

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

JÚLIA SOARES FERNANDES MATOSO

**TRÊS MULHERES SOB TRÊS VISÕES: PERSONAGEM FEMININA E PONTO DE
VISTA EM TRÊS CONTOS DE GUIMARÃES ROSA**

Belo Horizonte

2020

JÚLIA SOARES FERNANDES MATOSO

**TRÊS MULHERES SOB TRÊS VISÕES: PERSONAGEM FEMININA E PONTO DE
VISTA EM TRÊS CONTOS DE GUIMARÃES ROSA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Claudia Campos Soares

**Belo Horizonte
2020**

R788.Ym-t Matoso, Júlia Soares Fernandes.
Três mulheres sob três visões [manuscrito] : personagem feminina e ponto de vista em três contos de Guimarães Rosa / Júlia Soares Fernandes Matoso. – 2020.
72 f., enc.

Orientadora: Cláudia Campos Soares.

Área de concentração: Literatura Brasileira.

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: p. 66-71.

1. Rosa, João Guimarães, 1908-1967. – Esses Lopes – Crítica e interpretação – Teses. 2. Rosa, João Guimarães, 1908-1967. – Sinhá Secada – Crítica e interpretação – Teses. 3. Rosa, João Guimarães, 1908-1967. – Benfazeja – Crítica e interpretação – Teses. 4. Contos brasileiros – História e crítica – Teses. 5. Mulheres na literatura – Teses. 6. Modernidade – Teses. I. Soares, Cláudia Campos. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

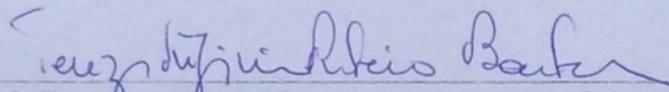
CDD : B869.33

Dissertação intitulada *TRÊS MULHERES SOB TRÊS TÍTULOS: PERSONAGEM FEMININA E PONTO DE VISTA EM TRÊS CONTOS DE GUIMARÃES ROSA*, de autoria da Mestranda JÚLIA SOARES FERNANDES MATOSO, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial a obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

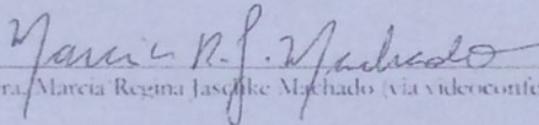
Área de Concentração: Literatura Brasileira/Mestrado

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

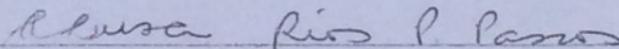
Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelas seguintes professoras:



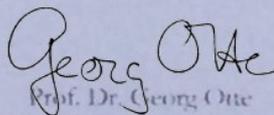
Profa. Dra. Tereza Virginia Ribeiro Barbosa (via videoconferência)
(Representante da orientadora) - FALÉ/UFMG



Profa. Dra. Marcia Regina Jaschke Machado (via videoconferência) - FALÉ/UFMG



Profa. Dra. Cleusa Rios Pinheiro Passos (via videoconferência) - USP



Prof. Dr. Georg Ote
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 27 de março de 2020.

A todas as mulheres que fazem ou fizeram parte da minha vida. Especialmente a Eredi Lima Soares Fernandes, minha mãe, a mulher mais incrível que já conheci.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por ser o meu consolo e a minha alegria em tempos bons e também nos tempos de caos.

À Claudia Campos Soares, minha orientadora, pela dedicação e conhecimento oferecidos. Sem ela, a caminhada teria sido mais difícil.

Ao meu esposo, pelo amor, força e compreensão. Por me fazer enxergar saídas quando a esperança se esvai.

Aos meus pais Gerson e Eredi, sertanejos fortes que, apesar das dificuldades, nunca me deixaram desistir. Agradeço por serem a luz da minha vida!

