum crime. Mas, comigo é que o senhor havia de dar sorte! Quer se amadrinhar com meu povo? Quer vir junto?

– Ah, não posso! Não me tenta, que eu não posso, seu Joãozinho Bem-Bem...

– Pois então, mano velho, paciência.

– Mas nunca que eu hei de me esquecer dessa sua bizzarria, meu amigo, meu parente, seu Joãozinho Bem-Bem!

Nesse trecho nota-se a negativa de Augusto Matraga, apesar do desejo de acompanhar Joãozinho e seu bando pelo sertão. Ele tem a força e convicção medidas no seguinte diálogo interior: “Agora que eu principiei e já andei um caminho tão grande, ninguém não me faz virar e nem andar de-fasto!” (ROSA, 1984, p. 307), nem muito menos sua ‘hora e vez’.

Estas agruras são importantes para o herói, não só pela modificação de caráter, mas também para o desenvolvimento da narrativa, pois cada estágio, a nosso ver, faz parte da construção do caminho e do tempo determinado para o guerreiro retornar transformado para o ato final.

De acordo com Abdala (2021, p. 206):

O tempo do aprendizado e das provações se encerra com um teste diferente, um teste de ‘leitura’. *Kairos* traz novos sinais que provam o real ‘afinamento’ da percepção de Augusto Matraga. Aqui, de fato, ficamos certos de que o protagonista, diferente do Augusto do primeiro *kairos*, está em sintonia com seu tempo. (grifo do autor).

Tal pensamento decorre primeiro pelo renascimento simbólico do personagem. Isso é possível ser observado na célebre manhã nunca sentida por Augusto Matraga:

Mas, afinal, as chuvas cessaram, e deu uma manhã em que Nhô Augusto saiu para o terreiro e desconheceu o mundo: um sol, talqualzinho a bola de enxofre do fundo do pote, marinhava céu acima, num azul de água sem praias, com luz jogada de uma para o outro lado, e um desperdício de verdes cá embaixo – a manhã mais bonita que ele já pudera ver.

Estava capinando, na beira do rego.

De repente, na altura, a manhã gargalhou: um bando de maitacas passava, tinindo guizos, partindo vidros, estralejando de rir. E outro. Mais outro. E ainda outro, mais baixo, com as maitacas verdinhas, grulhantes, incapazes de acertarem as vozes na disciplina de um coro (ROSA, 1984, p. 308).

Essa sensação é tão positiva que o personagem sente romper com todas as ocasiões vividas antes por ele, soando-lhe como uma revelação para encontrar de imediato seu destino. O herói já teve seus três dias de reclusão e aprendizado e percebe que a sua vez estar por “outras partes”. É válido reproduzir o trecho em que Matraga reconhece isso:

Quando ele encostou a enxada e veio andando para a porta da cozinha, ainda não possuía ideia alguma do que ia fazer. Mas, dali a pouco, nada adiantavam, para retê-lo, os rogos reunidos de mãe preta Quitéria e de pai preto Serapião.

– Adeus, minha gente, que aqui é que mais não fico, porque **a minha vez vai chegar, e eu tenho que estar por ela em outras partes!**  
Espera o fim das chuvas, meu filho! Espera a vazante...

Não posso, mãe Quitéria. **Quando o coração está mandando, todo tempo é tempo!...** (ROSA, 1984, p. 309, grifo nosso).

Essa compreensão por parte do personagem revela sua busca heroica, voltada para outra meta, a sua autorrealização, e não mais ambição por terras e exibição de violência, pois essas vaidades não mais o satisfazem. A este respeito escreve Gouveia:

Nada mais o atrai em termos de riqueza e poder. A experiência já lhe ensinou que, enquanto esteve limitado por essas ambições, estendeu seu poder cego a tal alcance que não cogitou a possibilidade de uma reação maior contra si mesmo (GOUVEIA, 2021, p. 86).

O personagem reinicia seu itinerário, desta vez sozinho, aventura-se e chega sem pretensão nenhuma ao Arraial do Rala-Coco. A partida e, posteriormente, o regresso representam a trajetória do herói que passa pela “separação-iniciação-retorno” (BRANDÃO, 1989, p 22).

De acordo com Brandão, é por meio dos ritos iniciático que:

**O herói inicia suas aventuras**, a partir de proezas comuns num mundo de todos os dias, até chegar a uma região de prodígios sobrenaturais, onde se defronta com forças fabulosas e **acaba por conseguir um triunfo decisivo** (BRANDÃO, 1989, p. 23, grifo nosso).

A exposição dessas ideias é relevante na medida em que se compreende que o herói rosiano passou por tais transformações, iniciando com a *separação do mundo* (perda dos bens financeiros, da família e da honra, após ser espancado e marcado a ferro). Em seguida, o ato de acolhimento dado pelo casal de negros ao personagem após sua queda brutal. A influência deles proporciona a Augusto Matraga um retornar transformado e com outros parâmetros de comportamento, revestidos de novos valores de conduta, tais como: autocontrole, prudência, cautela, posturas fundamentais à resistência ao mal.

Nessa mesma linha de pensamento, Campbell (1949) diz que o:

Herói morreu como homem moderno; mas, como homem eterno — aperfeiçoado, não específico e universal —, renasceu. Sua segunda e solene tarefa e façanha é, por conseguinte, retornar ao nosso meio, transfigurado, e ensinar a lição de vida renovada que aprendeu (CAMPBELL, 1949, p. 13).

Convém lembrar, em primeiro lugar, que Nhô Augusto só consegue alcançar o equilíbrio e a sua transformação graças a Mãe Quitéria, que sempre o convence a não recair

em uma nova *hýbris*. Seu retorno se dá a partir do momento em que todos se beneficiam das façanhas de sua anábase final. Detalharemos este caso, mais adiante.

## 2.1 A singularidade da bela morte

A segunda catástrofe do herói encontra-se na luta final com Joãozinho Bem-Bem, o que reserva três momentos expressivos: a peripécia (momento em que o personagem lança o desafio ao chefe dos jagunços e enfrenta-o); o reconhecimento, que coincide com o tão momento esperado de elevação espiritual: “chegou minha vez”; e o desfecho entre os personagens, proporcionando a bela morte a Augusto Matraga.

Desse modo, evidencia-se que a catástrofe é vista por Augusto Matraga como um maior bem experimentado – esperado por ele com um “sagaz contentamento”. Essa visão do herói em particular nos mostra o desprendimento do protagonista da vida terrena e realização máxima de sua transfiguração, ainda que invalide a própria vida. Ele vai encontrar, por ironia, o seu destino na vizinhança de onde partira, nas proximidades do Murici.

O desfecho do conto é o momento que consideramos ser o cumprimento do destino de Augusto Matraga. Ao longo da segunda parte do enredo, o personagem rememora a todo instante que “sua hora e vez há de chegar”. Essas palavras caracterizam uma prolepse de que a hora e a vez de morrer estão por vir.

Antes de tudo, é preciso dizer que o clímax possui três cenas. A primeira é quando os homens de Joãozinho Bem-Bem trazem o velho para lhe comunicar a punição à sua família por causa do assassinato de Juruminho, seguida pela súplica do velho ao chefe dos jagunços. A segunda cena é o conflito armado entre Matraga e o bando dentro da casa em que estão todos. E, finalmente, a terceira é o combate singular de João Bem-Bem e o herói rosiano.

A aldeia do Rala-Coco é o lugar da concretização e libertação do terceiro *kairos*. O momento notável em que Augusto encontra o compadre à porta e este diz: “Nós estamos de saída, mas ainda falta ajustar um devido, para não deixar rabo para trás... Depois lhe conto. O senhor mesmo vai ver, daqui a pouco. Come com gosto, mano velho” (ROSA, 1984, p. 313).

Em seguida, ao ser trazido à força, o velho suplica aos pés de Joãozinho Bem-Bem no intuito de convencê-lo a desistir de se vingar pela morte de seu jagunço. Todavia, o pensamento do chefe dos jagunços é preservar a imagem de homem viril, como forma de impor o medo e o temor. Vale a pena a longa citação:

[...] – Quem é?

– É o tal velho caduco, chefe.

Deixa ele entrar. Vem cá, velho.

O velho chorava e tremia, e se desacertou, frente às pessoas. Afinal, conseguiu ajoelhar-se aos pés de seu Joãozinho Bem-Bem.

Ai, meu senhor que manda em todos... Ai, seu Joãozinho Bem-Bem, tem pena!... Tem pena do meu povinho miúdo. Não corta o coração de um pobre pai...

Levanta, velho...

O senhor é poderoso, é dono do choro dos outros... Mas a Virgem Santíssima lhe dará o pago por não pisar em formiguinha do chão... Tem piedade de nós todos, seu Joãozinho Bem-Bem!

Levanta, velho! Quem é que teve piedade do Juruminho, baleado por detrás?

Ai, seu Joãozinho Bem-Bem, então lhe peço, pelo amor da senhora sua mãe, que o teve e lhe deu de mamar, eu lhe peço que dê ordem de matarem só este velho, que não presta para mais nada... Mas que não mande judiar com os pobrezinhos dos meus filhos e minhas filhas, que estão lá em casa sofrendo, adoecendo de medo, e que não têm culpa nenhuma do que fez o irmão... Pelo sangue de Jesus Cristo e pelas lágrimas da Virgem Maria!... (ROSA, 1984, p. 314-315).

Na citação acima, é interessante notar os três níveis de súplica, presentes no discurso do velho a Bem-Bem. A primeira tem um sentido individual, porque há um sentido de submissão e humilhação perante o chefe do bando, tendo como finalidade um único propósito, que é de salvar a família, entregando a sua vida em prol da deles. Essa atitude nos faz lembrar e fazer uma rápida alusão ao pai de Heitor, Príamo, que também se humilha aos pés de Aquiles, no intuito de reaver o corpo do filho para realizar o funeral. Sem querer comparar os personagens em todos os seus aspectos (até porque são contextos e fins diferentes), o que nos chama a atenção, entretanto, é esse aspecto em particular: a súplica do pai, para defender um coletivo, partindo de um sacrifício particular.

A outra rogativa é a apelação que o velho faz à consciência de Joãozinho Bem-Bem, dizendo que ele tem poder sobre todos, inclusive sobre o choro que as pessoas vertem. A terceira e última súplica é quando o velho apela para o bom senso, usando argumento de cunho religioso para persuadir o chefe dos jagunços. Porém, todas as três tentativas são frustradas.

Percebendo toda a situação e para evitar a injustiça da morte do velho e a prostituição das filhas deste, Augusto Matraga tenta convencer o compadre a desistir de praticar a violência contra aquelas pessoas. Então profere as seguintes palavras:

[...]

Não faz isso, meu amigo seu Joãozinho Bem-Bem, que o desgraçado do velho está pedindo em nome de Nosso Senhor e da Virgem Maria! E o que vocês estão querendo fazer em casa dele é coisa que nem Deus não manda e nem o diabo não faz!

**Nhô Augusto tinha falado; e a sua mão esquerda acariciava a lâmina da lapiana, enquanto a direita pousava, despreocupada, no pescoço da carabina.** Dera tom calmo às palavras, mas puxava forte respiração soprosa, que quase o levantava do selim e o punha no assento outra vez. Os olhos cresciam, todo ele crescia, como um touro que acha os vaqueiros excessivamente abundantes e cisma de ficar sozinho no meio do curral.

– Você está caçoando com a gente, mano velho?

– Estou não. Estou pedindo como amigo, mas a conversa é no sério, meu amigo, meu parente, seu Joãozinho Bem-Bem.

– Pois pedido nenhum desse atrevimento eu até hoje nunca que ouvi nem atendi!...

O velho engatinhou, ligeiro, para se encostar na parede. **No calor da sala, uma mosca esvoaçou.**

– **Pois então... – e Nhô Augusto riu, como quem vai contar uma grande anedota – ... Pois então, meu amigo seu Joãozinho Bem-Bem, é fácil. . . Mas tem que passar primeiro por riba de eu defunto...** (ROSA, 1984, p. 315- 316, grifo nosso).

Cabe aqui fazer alguns destaques: o primeiro é em relação à empolgação de Matraga ao rir, se engrandecendo ainda mais no seu ego. Assim, entendemos que a violência que Matraga pratica, ao contrário de toda sua vida patriarcal, não é uma violência gratuita, mas, sim, com uma finalidade maior: obter a salvação por meio de um feito, que parte de um fato coletivo para a concretização de uma busca individual. Com efeito, a violência que ele emprega revela as verdadeiras intenções: fazer uma ação benévola, livrando o velho indefeso das mãos de Joãozinho Bem-Bem. Essa sua ação violenta é a primeira e a última depois de toda a transformação sofrida. Nesse instante de culminância, a violência empregada em nada se assemelha às suas antigas práticas perversas, sem explicações plausíveis.

Vale aqui reproduzir a declaração de Gouveia sobre a ação Augusto Matraga:

A luta final de Joãozinho Bem-Bem não é uma quebra dessa paz invulgar representada na viagem. Ao contrário: a reserva da bela morte para um herói, desde a literatura homérica, é o momento culminante de sua transfiguração, ainda que anule a própria vida. Mas anulação da vida é a implantação imediata de outra, muito mais significativa, por registrar o herói num tempo determinado (“Matraga não é Matraga”) e inseri-lo, em sua forma definitiva e imperecível, nos hábitos litúrgicos de uma coletividade (GOUVEIA, 2021, p. 90).

A nosso ver, a ambiguidade da situação revela a maior violência de sua saga para o

personagem, desde a surra até o duelo final. A anulação da vida em prol da coletividade lhe proporciona morte honrosa, levando-o, assim, a um *status* de glória eterna, de feitos que serão imortalizados e lembrados por gerações futuras.

Tal evento impede que o nome do herói e os seus feitos sejam esquecidos, visto que, se não é possível sobreviver, é preciso “[...] transformar sua morte em glória imperecível, fazer do lote comum a todas as criaturas sujeitas ao transpasso um bem que lhe seja próprio e cujo brilho seja eternamente seu” (Vernant, 1977, p. 31).

A nosso ver, a reação de Augusto Matraga à negativa de Joãozinho é o indicador da sua disposição de proteger o velho e sua família até a morte, começando, pois, o embate glorificante:

- Epa! Nomopadrofilhospritosantamêin! Avança cambada de filhos-da-mãe, que chegou minha vez!...
- E a casa matraqueou que nem panela de assar pipocas, escurecida à fumaça de tiros, com os cabras saltando e miando de maracajás, e Nhô Augusto gritando qual um demônio preso e pulando com dez demônios soltos.
- Ô gostosura de fim-de-mundo! (ROSA, 1984, p. 316).

Neste ponto entendemos que o protagonista luta não mais por motivos pessoais, mas por uma causa, para alcançar uma morte fora dos motivos naturais e da banalidade. Assim, na visão de Vernant, é “graças à bela morte, a excelência *areté*, deixa de ter que se medir sem-fim com outrem, de ter que se pôr à prova pelo confronto. Ela se realiza de vez e para sempre no feito que põe fim à vida do herói” (VERNANT, 1977, p. 32). Desse modo, entendemos que a bela morte, para o herói rosiano, representa a consagração definitiva de seu feito heroico, que será lembrado por muitos anos pelos moradores do povoado, pois haviam testemunhado a tamanha coragem de Matraga em enfrentar o homem mais temido do noroeste de Minas Gerais. É o que podemos observar na seguinte passagem do texto rosiano:

- E aí o povo encheu a rua, à distância para ver. Porque não havia mais balas, e seu Joãozinho Bem-Bem mais o Homem do Jumento tinham rodado cá para fora da casa, só em sangue e em molambos de roupas pendentes. E eles negaceavam e pulavam, numa dança ligeira, de sorrisos na boca e de faca na mão.
- Se entregue, mano velho, que eu não quero lhe matar ...
- Joga a faca fora, dá viva a Deus, e corre, seu Joãozinho Bem-Bem ...
- Mano velho! Agora é que tu vai dizer: quantos palmos é que tem, do calcanhar ao cotovelo! ...
- Se arrepende dos pecados, que senão vai sem contrição, e vai direitinho p’ra o inferno, meu parente seu Joãozinho Bem-Bem!... (ROSA, 1984, p. 317).

Apesar de Nhô Augusto esperar aproximadamente dez anos, ele consegue discernir que o seu fim está prestes a ser consumado, pensamento antes inexistente. Ao ajudar o velho, a pretensão do herói rosiano traduz um desejo maior: livrar-se de uma vez da vida de penúria, das memórias de um passado marcado pela vergonha, das sequelas da surra e das desgraças da filha Mimita e de seu fiel capiau, Quim Recadeiro, que morre em defesa do patrão. Esses fatos permeiam seus pensamentos constantemente. Ao enfrentar Joãozinho Bem-Bem e seu bando, busca apagar as marcas negativas, reminiscências do passado.

Após ter livrado corajosamente o velho e a sua família das mãos do famigerado Joãozinho Bem-Bem e de seus jagunços, o protagonista vê que agora o seu destino está se cumprindo. A coragem com que enfrenta o seu inimigo faz de Matraga um homem notável no povoado do Arraial do Rala-Coco, naquele momento, algo inteiramente fora de expectativa para uma população acostumada aos desmandos de forças coercitivas. A divinização com que é visto pelas pessoas do Arraial do Rala-Coco nos mostra certa semelhança com o herói clássico, no que diz respeito à glorificação com que o personagem é tratado no final do conto, após doar sua vida por uma comunidade. Esse sentido é reforçado no seguinte trecho:

– P’ra dentro de casa, não, minha gente. Quero me acabar no solto, olhando o céu, e no claro... Quero é que um de vocês chame um padre... Pede para ele vir me abençoando pelo caminho, que senão é capaz de não me achar mais...  
E riu.  
E o povo, enquanto isso, dizia: – ‘Foi Deus quem mandou esse homem no jumento, por mor de salvar as famílias da gente’!... (ROSA, 1984, p. 318).

A respeito disso, podemos perceber a sacralização da imagem de Augusto Matraga pelo sacrifício feito. Afirmamos, por isso, a aproximação dele com o herói antigo. Porém, é importante frisar que há uma inversão lógica. No caso do herói rosiano, ele renuncia a sua vida em prol de um coletivo que não tem relação nenhuma de consanguinidade consigo mesmo, muito menos são seus conterrâneos. Isso faz com que sua morte seja violenta, bela e gloriosa, aproximando o herói da condição de “trans-humanidade” (BUHLER, 2021, p. 42). “A morte em combate, em favor de uma causa nobre, arranca o herói do tempo ordinário, conferindo ao seu fim uma sublimidade fulgurante” (BUHLER, 2021, p. 42). Assim, o personagem busca realizar uma remissão, pensando no que isso pode proporcionar para ele, isto é, algo que parte do coletivo para um fim individual, diferentemente do herói clássico, que empenha sua vida para cumprir seu destino individual que, por sua vez, é inseparável do destino coletivo.

Sendo assim, Guimarães Rosa, ao inverter essa lógica, mostra com uma certa ironia o ato de entrega do protagonista em favor de um desconhecido, configurando uma imagem de herói fracassado. Nada do que acontece no Arraial do Rala-Coco é premeditado pelo personagem. Desde a sua saída do Tombador, em cima de um jumento, até chegar à antiga vizinhança, tudo o que sucede é um acidente. Lembremo-nos de Gouveia, ao dizer que:

[...] a libertação da família é um acidente efêmero – assim sugere a narrativa – que não altera o descaso governamental, os desmandos dos fortes e toda uma complexidade de fatores que produzem a pobreza e a violência. Augusto Matraga, a nosso ver, apesar de seu belo ato de entrega por um desconhecido, é um herói fracassado. Seu triunfo, no final, seja na luta, seja olhando para o céu e considerando-se prestes a uma ascensão transcendental, não passa de uma ilusão irônica alimentada pelo narrador (GOUVEIA, 2015, p. 68).

Ainda que o texto dê margem a essa interpretação, isso não invalida a grandeza interior do protagonista: a retratação de seu comportamento, o combate, nem muito menos o feito glorioso que lhe confere a bela morte sacrificial.

Há, com efeito, diferenças relevantes do herói rosiano em relação ao herói épico, o que não podemos deixar de mencionar, a começar pela configuração cristã do seu perfil, pautada no catolicismo popular. Concorrem também para isso a atitude e o ensinamento dos pretos velhos, o que pode ser observado pelo trecho a seguir:

[...] E a turba começou a querer desfeitear o cadáver de seu Joãozinho Bem-Bem, todos cantando uma cantiga que qualquer-um estava inventando na horinha:  
*'Não me mate, não me mate, Seu Joãozinho Bem-Bem!  
 Você não presta mais pra nada, Seu Joãozinho Bem-Bem!...'*  
 Nhô Augusto falou, enérgico:  
 – Pára com essa matinada, cambada de gente herege!... E depois enterrem bem direitinho o corpo, com muito respeito e em chão sagrado, que esse aí é o meu parente seu Joãozinho Bem-Bem! (ROSA, 1984, p. 318).

Nessa medida, o discurso de Nhô Augusto pode ser interpretado de duas maneiras: uma diz respeito aos valores religiosos porque, à medida que repreende às pessoas que estão desrespeitando o cadáver do seu inimigo, Matraga mostra que tal atitude é ofensiva, repulsiva e degradante. A consciência cristã do personagem não somente explicita o respeito para com os restos mortais do temido Joãozinho Bem-Bem. É por meio desse ato que a honra é resgatada e lembrada. A segunda interpretação refere-se à aproximação que se tem com a cultura grega quanto ao respeito pelo corpo do inimigo morto em combate, e ao direito de realizar as honras fúnebres e o resgate da honra da vida do guerreiro.

É importante destacar que a morte de Augusto, no desfecho do conto, não se configura apenas por uma questão de causa e consequência, pois seria reduzir muito esta cena da narrativa. Mais que isso, o significado que a morte representa para o personagem é, justamente, a concretização do propósito de sua vida, pelo seu próprio sacrifício, o que, inevitavelmente, lhe é conferida pela morte honrosa, como diz Vernant (2002, p. 412):

*Kléos áphthiton*, a glória imperecível, este é, com a ‘bela morte’, o ponto máximo de uma honra além de todas as honras relativas e transitórias que podem ser motivo de orgulho para um ser vivo. O *agathòs anér*, o homem de bem, o homem de coragem, obtém pela morte heroica um estatuto especial: mortalidade e imortalidade, em vez de se oporem, associam-se em sua pessoa e se interpenetram.