Aos meus irmãos, Sílvia, Juscelino e Gésia, por todo apoio que sempre me oferecem. Por nunca soltarem minha mão e por aguentarem a minha rabugice.

Aos meus amigos e colegas, pelas agradáveis horas de conversa e pela força que sempre me dão quando preciso.

À FAPEMIG, pelo apoio financeiro oferecido. Apoio que me possibilitou concluir este trabalho.

*O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é
homem humano. Travessia.*

(Guimarães Rosa – Grande Sertão: veredas)

RESUMO

Este trabalho se propôs a analisar três personagens femininas de três contos de Guimarães Rosa: Flausina, de “Esses Lopes” e Senhora/Sinhá, de “Sinhá Secada”, ambos de *Tutameia*; e Mula-Marmela, de “A benfazeja”, conto de *Primeiras estórias*. Consideramos, neste estudo: a posição social da mulher na estrutura social do sertão de Guimarães Rosa, a constituição das personagens estudadas enquanto personagens modernas e a forma como suas especificidades são construídas pelo narrador de cada conto. Fundamentamos a noção de Modernidade em estudos como os de Hall (2011), Bradbury & McFarlane (1989), Hollington (1989), McFarlane (1989), Candido (1976), Barbosa (1990) e Moreira (2012). Para o estudo da estrutura social do sertão de Guimarães Rosa, tivemos o auxílio de estudos como os de Gilberto Freyre (1987), Antonio Candido (1951), bem como da crítica rosiana que discutiu o assunto, como os de Luiz Roncari e Walnice Nogueira Galvão. Para o estudo das personagens femininas, foram de muito auxílio os estudos críticos sobre os contos estudados, principalmente, o de Cleusa Rios. P. Passos (2000).

Palavras-chave: Guimarães Rosa, Modernidade; estrutura social do sertão; personagens femininas; narrador e ponto de vista.

ABSTRACT

This work proposed the analysis of three female characters from three tales of Guimarães Rosa: Flausina, from “Esses Lopes” and Senhora/Sinhá, from “Sinhá Secada”, both from *Tutaméia*; and Mula-Marmela, from “A benfazeja”, tale from *Primeiras estórias*. In this study we consider: the woman’s social position in the social structure of the *sertão* of Guimarães Rosa, the characters constitution while they are studied as modern characters, and the way how their specificities are built by the narrator in each tale. We fundament the notion of Modernity on investigations like Hall (2011), Bradbury & McFarlane (1989), Hollington (1989), McFarlane (1989), Candido (1976), Barbosa (1990) and Moreira (2012). For the study of the social structure of the *sertão* of Guimarães Rosa, we had the aid of investigations like Gilberto Freyre (1987), Antonio Candido (1951), as well as the rosian critic which discusses the subject, like the ones from Luiz Roncari e Walnice Nogueira Galvão. For the female characters study, the critical analysis about the covered tales were very helpful, mainly, the one from Cleusa Rios. P. Passos (2000).

Key-words: Guimarães Rosa; Modernity; the social structure of *sertão*; female characters; narrator and point of view.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	10
1 O SERTÃO E A MODERNIDADE.....	13
2 A MULHER E O SERTÃO ROSIANO.....	18
3 FLAUSINA, A BELA – QUE É FERA	23
4 SINHÁ SECADA: DOR E SILÊNCIO	37
5 MULA-MARMELA, A FERA – QUE É BELA	49
CONSIDERAÇÕES FINAIS	64
REFERÊNCIAS.....	66

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Estudiosos têm se dedicado a estudar a personagem feminina em Guimarães Rosa sob diferentes perspectivas. Devido à multiplicidade dos perfis femininos que aparecem na obra do autor mineiro e à complexidade deles, perspectivas variadas contribuem para uma maior compreensão dessa multiplicidade e dessa complexidade. Como observou Walnice Nogueira Galvão, o autor mineiro se destacou “entre os romancistas brasileiros pela riqueza e variedade na representação do feminino” (GALVÃO, 1981, p. 39). É o que também afirma Cleusa Passos, em estudo cujo viés predominante é o psicanalítico, sobre as mulheres rosianas:

Elas apresentam enorme complexidade, porque no mais das vezes não constituem perfis estanques ou polarização redutoras. Há uma espécie de tensão que atua, explícita ou implicitamente, na conformação de cada uma, produto da ambiguidade fundamental da escritura do autor, sempre a se mover entre a *realidade* e o devaneio, o cotidiano prosaico e a magia. E ainda, nenhuma pode ser encarada sem o paradoxo das relações com as personagens masculinas que, ora as subjagam, ora são subjgadas por elas. (PASSOS, 2000, p. 17)

Este estudo focaliza três dessas mulheres: Flausina, de “Esses Lopes” e Senhora/Sinhá, de “Sinhá Secada”, contos de *Tutameia*; e Mula-Marmela, do conto “A benfazeja”, de *Primeiras estórias*. Tratam-se de mulheres que ocupam diferentes posições na sociedade sertaneja: Flausina faz parte da plebe rural que habita o sertão e que, privada de direitos sociais, arranja-se como pode para conquistar algum espaço social; Senhora/Sinhá, como o nome indica, vem de uma posição social superior (no início do conto é chamada de Senhora), mas, por desrespeitar as normas daquela sociedade, acaba decaindo à posição de empregada de fábrica de uma pequena cidade sertaneja; e, por fim, Mula-Marmela, personagem marginal em relação à sociedade da vila em que se passa a estória, concubina e madrasta de bandidos valentões. Cada uma delas tem sua forma de lidar com um ambiente opressor, como veremos.

Essas mulheres são apresentadas sob diferentes perspectivas. No primeiro conto, “Esses Lopes”, temos um narrador de primeira pessoa: é a própria protagonista que conta sua história, o que traz implicações para a visão que ela apresenta dos Lopes e de si mesma: a sua é uma perspectiva interessada.

Flausina é uma mulher bonita e pobre, que, inicialmente, não teve direito de escolha sobre seu destino. Tirada de casa contra sua vontade, violentada e mantida como amante do primeiro Lopes com quem se depara, ela passou a ser movida por um desejo de vingança, que a levou a planejar a morte de cada um dos homens da família de que foi vítima. E rejeitou

também os filhos que teve com os Lopes: “Má gente, de má paz; deles, quero distantes léguas” (ROSA, 2009, p. 81), afirma a personagem. Foi dessa forma que Flausina conseguiu assumir o controle sobre sua vida. É significativo, nesse sentido, que ela seja a narradora de sua própria história.

Se Flausina rejeita a maternidade em função de sua necessidade de vingança – e, assim, rejeita o papel tradicionalmente reservado a ela (por ser mulher e por sua classe social), Sinhá, do conto “Sinhá secada”, é a mãe cuja maternidade lhe foi negada. Ao contrário de Flausina, Sinhá é uma mulher silenciada pelo sistema patriarcal. Ainda jovem, ela teve o filho, ainda bebê, retirado dos seus braços por “proceder mal” (ROSA, 2009, p. 204). Ao ser separada do filho, seu sofrimento se arrasta vida afora e ela assume a culpa pelo ocorrido, parecendo tomar como válidas as regras patriarcais de seu meio. Sua história é contada por um narrador de terceira pessoa, que se assemelha ao narrador tradicional, como o enxerga Benjamin: aquele que retira da experiência o que conta: a sua ou a de outros de quem ele, por sua vez, ouviu as histórias. E, em sua narração, transmite essa experiência, que se constitui em sabedoria (BENJAMIN, 1994). Entretanto, apesar de apresentar elementos em comum com este narrador, o de Guimarães Rosa terá também características modernas. Ele não será capaz de nos revelar a personagem em sua inteireza, demonstrando que há sempre uma zona desconhecida, uma parte inalcançável de sua constituição como ser humano. Dessa forma, como leitores, supomos, mas não sabemos exatamente o que se passa no interior da personagem.