Desse modo, o sentido da bela morte é a instauração da “*imortalidade*”, não somente do nome, mas também do feito que o conduz à glorificação. Ao oposto do que seria sua pequenez diante de um destino implacável, ele agora é marcado de forma sublime, como podemos perceber na última cena da narrativa:

Então, Augusto Matraga fechou um pouco os olhos, com sorriso intenso nos lábios lambuzados de sangue, e de seu rosto subia um sagaz contentamento. Daí, mais, olhou, procurando João Lomba, e disse, agora sussurrado, sumido:

– Põe a benção na minha filha... seja lá onde for que ela esteja... E, Dionóra... Fala com Dionóra que está tudo em ordem!  
Depois, morreu. (ROSA, 1984, p. 318-319).

Vendo, portanto, que chegou a sua hora, Nhô Augusto não demonstra nenhum sofrimento. Pelo contrário, expressa a todos que estão presentes uma satisfação com o destino final. O contentamento expresso em seu rosto não é de tristeza ou de dor, mas de cumprimento de sua “*missão*”, a tal ponto que se lembra da filha e pede a João Lomba que a abençoe e, ao lembrar-se da mulher, pede ao seu meio parente que comunique à esposa que “está tudo em ordem”. Ao dizer isso, mostra que não sente mais mágoas nem ressentimentos. O processo de purificação e sublimação traz um significado de superação para sua vida, em sintonia com o sentido da pertença apontada por Walnice Galvão. Nesse sentido, o reconhecimento comum da pertença trata da condição humana do protagonista e a suplantação de todas as ignomínias sofridas em vida.

Na visão de Santos (2021, p. 258):

Essa ida para o céu **realizaria o mais alto grau da anábase, visto que a renovação do protagonista promoveria sua ascensão do inferno ao céu.** Nessa linha de pensamento, consideramos que o primeiro grau de sua subida será o retorno à esfera dos vivos no Tombador e a elevação definitiva dar-se-á por intermédio de sua ida, metafísica, ao paraíso celestial. (grifo nosso).

De fato, o herói movido pelo ideal de justiça assume o lugar da ação e o duelo se desenvolve no combinado entre religiosidade e violência. Esta, como código de conduta e valores do mundo sertanejo, proporciona ao herói rosiano o seu enfiamento heroico, que lhe garante a anábase final.

Ainda em comparação com a épica antiga, é importante destacar, dentro de um quadro mais amplo, o significado da bela morte para o herói grego. Deve-se compreender que, quando nos referimos ao herói, estamos falando do modelo representado na poesia homérica (o herói não é um homem qualquer, mas descendente de um deus ou filho direto de um deus) e que alude ao sentimento de bela morte, inerente à condição humana dos heróis, porém inevitável, uma vez que a inescusabilidade da *Moíra* se refere à parte do quinhão ou ao lote de tudo a que o herói é destinado.

Tal é a constituição do herói homérico e, consecutivamente, a *areté* (excelência) no campo de batalha – combate, o reconhecimento público do valor moral perante a pátria e a sua família.

No que diz respeito a Heitor, o que acontece é que a *Moíra* é inflexível e irrevogável, delimitada pelos Deuses. Cabe apenas ao herói enfrentar o destino que lhe é conferido com um único propósito: defender seu povo e sua família, para que a memória de seus feitos nunca seja esquecida.

No caso de Augusto Matraga, existem algumas diferenças que se faz necessário pontuar. A respeito de Joãozinho Bem-Bem e o protagonista, o combate singular que culmina na morte de ambos mostra que este último demonstra um belo ato de entrega de sua vida em prol do velho, porém não tem, em toda sua extensão, o mesmo significado da bela morte grega. Heitor tem um destino fechado: ele não pode mudar nem fugir do que está fadado a ter. Já Augusto Matraga não tem o destino fechado, pelo contrário, ele pode optar, pois o livre arbítrio proporciona isso ao indivíduo. A morte que ele busca é uma compensação simbólica (em sua mente, de total convicção) para amenizar os feitos malévolos que outrora havia praticado gratuitamente, com a mudança de comportamento de homem violento para homem dócil e temente a Deus, e que começa a buscar incansavelmente a salvação como forma de preencher o desejo de uma ascensão transcendental. Essa característica não se identifica na cultura grega. O guerreiro troiano, ao morrer por um feito heroico, vai para o Hades (inferno),

o que é conservado para os heróis, após a morte. Não existe, para o herói troiano ou grego, a salvação celestial, até porque essas particularidades são aspectos da cultura judaico-cristã.

Porém, não nos esqueçamos de guardar as proporções, no que diz respeito à configuração da morte no desfecho do conto. Nhô Augusto, ao sacrificar-se em prol do velho e de todas as famílias do povoado, faz de si mesmo o diferencial, primeiro pelo ato de coragem e, segundo, pelo embate glorificante, o qual o transfere para o *plano mítico* em que se tem “situação inicial-conflito-combate-equilíbrio” (BUHLER, 2021, p. 22). A escolha de seu fardo atinge o ponto mais alto e significativo da narrativa.

Pelo que expusemos até aqui, a morte gloriosa de Augusto Matraga, preservadas as diferenças, é discernível com a análise cuidadosa da imanência textual, em que percebemos alguns traços épicos por meio das ações do personagem, o que nos faz remeter a algumas semelhanças com o herói homérico. Além disso, buscamos, por meio da teoria, apresentar as verticalizações dessas relações entre o conto e o aparato teórico-crítico, sem reduzir a teoria, mas, sim, aplicando-a cautelosamente ao texto rosiano. Nesse sentido, discordamos do estudo de Costa que, em seu artigo “*Joãozinho Bem-Bem e os antigos: a história de um herói através de sua estória*”, afirma que a bela morte está para Joãozinho Bem-Bem, sem apresentar, no entanto, em meio a algumas análises sem ponderações, argumentos consistentes para tal ideia.

A nosso ver, não existe por parte de Bem-Bem uma mudança significativa de caráter, muito menos de feitos grandiosos, que o caracterize enquanto herói. Nada lhe é digno para ser glorificado no Arraial do Rala-Coco. A autora afirma que “a estória de Bem-Bem nos autoriza a enxergar a morte como o evento último que qualifica os feitos de grande guerreiro confirmando sua excelência e coroando-o herói, e que, como os heróis épicos, merece ser lembrado e será lembrado” (COSTA, 2018, p. 19). Lembremo-nos que Joãozinho não destaca por nenhum feito e suas aparições são rápidas: uma no Tombador e outra no Rala-Coco, Nas cenas que se sucedem na narrativa, Bem-Bem não aparece, muito menos é feita menção de algum feito dele em prol de alguém. Vale salientar que a autora, na superficialidade de seu embasamento, apresenta uma categoria analítica que não explora a verticalidade entre o texto e a teoria, sendo raríssimas as vezes em que faz menção ao texto para colaborar com seus argumentos.

Nessa mesma esteira de análises discrepantes, ainda destacamos o texto “De Ramayana a Sagarana: a ‘Bela Morte’ em João Guimarães Rosa”, de Marinho e Silva (2020). Eles trazem como cerne da discussão a *bela morte*, porém, em nenhum momento se debruçam para detalhar o tema ou trazer um texto crítico que dê veracidade aos seus argumentos. Há uma comparação forçada entre Augusto Matraga e Joãozinho Bem-Bem, sendo o primeiro a

*Rama* e o segundo a *Ravana*, porque o texto rosiano não nos apresenta nenhum traço estruturante do hinduísmo ou de um ritual sagrado da *Ramayana*. O resultado disso é um passeio pela superfície da temática abordada, o que se confirma com as digressões para outros assuntos que em nada dialogam com o *corpus*.

## 2.2 Dos desejos de vingança à morte encomendada: a ironia em “*Duelo*”

A errância de Turíbio reserva surpresas as quais são reveladas pelo destino, em que a fórmula do duplo produz a inversão dos pares, como o perseguidor que passa a ser perseguido. Nessa busca por retaliação, eles se afastam cada vez mais, pois, na maioria das vezes, percorrem caminhos opostos. Como podemos observar no seguinte trecho:

Mas, nesse depois, deu que um dia Cassiano, surgindo nas Traíras, escutou conversa de que o outro estava na Vista Alegre, aonde viera ter, aquerenciado, com saudades da mulher. Cassiano Gomes tirou suas deduções e tocou riba-rio, sempre beirando o Guaicuí, que só vadeou no lugar bonito – com frangos-d’água chocando ovos no fundo dos quintais, com uma lagoa no centro do arraial – chamado Jequitibá; isso enquanto Turíbio Todo, um pouco além norte, fazia uma entrada triunfal em Santo Antônio da Canoa, onde ainda ousou assistir, muito ancho, às festas do Rosário, com teatrinho e leilão.

Dançando de raiva, Cassiano fez meia-volta e destorceu caminho, varejando cerradões, batendo trilhos de gado, abrindo o aramado das cercas dos pastos, para cair, sem aviso, no meio dos povoados tranquilos dos grotões. Mas [...] eles cruzaram, passando a menos de quilômetro um do outro, armados em guerra e enganados por vingança (ROSA, 1984, p 130).

Vê-se, aqui, que os caminhos dos heróis se desenham como labirinto que não se cruzam, o que, a nosso ver, é uma estratégia do enredar da história, configurando-se como um traçado labiríntico que se constitui como uma prova iniciática – símbolo da vida e da morte, primeiro de Cassiano e, posteriormente, de Turíbio.

O plano de Turíbio de fazer com que seu opositor faça vários deslocamentos em seu encaço faz com que a saúde daquele piore, dando a oportunidade mais uma vez ao “papudo” de fugir do duelo, comportamento este que em nada se compara com o perfil de homem guerreiro do sertão, pois este preza pela fidelidade à luta e à honra.

Para Gama-Khalil (1992, p. 46), isso se configura como:

Um comportamento que não se perdoa no jogo: o jogador desmancha- prazeres, que desrespeita e ignora as regras [...] No duelo rosiano esse jogador desmancha- prazeres é incorporado por Turíbio Todo. Uma das

qualidades do agonístico guerreiro, do duelista, é a fidelidade à luta. Cassiano é fiel à luta; Turíbio, não [...].

Nessa linha reflexiva, torna-se claro quem mais se aproxima de um herói que preza pelo código de honra: é o Cassiano que, mesmo diante das armadilhas do arquirrival, não desiste de seu objetivo. Diante disso, Turíbio, com atitude covarde, espera o momento oportuno para que seu opositor mostre a sua fragilidade e, assim, pegue-o à traição.

É válido reproduzir o trecho em que o personagem revela para esposa o seu estratagema:

A mulher aconselhara:

- Por que é que você não vai para bem longe, esperar que a raiva do homem recolha? ... (Dona Silivana tinha sábios desígnios na cabecinha...)
- Que-o-quê!... Você jura não contar p'ra ninguém uma coisa?
- Por esta luz! ... Pois será que você já não tem mais confiança nem em mim?!
- Pois, olha: eu, afora o papo, tenho muita saúde, graças a Deus... Mas, o tal... Correndo assim por essas brenhas, quero ver! Ele barganha de cavalo, troca, troca, que nem cigano, mas não regula direito! É só esperar um pouco e sacudir vermelho nas ventas do touro... Eh, boi bravo!... Estou sem cachorro, mas estou caçando de espera, e é espera p'ra galheiro!... (ROSA, 1984, p. 132).

O trecho torna clara essa expectativa criada por Turíbio: seu plano está surtindo efeito, seguindo, assim, um longo duelo. Ao saber do plano do marido, Silivana preocupa-se por lembrar-se das complicações de Cassiano e envia-lhe as informações:

Cassiano cedo conheceu a intenção do seleiro, que dona Silivana lhe transmitiu, por quanta boca prestativa faz, na roça, as vezes das radiocomunicações.

Numa várzea bonita, entre Maquiné e Riacho Fundo ponto fora de rota de povinho a cavalo, um vaqueiro que campeava bois tresmalhados foi mesmo o primeiro que anunciou:

- . . . e o Turíbio quer é que o senhor morra do coração, seu Cassiano. Não vale a pena dar esse gosto a ele, não!
- Mamparra! Se ele quisesse isso, não era bobo de sair contando... Ele está mas é com esperança que eu estaque só por medo de doença... (ROSA, 1984, p. 133).

A fala do vaqueiro reforça o desejo sombrio de seu inimigo, o qual espera placidamente o descuido ou a morte do ex-militar. Este não admite as informações como verdadeiras e continua a perseguição ao oponente. Ao todo já se passaram uns “cinco ou cinco

meses e meio a correria, monótona e sem desfecho”. A estrada aplainada e a quieta satisfação de Cassiano de estar perto de Turíbio faz com que prossiga:

Em reta acelerada, , e tocou-lhe, amanhã e ontem, a trajetória, em tangente atrasada e em secante adiantada demais. Depois, viajaram quase de conversa, perfeitamente paralelos, e ambos sentindo que estava chegando a hora da missa-cantada, e o fim de tanta caceteação.

Até que, bruscamente, as duas paralelas convergiam, no porto da balsa [...] Cassiano, tendo colhido notícias bem pagas, e agora sabendo que vinha nos cascos de Turíbio, chegou de-tardinha à borda do rio [...]. Quando escureceu de todo, ele saiu da toca, se esgueirando, de arma leste.

[...] Cassiano deu com os olhos numa fogueira, a menos de trezentos metros, a jusante. Deitou-se no chão, como nos tempos da vida de soldado – esperando a que a silhueta do papudo se debuxasse à luz das chamas, para dar ao gatilho, então. Mas foi do outro lado, por detrás dele, que pipoquearam tiros, das moitas de taquari; e o cicio das balas renteu-lhe a cabeça.

[...] Ei, e **Cassiano rastejou, recuando, e, dando três vezes o lanço, transpôs as abertas entre a criciúma e a guaxima, entre guaxima e o rancho, e entre o rancho e o gordo coqueiro catolé.** Acocorou-se, coberto pela palmeira, e espiou, buscando um sinal claro ou qualquer vulto movente.

[...] Turíbio Todo não apareceu (ROSA, 1984, p. 133-136, grifo nosso).

O personagem envereda nas profundezas do mato, envolvendo, a princípio, na direção certa, logo é frustrada e desnorteada por um fato inesperado por Cassiano: os sintomas deste vão esgotando a sua vida gradativamente; e o herói-peregrino, ao retornar ao arraial em que reside, reflete:

– Negócio de **vingança não paga a pena. Não quero saber mais! É melhor entregar p’ra Deus...**

Mas, ao tempo em que ele falava, mansinho, **sua mão por descuido, atoinha, alisava o cabo da lapiana,** e por isso ninguém não acreditou.

E, enquanto pois, Cassiano continuava se encontrando com a mulher fatal da história [...] (ROSA, 1984, p. 140, grifo nosso).

Repare-se na expressão em marcas do narrador: *“vingança não paga a pena. Não quero saber mais! É melhor entregar p’ra Deus...”*. O trecho traz o jogo entre as forças do caos, de um desejo de justiça que não é concretizada – a ordem das coisas<sup>55</sup>. Apesar de o personagem utilizar-se do discurso religioso, o narrador nos mostra que o prosseguimento do plano ainda está em seus pensamentos ao acariciar o “cabo da lapiana”. Isso reforça o caráter do herói em relação aos seus princípios de virtude e respeito ao seu parente assassinado covardemente.

<sup>55</sup> Referimo-nos aqui ao cumprimento de derramamento de sangue, pelo qual Cassiano precisa honrar o irmão, Levindo Gomes, matando Turíbio. Para isso, é preciso restabelecer a ordem, no que se refere ao código de honra.

Diferentemente do início da história, em que tinha toda a razão, Turíbio passa a ser ridicularizado, e, assim, a narrativa segue registrando os fatos pelo olho discernido e classificador de Chico Barqueiro:

Os dois homens e o cavalo estiveram quietos. Mas, justo no meio do rio, o barqueiro, carrancudo, começou a encarar, a encarar. Turíbio, de de-lado, abaixava a vista. E então o outro não se pôde por mais tempo:

– **O senhor é o sujeito meio ordinário, sem sustância, e sem caráter! Se fosse homem, voltava...**

– Eu? ... Sou de paz e sou pai-de-família, meu senhor!... O senhor está enganado...

– **Eu sei... Vai fugindo, se escondendo... Fico até com nojo de ver tanta falta de pouca-vergonha emporcalhando a minha balsa!**

E cuspiu n'água, escarrando com estrondo (ROSA, 1984, p. 137, grifo nosso).

O trecho enfoca, pela visão discriminativa de Chico Barqueiro, o comportamento desprezível de Turíbio, o que destoa significativamente do rústico do sertão e da tradição, em que a personalidade e a honra configuram-se como um tipo de ideal, reguladores do código de conduta, da virilidade e do desafio, os quais são fatores motivadores já incorporados ao imaginário popular<sup>56</sup>, os quais ganham dimensões heroicas por suas façanhas. Tais ações fazem com que Cassiano, em relação a Turíbio, se destaque e se torne grandioso no decorrer da trama. A este respeito Gama-Khalil (1992) escreve:

Cassiano, já que, no início da narrativa, ele é traidor, motivo pelo qual o narrador confere razão a Turíbio Todo no começo da história [...]. **Porém, de traidor ele passa, aos poucos, purificando-se, a angariar pela sua coragem e determinação** a simpatia do leitor. E toda grande personagem é exatamente essa união de contrários, ou seja, Cassiano é o baixo traidor que se eleva e se mostra grandioso no decorrer dos fatos narrados (GAMA-KHALIL, 1992, p. 42, grifo nosso).

Da forma como preconiza Gama-Khalil, Cassiano, o homem que representa a história vista a contrapelo, consegue finalmente, por meio de suas ações, inverter os fatos ao seu favor. Após saber do boticário que não tinha muito tempo de vida, Cassiano vende tudo e segue em direção a São Paulo em busca de Turíbio, só que seus planos são frustrados, pois sua condição se agrava, sendo obrigado a interromper a viagem no povoado do Alto do

---

<sup>56</sup> Como exemplo de dimensões heroicas pelos seus feitos, citamos as figuras de Antonio Silvino e Lampião, que sempre defenderam a honra, a valentia, para garantir a “justiça”, apesar dos traços de crueldade e violência de seus atos.

Mosquito. O seu declínio torna-se tão acentuado que nem mesmo encontra forças para prosseguir a caminhada:

– Então eu vou-m’embora! Já e já!...

Mas não pôde dar mais três passos: cambaleou e teve de sentar-se à porta da cafua; e foi ali sentado que passou a passar todo o tempo, dia após dia, com o peito encostado nos joelhos e, por via dos hábitos, com a winchester transversalmente no colo e a parábélum ao alcance da mão [...]. (ROSA, 1984, 142).

Os “três passos” dados pelo personagem e, em seguida, o seu desfalecimento nos mostram que é no Alto do Mosquito que se dará a sua última temporada. Isso o aflige, pois reconhece que ainda não cumpriu o seu intento. Isolado em um lugar longínquo, busca um “homem valente, capaz de encarregar-se de um caso” e lhe paga “até um conto de réis” para realizar em seu lugar a sua reparação. E o narrador logo nos adverte:

[...] Cassiano escolhera mal o lugar onde se derrear: no Mosquito era tudo gente miúda, amarelenta ou amaleitada, esmolambada, escabreada, que não conhecia o trem-de-ferro, mui pacata e sem ação. Não se alembavam de crimes sangrentos, não tinham mortes nas costas [...] (ROSA, 1984, p. 141).

E o personagem insiste, e um indivíduo que mora no povoado responde-lhe nesses termos:

[...] – O senhor me desculpe, mas, não vê que aqui ninguém não quer se desgraçar...

– E não terá alguém para levar recado para vir cá algum valentão de aí por perto?...

– Aqui por estas bandas mais chegadas, também, desse jeito, p’ra esse serviço, não tenho ninguém... (ROSA, 1984, p. 141-142).

Recorde-se que, em nossa exposição, assinalamos que o personagem “fechou muito bem as janelas e portas” de sua casa e saiu com o destino já traçado em seus pensamentos de reaver o sangue parental. Ao estar prostrado em um lugar completamente alheio, além de se sentir impotente diante das circunstâncias, reconhece que sua condição financeira pouco influencia naquele momento. A aproximação da realização de sua reparação se dá pela amizade construída com Antônio, o Timpim Vinte-e-Um.

Para Dantas (2021, p. 162-163):

A aproximação de epifania vem com a amizade de Antônio, o Timpim ou vinte e um, como era conhecido [...] a humanização e o desenvolvimento

espiritual de Cassiano dar-se-ão a partir do contato com a história de Timpim, um homem vitimado pela miséria, casado e que tinha três filhos, sendo dois mortos e um só vivo. Cassiano se compadece com tamanha desgraça, fornece-lhe dinheiro [...].

Concordamos com o autor que a aproximação entre o personagem e Timpim se dá pela gratidão que este tem para com Cassiano. No entanto, vale salientar que, no herói rosiano, a interioridade “transformada” em ação se revela diante de suas limitações: ao saber que seu fim se aproxima, pede “às velhas que viessem rezar à beira da enxerga” (ROSA, 1984, p. 144).

Em contrapartida, discordamos do argumento do estudioso nos seguintes pontos: o primeiro é com relação à mudança de comportamento do personagem, visto que isso não se dá por um arrependimento de seus atos, pelo contrário, não existe por parte dele tal sentimento. Lembremos que ele não deixa de encontrar-se com Silivana, como o narrador mesmo nos informa: “E, enquanto pois, Cassiano continuava se encontrando com a mulher fatal da história, aquela mesma que tinha os olhos cada vez maiores, mais pretos e mais de cabra tonta” (ROSA, 1984, p. 140). O que o faz não procurá-la mais não é o remorso, mas, sim, o seu falecimento lá no povoado do Mosquito.