No caso de Mula-Marmela, de “A benfazeja”, temos também um narrador de terceira pessoa, mas trata-se de uma pessoa que vem “de fora”, segundo ele mesmo (ROSA, 1988, p. 115). Essa condição parece permitir a ele enxergar para além da forma convencional adotada pelas pessoas do lugar para julgar Mula-Marmela, uma espécie de mendiga que mora nos arredores da vila. Marmela é pobre, feia e doente; e, ademais, estéril, como ficamos sabendo a certa altura. É uma mulher marginal em relação àquela sociedade. Entretanto, apesar da repulsa que a comunidade sente por ela, o narrador que vem de fora – e que, como tal, é dotado de um olhar mais livre em relação aos preconceitos da comunidade – vai apresentar uma nova visão da personagem: Marmela seria aquela que coloca o bem comum acima do interesse pessoal. Nesse sentido, ela também seria o contrário de Flausina, que se revela fria, calculista e deixa transparecer um forte desejo de poder e riqueza.

Para discutir as questões acima apresentadas – e outras que surgirão – dividimos o trabalho em cinco capítulos.

No primeiro capítulo, intitulado “O sertão e a modernidade”, apresentamos a forma como estamos compreendendo o termo modernidade, principalmente no que diz respeito à

maneira como se configuraram, em seu âmbito, os elementos narrativos “personagem” e “ponto de vista”, de especial interesse para esse trabalho.

No segundo, apresentamos alguns aspectos da posição da mulher no sertão rosiano que serão relevantes para o estudo dos contos, objeto da dissertação. Como o sertão rosiano tem muito a ver com a realidade histórica social brasileira – mais especificamente sertaneja e mineira – discutimos alguns aspectos de sua estrutura social. Em relação a isso, também gostaríamos de ressaltar que, apesar de em todos os contos estarmos em alguma pequena cidade ou vila, ou em suas proximidades, o ambiente circundante ainda tem muitas características do sertão que aparecem em outras obras de Guimarães Rosa. Esses “arraiais pobres, de reduzida povoação”, são escassos, segundo Paulo Rónai (1967); e, ainda em suas palavras, não tem “quaisquer recursos de organização social”. Talvez haja algum exagero na afirmação, mas, como veremos no segundo capítulo desta dissertação, a obra rosiana sempre demonstra a precariedade das instituições sociais no sertão e nas vilas que se intercalam entre seus espaços vazios.

Os capítulos seguintes apresentam os estudos dos contos rosianos. O terceiro, intitulado “Flausina, a bela – que é fera”, dedica-se à leitura de “Esses Lopes”. No quarto, cujo título é “Sinhá Secada: dor e silêncio”, apresentamos o estudo de “Sinhá Secada”. O quinto, intitulado “Mula-Marmela, a fera – que é bela” dedica-se a discutir o conto “A benfazeja”. Em nossas leituras, tentamos discutir as especificidades do ponto de vista em cada conto, e como a perspectiva sob a qual as personagens são vistas determina a imagem que, como leitores, temos delas. E esperamos ter demonstrado que o ponto de vista que nos apresentam essas mulheres é moderno, e que a partir dele se constroem personagens igualmente modernas.

1 O SERTÃO E A MODERNIDADE

(...) o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam. Verdade maior. É o que a vida me ensinou.