Já com relação à mudança de comportamento, isso se dá em decorrência de sua fragilidade física. Não é à toa que a vontade de honrar ainda se mantém viva; mesmo debilitado, ainda age: procura um homem arrojado para encarrega-se de seu plano. Quando percebe que não vai encontrar, usa a estratégia de conquistar a confiança e a gratidão de Timpim. Vale a pena a longa citação:

E, pois, foi um dia, quando ele estava pior e tinha mandado abrir a janela para que entrasse um sol fiscal, muito ardente, entrou-lhe também pelo quarto, de olhos vermelhos e nariz a escorrer, choramingante, o Timpim.

– Que foi que houve, Vinte-e-Um?

Era o filho, o neném, que estava doente, muito mal, mesmo, e, por minguia de recurso, quase a morrer. [...]

Cassiano perguntou:

– Me diz uma coisa, Vinte-e-Um: nas Abóboras tem doutor?

– Tem sim, mas em-antes não tivesse, meu Deus!...

Como é que eu, que não sou dono de nada desta vida, hei de poder pagar seu doutor-médico a trinta mil-réis a légua, p’ra ele querer vir até cá?! ... Já mandei buscar receita-de-informação, e, o resto do cobrinho que o senhor me deu, eu gastei tudo nas mezinhas de botica...

**– Pois está aqui o dinheiro. Traz o doutor. Compra os remédios e tudo. Se precisar, ainda tem mais.**

Timpim esbugalhava os olhos, achando difícil acreditar. **De repente, chorou mais forte e se ajoelhou aos pés do benfeitor, querendo pagar-lhe da**

**mão para beijar e proferindo agradecimentos e bênçãos, por entre uma montoeira de soluços.**

– Não é nada... Bobagem!... – se esquivou Cassiano. – Eu estou querendo o médico é p’ra ele poder me olhar também... E aproveita p’ra trazer o padre junto, que eu ainda quero me confessar...

**Mas o Timpim teimava agora em beijar-lhe os pés**, e, sempre se carpindo, exclamou:

– Deus há de lhe dar o pago, seu Cassiano Gomes! Eu sim que não posso, por causa que não tenho préstimo nenhum ... O menino é porque foi batizado na horinha em que nasceu, senão o senhor tinha de ser o padrinho!... **Mas, assim, mesmo, se o senhor deixar, eu fico sendo seu compadre e o senhor fica sendo o meu compadre mais-de-todos, que eu de tantas caridades nunca hei de me esquecer!...**

Então, Cassiano, por sua vez muito bem comovido [...] puxou-o para si, num abraço, dizendo:

– Maior paga do que essa não tem, meu compadre Vinte-e-Um...

**E Cassiano Gomes não pôde esconder o consolo que isso tudo lhe trazia** (ROSA, 1984, 144-145, grifo nosso).

Nesse trecho Timpim reaparece, em desespero, pois seu filho está morrendo e não tem condições de mandar trazer o médico. Cassiano, ao ter ciência da situação arruma-lhe o dinheiro, e Timpim sente-se tão grato que o diviniza, a tal ponto de se ajoelhar-se e de querer beijar-lhe os pés. Nada disso é à toa, pois, a nosso ver, a intenção do ex-militar é de se valer da ocasião, como pretexto de ter alguém que, posteriormente, assuma para si a responsabilidade de retomar sua honra. Vale ressaltar que nossa interpretação se dá, principalmente, pela fala do narrador ao dizer que “*Cassiano Gomes não pôde esconder o consolo que isso tudo lhe trazia*”, reforçando a ideia da gratidão de Vinte-e-Um: tão grande, que é capaz de fazer isso para o seu compadre.

O personagem tem tanta certeza que seu plano em relação à morte de Turíbio seria concretizado, que, com a visita do padre, “confessou-se, comungou, recebeu os santos-óleos, rezou, rezou”. Logo, ele cumpre “o rito pós-liminar, que, para Aristóteles, seria a peripécia” (DANTAS, 2021, p. 163).

E a última investida do ex-anspeçada foi deixar todas suas economias para Vinte-e-Um. Vejamos:

[...] Mandava o dinheiro para mãe? Não. Mandou vir o Timpim, para nele rever a boa ação. Conversaram. Depois o moribundo disse:

– **Esse dinheiro fica todo para você, meu compadre Vinte-e-Um...**

Aí, tomou uma cara de feliz, falou na mãe, apertou nos dedos a medalhinha de Nossa Senhora das Dores, morreu e foi para o Céu (ROSA, 1984, p. 145, grifo nosso).

Convivendo na comunidade mais primitiva e precária da região, é neste lugar que Cassiano encontra seus momentos finais e mais angustiantes de sua vida, mas também a tranquilidade e paz até então esquecidas. Forçado pela doença, o herói rosiano constrói laços afetivos e também de interesse com Timpim, que surge para resgatar o sentido da batalha que Cassiano não consegue mais travar. É como se ele revivesse por meio da figura de Vinte-e-Um.

A este respeito, Gama-Khalil (1992) afirma:

[...] a morte de Cassiano é apenas física, uma vez que ele revive em outro – em Timpim; e o erro de Turíbio foi justamente o de voltar para o espaço sagrado do jogo, o labirinto, pois nesse espaço é ele quem acaba morrendo, sendo vencido (GAMA-KHALIL, 1992, p. 46).

Corroboramos com a autora neste ponto, pois é possível constatar-se na ficção rosiana a troca de lugares e também de função em relação à luta do bem contra o mal: o triunfo de Cassiano se dará pelas mãos de Timpim Vinte-e-Um, não só pela gratidão ao compadre, mas, também, por uma fome de ajustamento. Turíbio, confiante de sua vitória em relação ao arquirrival, volta ao lugar de origem de toda a querela para rever a esposa. Porém, o caminho que lhe propõe a alegria do retorno é o mesmo que o conduzirá à ruína.

A ideia do destino que vê o homem em sua pequenez é sugerida do ponto de vista de uma honra reparada. É o que se encontra nessa descrição:

E, de repente, Turíbio Todo estremeceu, ao ouvir, firme e crescida, outra vez, que ainda não tinha escutado ao capiau:  
 – Seu Turíbio! Se apeie e reza, que agora eu vou lhe matar!  
 – Que é? Que é?... Tu está louco?!... [...]  
 – Se apeie depressa, seu Turíbio!...  
 [...] Então Turíbio Todo, encarando-o, fez figura e fez voz.  
 – Deixa de unha, cachorro, que eu te retalho na taca!...  
 – **Não grita, seu Turíbio, que não adianta ... Peço perdão a Deus e ao senhor, mas não tem outro jeito, porque eu prometi ao compadre Cassiano, lá no Mosquito, na horinha mesmo d’ele fechar os olhos...** [...]  
 – Ah, quanto é que ele te pagou? Eu posso dar o dobro, te dou tudo o que eu tiver!...  
 – **Não tem jeito, não tem jeito, seu Turíbio... Abaixo de Deus, foi ele quem salvou a vida do meu menino. E prometi quando ele já estava de vela na mão...** É uma tristeza! Mas jeito não tem... Tem remédio nenhum... [...]  
 – Escuta ... Eu também tenho família... Tenho...  
 – Se apeie, seu Turíbio...  
 – Pelo amor da Virgem Santíssima! Pelo amor do teu filho! Não faz isso! Deus castiga!... Não me mata...  
 – Pois então reza, seu Turíbio, que eu não quero a sua perdição!  
 Aí Turíbio Todo teve um grande arranco de horror, e estendeu os braços.

– Espera! Espera! Não atire ainda não...

E levantou a mão à testa, se benzendo, com voz gritada, em que o choro já começava a tremer:

– Em nome do Padre, do Filho e do Espírito Santo, amém!... Padre nosso...

Mas, não! Assim como um carneiro, não! Curvou de banda e puxou o revólver, e foi um golpe de rédeas e outro de esporas, fazendo o cavalo se empinar.

**Mas a garrucha não negou fogo. Turíbio Todo pendeu e se afundou da sela, com uma bala na cara esquerda e outra na testa. O cavalo correu; o pé do defunto se soltou do estribo. O corpo prancheou, pronou, e ficou estatelado** ( ROSA, 1984, p. 149-150, grifo nosso).

No trecho anterior, percebemos que Cassiano é retomado no discurso de Timpim, e isso não é por acaso. Tendo em vista que existe um elo afetivo entre os dois, o qual robustece a convicção e gratidão de Vinte-e-Um, isto o faz não desistir de cumprir o juramento feito ao compadre em seu leito de morte. Nesse sentido, os traços de violência como código de conduta e os valores religiosos apresentam-se como basilares das sociabilidades do mundo sertanejo, e qualquer atitude feita pelo capiau são justificadas, na ação de pedir perdão. Partindo desses princípios, Timpim permanece inflexível diante das investidas de Turíbio de suborná-lo, persistindo, assim, com o plano.

O embate se inicia e nenhum dos duelistas recua. O apelo religioso de Turíbio e sua evocação à *Virgem Santíssima! E ao nome do Padre, do Filho e do Espírito Santo, amém!...* em nada altera os pensamentos do capiau. Este, ao tomar a garrucha em suas mãos, desfere dois tiros a curta distância, matando o “papudo”. O ápice da narrativa, proposto desde o título, finalmente se concretiza de forma irônica, através de uma morte encomendada, afastando-se do que o leitor tanto espera que aconteça: um duelo entre os inimigos e a bela morte de um deles. Vejamos, portanto, que, em “*Duelo*”, a bela morte não se realiza exatamente pela negação de Turíbio em confrontar Cassiano.

As atitudes de Turíbio são tão repulsivas que suas ações sempre são as de pegar à traição os inimigos. Desde o início da narrativa, com a tocaia e a morte por engano de Levindo, isso fica muito claro. Logo, percebemos que Turíbio em nada se compara com um homem valente do sertão, pelo contrário: seus modos divergem do que entendemos por caráter, audácia e honra. Já Cassiano, mesmo estando em erro no início da história, encontra-se inteiramente disposto a reaver o sangue parental do irmão.

Para Gama-Khalil, “Cassiano enquadra-se de certa forma como herói épico” (GAMA-KHALIL, 1992, p. 42). A nosso ver, o que podemos dizer é que há alguns traços que lembram este tipo de herói, mas que, assim como qualquer narrativa do século vinte tem suas particularidades, é preciso fazer ponderações no que diz respeito à análise de tais personagens,

tendo em vista que alguns conceitos, como o de épico, não foram pensados para obras modernas.

No entanto, se compararmos os perfis de Cassiano e Turíbio, aquele se destaca pela sua coragem, enquanto este último pela sua covardia. Com relação ao ex-militar, podem ser levadas em consideração as suas ações, que se aproximam de um homem que tem bravura, guardadas as singularidades, e ainda com traços sutis de um certo tom épico.

Se compararmos, por exemplo, este final entre Turíbio Todo e Timpim com o duelo estabelecido entre Augusto Matraga e Joãozinho Bem-Bem, é perceptível o grau de singularidade dos heróis rosianos em suas respectivas histórias. A morte que ocorre em “Duelo” não é bela. Mas, os motivos iniciais que conduzem à morte estão orientados pelo senso de coragem, determinação e honra: aspectos delineadores da bela morte. Nesse sentido, entendemos que existe em “*Duelo*”, preservadas as dimensões, alguns traços épicos, mas que já se configuram para um apagamento parcial da categoria em estudo.

### 2.3 O apagamento da bela morte em “*Os irmãos Dagobé*”

Em “*Os irmãos Dagobé*”, assim como nos contos “*A hora e vez de Augusto Matraga*” e “*Duelo*”, os heróis rosianos são personagens construídos de forma muito simbólica e representam um sistema político próprio do sertão coronelista em que impera o poder da arma e da fé religiosa. A má formação do Estado, ou melhor, a ineficiência funcional ou a ausência dele faz com que os traços profundos das vivências populares se façam presentes como lei, como é o caso do código de honra do mundo sertanejo, muito presente na política do sertão por várias gerações. Tais traços são bastante marcantes nas narrativas de Guimarães Rosa, porém, no caso de “*Os irmãos Dagobé*”, essa característica, ainda que um pouco presente, começa a desaparecer, como podemos perceber através do seguinte trecho:

O Dagobé, sem sabida razão, ameaçara de cortar-lhe as orelhas. Daí, quando o viu, avançara nele, com punhal e ponta; mas o quieto do rapaz, que arranjava uma garrucha, despejou-lhe o tiro no centro dos peitos, por cima do coração. Até aí, viveu o Telles.

**Depois do que muito sucedeu, porém, espantavam-se de que os irmãos não tivessem obrado a vingança. Em vez, apressaram-se de armar velório e enterro. E era mesmo estranho.**

Tanto mais que aquele pobre Liojorge permanecia ainda no arraial, solitário em casa, resignado já ao péssimo, sem ânimo de nenhum movimento.

**Aquilo podia-se entender? Eles, os Dagobés sobrevividos, faziam as devidas honras, serenos, e, até, sem folia mas com alguma alegria** (ROSA, 2001, p. 74, grifo nosso).

O trecho narrativo é bastante interessante e significativo pela informação dada pelo narrador sobre o estopim da briga que leva à discordância entre Damastor Dagobé e Liojorge, sem uma razão plausível, a nosso ver, que viesse a gerar tal conflito. Por sorte, Liojorge puxa o “gatilho derradeiro” para se livrar de um desastre, ou seja, nada foi premeditado pelo pobre lavrador, pelo contrário, ele não tem índole violenta, muito menos ofício de matador. Logo, intuímos que o ato feito é em legítima defesa. Quanto às devidas honras fúnebres que Damastor recebe de seus irmãos, a preparação do corpo para apresentá-lo de forma digna e respeitosa no velório, para que todos da região tenham a oportunidade de despedir do grande “ferrabrás”, cumpre com a tradição. Assim, consentir que o corpo permanecesse insepulto resultaria em uma negação aos cuidados para com o morto, mas, principalmente, uma forma de punição que reverberaria em consequências nefastas para a alma do falecido. Aqui, presenciemos alguns aspectos semelhantes aos ritos fúnebres na antiguidade grega e romana, marcados como momentos privilegiados, nos quais as famílias exprimiam a dor, a fragilidade, mas, também, os seus *status* perante a sociedade.

A passividade dos irmãos no momento de velar o corpo causa uma inquietação e estranhamento nas pessoas presentes no velório: pela conduta e fama da família Dagobé, espera-se uma reparação da honra imediata. Isso não é à toa, tendo em vista, novamente, o preceito da tradição sertaneja, a trégua do luto, e, posteriormente, a honra de sangue. Por isso, os irmãos, naquele momento, dedicam a atenção ao finado suspendendo “as armas, no falso fiar”. E, na ocasião certa:

**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.** Sempre, a cada podido momento, em sutil tornavam a juntar-se, num vão de janela, no miúdo confabulejo. Bebiam. Nunca um dos três se distanciava dos outros [...] ( ROSA, 2001, p. 75, grifo nosso).

A certeza já se apresenta na fala do narrador alimentando no leitor a expectativa. As tensões prosseguem com a chegada de Liojorge ao velório:

O pálido pasmo. Se caso que já se viu? De medo, esse Liojorge doidara, já estava sentenciado. Tivesse a meia coragem? Viesse: pular da frigideira para as brasas. E em fato até de arrepios – o quanto tanto se sabia – que, presente o matador, torna a botar sangue o matado! Tempos, estes. E era que, no lugar, ali nem havia autoridade.  
A gente espiava os Dagobés, aqueles três pestanejares. Só:

– “*Dei’ stá...*” – o Dismundo dizia: O Derval: – “*Se esteja a gosto!*”  
 – hospedoso, a casa honrada. Severo, em si, enorme o Doricão. Só fez não dizer. Subiu na seriedade. De receio, os circunstantes tomavam a mais cachaça-queimada. Tinha caído outra chuva. O prazo do velório, às vezes, parece muito dilatado.  
 Mal acabaram de ouvir. Suspendeu-se o indaguejar. Outros embaixadores chegavam. Queria conciliar as pazes, ou pôr urgência na maldade? A estúrdia preposição! A qual era: que o Liojorge se oferecia, para ajudar a carregar o caixão... Ouviu-se bem?  
 Um doido – e as três feras loucas; o que já havia, não bastava? (ROSA, 2001, p. 76, grifo do autor).

O momento mais paradoxal da narrativa não é a parte em que Liojorge chega ao velório com respeito e se oferece para ajudar a carregar o caixão de Damastor. Pelo contrário, isso é interpretado como o último ato de solidariedade ao inimigo, tendo em vista que existe um momento de trégua, em decorrência do luto familiar, e naquele momento a vingança seria um desrespeito duplo: ferir tanto a hospitalidade dada pelos parentes do morto quanto erguer as armas em um período em que devem ser suspensas – lei esta soberana entre as famílias sertanejas.

Nesse sentido, Chiaretto observa que,

muitos poderiam ver no conto a presença de uma sociedade primitiva, à margem do progresso e da civilização moderna, ausente de Estado e mesmo de Escrita. Seria uma sociedade a rigor “insuficiente”, uma vez que poderia apenas retratar suas faltas: sem história, sem Estado, sem escrita e, principalmente, sem lei. Sobre isso, é imperioso destacar que os irmãos Dagobé agiam abertamente, expandindo uma espécie de temor em toda a sociedade. Entretanto, ao atentar-se para esta coletividade com uma visão menos etnocêntrica e mais relativizadora em termos culturais, nota-se uma proposta diferente de “civilização”: na terra de Liojorge e dos Irmãos Dagobé há uma sociedade cujos conflitos internos parecem encontrar uma so-lução própria daquele povo, já que se pode ver os marginais integrados e as relações sociais em um equilíbrio pacificador (CHIARETTO, 2001, p. 435).

Essa perspectiva do autor traz à baila a noção de cultura e sua aparente duplicidade: em um único país coexistem dois “*brasis*”, um dentro do outro ou através do outro, marcados entre atraso e progresso, passado e futuro, o interior e a cidade.

O velório é encerrado e inicia-se o cortejo fúnebre, todos atentos aos três irmãos que se apresentam armados, enquanto que Liojorge está desarmado. É justamente nesse ponto que o caixão do morto desce a cova e a tensão aumenta em relação ao que pode acontecer entre os oponentes. O narrador assim descreve:

No pé-tintim, mui de passo. Naquele estranhamento, todos, em cochicho ou silêncio, se entendiam, com fome de perguntidade. O Liojorge, esse, sem escape. Tinha de fazer bem a sua parte: ter as orelhas baixadas. O valente, sem retorno. Feito um criado. O caixão parecia pesado. Os três Dagobés, armados. Capazes de qualquer supetão, já estavam de mira firmada. **E, nisso, caía uma chuvinha. Caras e roupas se ensopavam [...] E, agora, já se sabia: baixado o caixão na cova, à queimaducha o matavam; no expirar de um credo. A chuvinha já abrandava.** (ROSA, 2001, p. 77-78).

É interessante observar que, à medida que os ânimos se intensificam, a chuva também acompanha tal ritmo. Isso não é posto de forma aleatória, levando-se em consideração que a água é um símbolo de força, destruição, mas também de limpeza e renovação. A “*chuvinha já abrandava*” e todos entram no cemitério: “*aqui, todos vêm dormir*”. Uma inquietação toma conta do local, pois as pessoas esperam o fim trágico de Liojorge pelas mãos dos “ferrabrás”. No entanto, essa expectativa é quebrada quando Doricão, o sucessor de Damastor, abdica da retaliação. Tal passagem, relativa à desistência da reparação, e conseqüentemente de reaver a honra de Damastor e da família perante o povoado da região, merece citação integral:

O rapaz Liojorge esperava, ele se escorregou em si. Via só sete palmos de terra, dele diante do nariz? Teve um olhar árduo.  
 À pandilha dos irmãos. O silêncio se torcia. Os dois, Dismundo e Derval, esperavam o Doricão. Súbito, sim: o homem desenvolveu os ombros; só agora via o outro, em meio àquilo?  
 Olhou-o curtamente. 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*” [...] “Disse isso, baixo e mau-som. Mas se virou para os presentes. Seus dois outros manos, também. A todos, agradeciam. Se não é que não sorriam apressurados. Sacudiam dos pés a lama, limpavam as caras do respingado. Doricão, já fugaz, disse, completou: – “*A gente, ‘vamo’ embora, morar em cidade grande...*” O enterro estava acabado. E outra chuva começava (ROSA, 2001, p. 78, grifo do autor).

Essa abdicação dos Dagobé faz com que pensemos em duas explicações. A primeira é que os irmãos não querem mais continuar com a prática cíclica de assassinatos, e quem os prendia a tal prática era Damastor. Com a morte deste, os irmãos sentem-se livres de qualquer obrigação, rompendo, assim, com a tradição de conflitos e mortes estabelecida há anos pelas gerações da família. Já a segunda explicação se dá pela mudança almejada pelos últimos irmãos, a busca por uma vida nova na cidade grande, deixando para trás todo resquício do interior do sertão. Para isso, é preciso iniciar pela abstenção da vingança e perceber que não há mais lugar para os que anseiam por um novo estilo de vida.

Segundo Chiaretto (2001):

**O desprendimento à terra retratado pelos Irmãos Dagobé, a despeito de certa cordialidade dispensada ao grupo conterrâneo, parece indicar uma necessidade de resolução de contradições internas à família.** De fato, ao valorizarem outra dimensão da realidade social – no caso, a cidade grande –, eles demonstram necessitar da presença de um *Estado*, um organismo mais coercitivo e regulador, e menos ajustável conforme mutações sofridas por toda sociedade. Em vez de uma reação já prevista pelo grupo do qual faziam parte, preferiram reagir através da cordialidade e da fuga para cidade, onde o processo modernizador, suas leis e seu divulgado sentimento civil tomariam o lugar das tensões e dos conflitos que marcavam a família (CHIARETTO, 2001, p. 436, grifo nosso).

Nesse sentido, a saga de matança parece não fazer mais sentido, sendo preciso buscar novas perspectivas de vida, e com isso não ter mais combates, conseqüentemente reparação de honra. Com o apagamento total de tais práticas, a construção de uma nova imagem de mundo se dá a partir da descontinuidade da violência e do morticínio entre famílias. Essa atitude inesperada revela uma nova autoconsciência, dada pela reflexão que os irmãos fazem após o sepultamento de Damastor Dagobé.

### **3 O sentido do código de honra**

Nas narrativas em estudo, tanto a arma quanto a reza são práticas extensivas à comunidade sertaneja que aparecem como valores morais de expressão da identidade coletiva. O código de honra funciona como resposta às adversidades, mas também como mecanismo de proteção à preservação da vida. Trata-se, portanto, de uma organização social determinada, marcada pela frouxidão de um Estado civil.

Os perfis dos protagonistas de Guimarães Rosa nos mostram, de forma bem detalhada, as manifestações de poder e violência cujos símbolos são marcas da cegueira e da soberba que os dominam. Isso decorre de um pensamento que os protagonistas alimentam de um falso poder e competência que têm sobre as pessoas pobres da região. Talvez tal atitude aconteça pela necessidade de viver sob um código de honra<sup>57</sup> transmitido pelos seus antepassados, ou seja, a preservação do *status* financeiro e do nome da família que outrora era símbolo de poder, respeito e medo na região.

---

<sup>57</sup> Refere-se aos costumes da realidade histórico-social que constituiu o Sertão de Minas Gerais, onde o código é uma ética que deve ser cumprida. “A lei que predomina é do mais forte” no cenário de vivência sertaneja. No livro **As Formas do Falso**, Walnice Galvão (1986) analisa o cenário do sertão e as condições do sertanejo, sobretudo as organizações e relações entre os que detinham o poder e os demais homens que constituíam a sociedade da época, mostrando que, para impor ou solucionar conflitos, é necessário usar a força e arma como símbolo de autoridade e medo.

Em *Homens livres na ordem escravocrata*, Maria Sylvia de Carvalho Franco (1997) mostra uma perspectiva em que a violência como código de honra se estabelece como traço estruturante das relações de dominação pessoal, tornando-se explícitas as rígidas estruturas hierárquicas, além de um modelo de exercício personalizado de um tipo de Estado que configura a sociedade rural e de todo o dinamismo da sociedade capitalista que divide o país em “dois brasis” em uma mesma sociedade brasileira. Podemos entender tais contradições entre tradição (resquícios feudais de legado colonial) e modernidade como polos que nos mostram um processo social que engendra formas específicas de organização social, aparentemente antiéticas ou excludentes.

Nesse sentido, ao consolidar o quadro familiar, o aparelho governamental torna-se parte de um sistema de poder daquele que o controla, expondo, assim, a lógica de dominação pessoal entre um grupo privilegiado e aqueles que não possuem nenhuma posse e que dependem diretamente dos favores de uma minoria que detém os meios de produção.

De acordo com Franco (1983), **“a presença destes princípios opostos de organização** das relações sociais permitiu que fosse levada ao extremo a assimetria do poder, nada limitando **a arbitrariedade do mais forte e reforçando a submissão do mais fraco”** (FRANCO, 1983, p. 99, grifo nosso).

Nessa linha reflexiva, percebemos que os atos de rebeldia e violência entre os grupos provêm dessa estrutura político-cultural ligada às relações de domínio pessoal. Logo, o herói vive em função dos códigos ideológico-sociais do sertão mineiro, aprisionado a um sistema coronelista cujos traços de violência e barbárie são frequentemente reiterados. Vale ressaltar que, esses aspectos encontram-se desdobrados em um “discursivo no par dicotômico civilização/barbárie, tendo como eixo central as representações espaciais sertão/litoral” (BUHLER, 2012, p. 89).

Nesse sentido, percebemos as duas fronteiras, de um lado o sertão, um mundo esquecido, visto como espaço de desordem, violência, fome e seca, provinda da ausência de uma sociedade civil; e do outro, o mundo urbano, marcado pela prática de um controle institucional que define regras e normas. Assim sendo, há uma forte presença de relação de poder, conforme ligações de interesse do grupo influente de um lado e, do outro, o reconhecimento dos favores por vias morais pelo grupo condicionado, estabelecendo relações de mando/subserviência que configuraram a sociedade brasileira nos primeiros séculos de sua formação.

Em uma sociedade escravocrata, os homens livres e sem condições financeiras sujeitam-se às dádivas e caprichos dos senhores de terras. A este respeito, Franco (1983) destaca:

O outro caminho trilhado pelo homem pobre teve seu ponto de partida no caráter prescindível desse sujeito na estrutura sócio-econômica. Essa existência dispensável levou-o, em última instância, a conceber sua própria situação como imutável e fechada, na medida em que as suas necessidades mais elementares dependeram sempre das dádivas de seus superiores. Assim, em sua vida de favor, a dominação foi experimentada como uma graça e ele próprio reafirmou, ininterruptamente, a cadeia de lealdades que o prendia aos mais poderosos. Desprovida de marcas exteriores, sua sujeição foi suportada como benefício recebido com gratidão e como autoridade voluntariamente aceita, fechando-se a possibilidade de ele sequer perceber o contexto de domínio a que esteve circunscrito (FRANCO, 1983, p.104).

A citação acima é uma síntese de nossa formação social, esclarecendo a historicidade de uma sociedade em que os valores sertanejos prevalecem, assim como a construção de uma coletividade patriarcal caracterizada pelo poder do grande proprietário. É neste cenário, diante do imprevisível, que o herói rosiano forja um sistema simbólico específico, individualizado, utilizando como refúgio o poder da arma e da fé religiosa. Discorrendo sobre a enorme influência desse sistema, Franco (1983) ressalta que:

**A violência generalizada, e seu freio nos limites privados da existência, estão estruturalmente dados na sociedade brasileira.** Os conflitos entre homens pobres, a luta entre proprietários, arbitrariedade destes últimos, são momentos de ruptura que refletem reajustamentos constantes da organização social e econômica, provocadas pelas contradições que estão na gênese da sociedade brasileira e que até hoje fazem sentir os seus feitos (FRANCO, 2011, p. 103, grifo nosso).

Neste discurso de Franco (2011), fica mais que evidente que a violência foi o procedimento de construção do poder político dos donos de terras no Brasil, desde o período colonial até os primeiros anos da República Velha, e sempre de forma verticalizada, como uma espécie de *modus operandi* coercitivo dos corpos. Ou seja, em toda extensão do país, nenhum proprietário deixou de usar o medo e a força bruta como intimidação, a fim de mostrar aos que dele dependem quem de fato detém e está no poder.

Na perspectiva da autora:

**[...] a violência espalhada pelas páginas de Matraga aparece referida aos próprios fundamentos da sociedade brasileira. A construção dos personagens e de suas ações, no conto de Guimarães Rosa,**

**correspondem à situação real, que sanciona e ao mesmo tempo refreia a violência.** Ele a apresenta inteiramente dentro dos limites mantidos pela organização social: malbaratada em rebeliões sem finalidade maior que pendências pessoais. (FRANCO, 2011, p. 103, grifo nosso).

A passagem reforça que as marcas do mandonismo são motivadas pelo prestígio e força política dos chefes locais, ligadas a um sistema do coronelismo. Nesse sentido, tanto Nhô Augusto quanto o Major Consilva representam as forças políticas da estrutura tradicional brasileira, ao passo que a figura do capiauí, por exemplo, vive a violência que existe no pobre, fica mais tolhida e chega a ser sugerida uma vez, no canto do capiauí atormentando Nhô Augusto: “*Sou como a ema, que tem penas e não voa*”. Isso mostra sua dependência daqueles que são dominantes, no caso dele, o Major. Logo, o universo sertanejo de Augusto Matraga é construído entre a vingança e a honra que aparecem como estabilizadores de uma ordem social, o que faz do conto a representação mais fiel e próxima da realidade do sertão do interior de Minas Gerais, em que o código moral ou “código do sertão” é a lei superior.

Vejamos o que Benedetti (2007) diz sobre a ação do personagem e o seu código de honra: “[...] o fato de Matraga matar alegremente seres humanos do bando de Joãozinho Bem-Bem com a escusa de fazer justiça, torna-o moralmente igual a este, que também, à sua maneira, procura estabelecer a ordem e a justiça por meio de sólidas regras éticas” (BENEDETTI, 2007, p. 618).

Nesse sentido, a despeito de Nhô Augusto pensar que sua atitude está sendo justificada, por estar defendendo alguém de uma série de atrocidades, o que ele busca, na verdade, é mostrar, através dessa ação, que a única maneira de fazer justiça, nessa circunstância, é se levantar contra Bem-Bem e, assim, defender e honrar o velho e sua família.

Vale ressaltar que, assentado no código moral local, Joãozinho Bem-Bem almeja saldar a dívida de sangue do assassinato de seu capanga, Juruminho. E ainda expõe a Nhô Augusto o código de honra a ser cumprido “– O matador foi à traição, – caiu no mundo, campou no pé... Mas a família vai apagar tudo, direito!” (ROSA, 1984, p. 313).

Já em “*Duelo*”, observa-se que, apesar da ausência de um duelo direto entre inimigos, a ideia de violência está amalgamada no seio no arraial em que vivem Turíbio Todo e Cassiano Gomes, e ainda na natureza violenta deste. No decorrer da narrativa, o engano e o contratempo desempenham a função de uma ironia que provoca o motivo das mudanças das quais decorrerão os acontecimentos futuros: a morte já esperada de Cassiano e a morte de Turíbio Todo pelas mãos de Timpim.

Em “*Os irmãos Dagobé*”, a família Dagobé se destaca também pela fama de violência muito comum no espaço sertanejo em que o Estado não se faz presente, a justiça fica a cargo das próprias personagens. Após a morte de Damastor, espera-se que o sucessor, Doricão, continue o ciclo de sangue, prática comum para aquela sociedade. Para Chiaretto (2011, p. 434):

As sociedades rudes, como parece ser aquela na qual estão inseridos os irmãos Dagobé, logram capacitar o indivíduo à saudável vida em comunidade, firmando assim a sua identidade em meio a um círculo coeso que evitaria as hostilidades. A força dessas sociedades evitaria as hostilidades. A força dessas sociedades estaria na possibilidade de confrontar qualquer intromissão do Estado, qualquer ímpeto institucional que buscava tolher o “ânimo livre e alegre” do camponês, em vista da urgência de inseri-lo nas disputas que fazem a história das repúblicas – e não a história dos homens simples presos à terra e aos seus costumes.

Assim, a atitude de Doricão, na recusa de vingança, ao dizer: “moço, o senhor vá, se recolha. Sucedede que o meu saudoso Irmão é que era um diabo de danado...” (ROSA, 2001, p. 78), demonstra que ele conhecia as façanhas maléficas e impensadas do irmão, e ainda confirma que irão “morar em cidade grande” (ROSA, 2001, p. 78), o que só assegura que ele não quer ocupar a sucessão familiar, fechando, assim, o ciclo de vinganças. Desse modo, percebemos uma quebra das expectativas do leitor acerca de uma contraofensiva: a tão aguardada vingança não se realiza, concretizando, dessa forma, um apagamento em todos os aspectos da família Dagobé.

As obras rosianas são riquíssimas no que se refere à manifestação de justiça, assim como na forma de apresentar a sociedade regida por normas: o “código do sertão”, baseado na valentia e na honra pessoal. De *Sagarana* até sua obra mais complexa, *Grande sertão: veredas*, encontra-se um sistema normativo convencionado pelos jagunços, regidos “[...] 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, 2006, p. 120).

Em suma, as personagens apresentadas possuem graus diferentes no que tange à singularidade da honra e da bela morte. A análise das diferenças mostra a riqueza da categoria abordada e espera-se, com isso, contribuir para mais estudos que envolvam essa temática.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os estudos empreendidos sobre as três narrativas analisadas neste trabalho verificaram questões ora divergentes, ora convergentes. Quando consideramos o que há de semelhante ou diferente entre ambas, tivemos sempre em mente a nossa categoria central de análise: a bela morte. Partindo desta perspectiva, procuramos demonstrar nos contos “*A hora e vez em Augusto Matraga*”, “*Duelo*” e “*Os Irmãos Dagobé*” a presença de alguns aspectos da categoria da bela morte, bem como a sua parcialidade e apagamento dela, o que nos proporcionou um outro olhar sobre as obras literárias rosianas.

A teoria de Jean-Pierre Vernant e a fortuna crítica de outros estudiosos sobre a bela morte tiveram uma enorme pertinência para o desenrolar do trabalho, pois sem elas não teríamos condições maduras e suficientes de desenvolver uma reflexão acerca do tema. Também a percepção da ideia de erro intelectual, observado por Sandra Luna em seus estudos sobre o legado grego, nos norteou ao longo da reflexão sobre a relação entre ação trágica complexa e erro.

Sabe-se que a teoria da bela morte, proposta por Vernant, não foi criada para ser aplicada à literatura da modernidade. E temos consciência de que Homero, ao narrar os eventos da Guerra de Troia, quiçá não tivesse pensado que o combate mais famoso da *Ilíada* se tornaria um modelo a ser retomado em outras narrativas dos séculos vindouros.

Ao longo de muitas leituras e releituras, vimos que as performances do personagem Nhô Augusto, nos conduziram a um entendimento: a tradição de Homero ainda continua vívida, inclusive dentro da literatura brasileira. A persistência de fortes traços da bela morte antiga faz com que percebamos a conexão em Guimarães Rosa, da literatura do século vinte, com a de Homero – uma conexão simbólica entre o destino final do troiano Heitor e a do sertanejo Augusto Matraga, aos quais a fatalidade imputou a triste sorte de morrer em combate por um ideal, o que, no caso específico de Nhô Augusto, é uma característica singular própria do arquétipo grego. Assim, temos aí uma semelhança de caráter e de respeito entre dois corajosos homens, na hora de enfrentar o próprio destino e a morte.

Em relação à centralidade da bela morte na vida dos personagens Cassiano Gomes e Damastor Dagobé (e por todos os pontos analisados), consideramos que, de fato, ela se encontra presente, só que em menor grau, pois o apagamento já pode ser visto de forma progressiva tanto em relação à categoria quanto ao código de honra sertaneja nestes dois contos.

Os objetivos estabelecidos foram alcançados, tornando possível perceber como se configura essa bela morte na vida de um dos protagonistas. Desse modo, percebemos que há uma relação entre o erro trágico, a peripécia e a catástrofe que se apresentam simultaneamente na ação e o reconhecimento que se dá postumamente, por parte do protagonista. Essa relação culmina na bela morte, pois esta só se concretiza na vida do herói rosiano graças à ação de causa e efeito desses aspectos.

Sendo assim, face à escassez desses estudos, propomos inovações de abordagem das narrativas rosianas, apesar de tão volumosa fortuna crítica. Desejamos que este trabalho comparativo venha a instigar outras pesquisas semelhantes, seja partindo do clássico para o moderno, seja na análise de outros títulos do escritor, seja entre obras modernas de autores diferentes.

## REFERÊNCIAS

ABDALA, Hélio Santiago R. Os três Kairoi de Augusto Matraga. *In: Da ignomínia à pertença: nove ensaios sobre Augusto Matraga*. Arturo Gouveia (Org.). Cotia, São Paulo: Editora Cajuína, 2021. Série Leituras 4.

ANDRADE, Mário de. **O Movimento Modernista**. Rio de Janeiro: Edição da Casa do Estudante do Brasil: CEB, 1942.

ARISTÓTELES. **A poética clássica**. Tradução de Jaime Bruna. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

\_\_\_\_\_. **Poética**. 7. ed. Brasília: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2003. (Estudos gerais – Série universitária – Clássicos de filosofia).

BENEDETTI, Nildo Maximo. A tradução das múltiplas faces de “A hora e vez de Augusto Matraga”. *In: DUARTE, Lélia Pereira et al (Orgs.). Veredas de Rosa*. v. III. Anais do III Seminário Internacional Guimarães Rosa. Belo Horizonte: PUC Minas; Cespuc, 2007, p. 613-624.

\_\_\_\_\_. A hora e vez de Augusto Matraga. *In: BENEDETTI, Nildo Maximo. Sagarana: o Brasil de Guimarães Rosa*. São Paulo: Hedra, 2010, p. 295-363.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. v. III. Petrópolis: Editora Vozes, 1989.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BUHLER, Andrea Morais Costa. **Hora e vez das sagas de Rosa**. *In: GOUVEIA, Arturo e AZERÊDO, Genilda (Orgs.). Estudos comparados: análise de narrativas literárias e fílmicas: João Pessoa: Editora UFPB, 2012, p. 87-108.*

\_\_\_\_\_. A saga mítica de Augusto Matraga. *In: Arturo Gouveia (Org.). Da ignomínia à pertença: nove ensaios sobre Augusto Matraga*. Cotia, São Paulo: Editora Cajuína, 2021. Série Leituras 4.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. Tradução Adail Ubirajara Sobral. Edição: 3-4-5-6-7-8-9-10. São Paulo. Cultrix, 1949.

CAMPOS, André Malta. O resgate do cadáver: o último canto d’ A Ilíada. São Paulo: **Humanitas publicações/FFLCH/USP**, 2000.

CANDIDO, Antonio. **O homem dos avessos**. *In: CANDIDO, Antonio. Tese e antítese*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p.111-130.

CHIARETTO, Marcelo *et al.* Cultura e sociedade na (rusti)cidade grande de “Os irmãos Dagobé”. *In: Seminário Internacional Guimarães Rosa*. Belo Horizonte, 2001 Veredas de Rosa II/organização Lélia Parreira Duarte. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2003. p. 433-436.

COSTA, Lorena Lopes da. Joãozinho Bem-Bem e os antigos: a história de um herói através de sua estória. *In: Revista Territórios & Fronteiras*. Cuiabá, vol. 11, n. 1, p. 6-24, jan-jul. 2018. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/territoriosefronteiras/index.php/v03n02/article/view/780>. Acesso em: 10 abr. 2022.

CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**. Introdução de Ricardo Oiticica. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

DANTAS, Fábio de Sousa. Pelas Veredas da Epifania: de Cassiano Gomes a Nhô Augusto. *In: Arturo Gouveia (Org.). Da ignomínia à pertença: nove ensaios sobre Augusto Matraga*. Cotia, São Paulo: Editora Cajuína, 2021. Série Leituras 4.

EURÍPEDES, **Troianas**. Tradução, posfácio e notas: Ricardo Duarte. Centro de Estudos Clássicos Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2014.

FREUD, Sigmund. Totem e tabu (1913). *In: FREUD, S. Totem e Tabu: contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos (1912-1914)* São Paulo: Companhia das Letras, 2012. (Obras completas, 11).

FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. A vontade santa. *In: Scielo*. São Paulo: 2011. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/trans/a/j7SPYxzHVYFrD4sFZq7n6Vj/?lang=pt>. Acesso em: 29 jun. 2023.

\_\_\_\_\_. **Homens livres na ordem escravocrata**. São Paulo: Kairos, 1983.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. O espaço labiríntico em “Duelo”, de Guimarães Rosa. *In: Cerrados: revista/do Programa de Pós-Graduação em Literatura*. Brasília, DF: Universidade Federal de Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, 1992. v. semestral.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Matraga: sua marca. *In: GALVÃO, Walnice Nogueira. Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **As formas do falso**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 39.

GOUVEIA, Arturo. **Uma sangria de trevas: a fraternidade não-burguesa em narrativas brasileiras**. 2015. 230 f. Tese (Titular) – Comissão Permanente de Pessoal Docente, Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2015.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário de mitologia grega**. Trad. Victor Jabouille. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HOMERO. **Ilíada**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

LINS, Paulo. **Cidade de Deus**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

LORAU, Nicole. **L’Invention d’Athènes. Histoire de l’oraison funèbre dans la “cité classique”**. Paris: Mouton, 1981.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

LUNA, Sandra. **Arqueologia da ação trágica**. 2. ed. João Pessoa: Ideia/Editora Universitária, 2012.

MARINHO, Marcelo; SILVA, David Lopes da. De Ramayana a Sagarana: a “Bela Morte” em João Guimarães Rosa. *In: Revista Terceira Margem*. Rio de Janeiro, v. 24, n. 42, p. 8-28, 2020. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/30897/18642>. Acesso em: 10 abr. 2022.

MARQUES JÚNIOR, Milton; SOUZA, Erick France Meira de. **O teatro da morte, da humilhação e da dor: análise e tradução do canto XXII da Ilíada, de Homero**. João Pessoa: Editora Universitária UFPB; Zarinha Centro de Cultura, 2007.

\_\_\_\_\_. **Introdução aos estudos clássicos**. João Pessoa: Ideia/ Zarinha, 2008.

\_\_\_\_\_. O trágico no canto XXII da Ilíada. *In: NETO, José Ferrari (Org.). Com todas as Letras: língua e literatura Maternas e Clássicas*. João Pessoa Editora Universitária UFPB, 2013.

\_\_\_\_\_. A Ilíada ou a glorificação de Heitor. *In: Revista Expedições: teoria da história & historiografia*. v. 4, n. 1, janeiro-julho, 2013, p. 232-235. Disponível em: [https://www.revista.ueg.br/index.php/revista\\_geth/article/view/1463](https://www.revista.ueg.br/index.php/revista_geth/article/view/1463). Acesso em: 15 set. 2022.

QUEIROZ, Jacquelyne Taís Farias. Ritos fúnebres e cadáveres ultrajados: Homero e os direitos dos mortos. *In: Anais do XXVI Simpósio Nacional de História (ANPUH)*. São Paulo, 2011. Disponível em: <[http://www.snh2011.anpuh.org/resources /anais /14/1300865879 \\_ARQUIVO\\_Para\\_a\\_ANPUH\\_2011\\_\[1\]\\_BBBB.pdf](http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300865879_ARQUIVO_Para_a_ANPUH_2011_[1]_BBBB.pdf)>. Acesso em: 20 Fev. 2022.

ROSA, Guimarães. A hora e vez de Augusto Matraga. *In: Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_. Duelo. *In: Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_. Os irmãos Dagobé. *In: Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1962.

SANTOS, José Diego Cirne. Catábase e Anábase em Guimarães Rosa. *In: Da ignomínia à pertença: nove ensaios sobre Augusto Matraga*. Arturo Gouveia (Org.). Cotia, São Paulo: Editora Cajuína, 2021.

\_\_\_\_\_. A bela morte e o cadáver ultrajado. *In: Revista Discurso*, n. 9. 1977, São Paulo: EDUSP.

\_\_\_\_\_. A “Bela Morte” de Aquiles. *In: Entre mito e política*. Tradução de Cristina Murachco. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

\_\_\_\_\_. O mito hesiódico das raças. *In: Mito & pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*. Tradução de Haganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.