(Guimarães Rosa – Grande Sertão: veredas)

Uma das mudanças trazidas pela modernidade foi a transformação da noção de sujeito individual, conforme estabelecida no Iluminismo. Stuart Hall (2011) aponta cinco importantes fatores que contribuíram para a criação deste novo sujeito: o pensamento marxista, a descoberta do inconsciente por Freud, o trabalho do linguista estrutural Ferdinand de Saussure, o trabalho do filósofo e historiador francês Michel Foucault e, por fim, os impactos do movimento feminista. De acordo com ele, esses fatores foram importantes no “descentramento” do sujeito, na problematização de sua unidade (sua “indivisibilidade”) e de sua identidade “singular, distintiva, única”. (WILLIAMS, apud HALL, 2011, p. 25). No final do século XIX, a noção de sujeito íntegro, soberano, “visto como uma figura discursiva, cuja forma unificada e identidade racional eram pressupostas (...) pelos discursos do pensamento moderno” (HALL, 2011, p. 23) está fortemente abalada. No início do século XX, “um quadro ainda mais perturbado e perturbador do sujeito e da identidade estava começando a emergir dos movimentos estéticos e intelectuais associados com o surgimento do Modernismo”: “a figura do indivíduo isolado, exilado ou alienado, colocado o pano de fundo da multidão ou da metrópole anônima e impessoal” (HALL, 2011, p. 32-33). Como observaram Bradbury e McFarlane, “os novos registros da consciência alteram nosso senso histórico e nosso sentido de estabilidade da própria consciência, levando-nos a novos conceitos de associação mental e emocional” (BRADBURY; MCFARLANE, 1989, p. 36). A arte, diante dessa nova realidade e dessas novas formas de pensamento e de sentimentos, buscará novas formas de realização, mais apropriadas ao novo contexto. De acordo com Bradbury e McFarlane, a arte moderna:

É a arte derivada da desmontagem da realidade coletiva e das noções convencionais de causalidade, da destruição das noções tradicionais sobre a integridade do caráter individual, do caos linguístico que sobrevém quando as

noções públicas da linguagem são desacreditadas e todas as realidades se tornam ficções subjetivas. (BRADBURY; McFARLANE, 1989, p. 19)

Diante de um mundo caótico, marcado pela “fragmentação, rompimento e progressiva desintegração daqueles ‘sistemas’, ‘tipos’ e ‘absolutos’ meticulosamente elaborados” desde o Iluminismo (McFARLANE, 1989, p. 62), os artistas modernos tiveram “de reconhecer a impossibilidade de representar o mundo numa linguagem simples. A compreensão tinha de ser construída por meio da exploração de múltiplas perspectivas” (HARVEY, 1994, p. 37), pois, as crenças outrora alavancadas pela razão estavam fortemente estremecidas, principalmente depois de duas grandes guerras.

Na literatura, por exemplo, os escritores modernos problematizaram as formas chamadas realistas de representação. João Alexandre Barbosa definiu o texto moderno como “aquele que (...) leva para o princípio da composição, e não somente da expressão, um descompasso entre a realidade e sua representação, exigindo assim reformulação e rupturas dos modelos realistas” (BARBOSA, 1990, p. 129).

Muitas vezes essa ruptura se deu por meio do ponto de vista. O narrador onisciente da narrativa tradicional de que fala Benjamin (1994), aquele que sabia intercambiar experiências e que tinha na narrativa o seu instrumento, cede lugar a narradores com visão parcial da realidade que enfocam. É o que ocorre na virada do século XIX para o XX, por exemplo, na obra de Henry James. De acordo com Soares (2002),

O escritor anglo-americano não buscava um ponto de vista (ou centro de consciência) que refletisse com demasiada clareza e perfeição a realidade observada. A concepção de James se funda na consciência de que a realidade é por demais complexa e de que toda representação falsifica a vida. Por isso, a ficção requer uma retórica complexa de dissimulação cujo objetivo é criar a ilusão da representação. (SOARES, 2002, p. 91-92)

Posturas mais radicais foram sendo assumidas gradativamente na modernidade à medida que as questões se tornavam agudas, ou se modificavam. Cada tempo e cada escritor a sua maneira, na modernidade, não se pode mais ignorar a inevitável parcialidade de qualquer perspectiva.

Já as personagens da ficção moderna, se tornam cada vez mais elaboradas e complexas, porque a forma de conceber o ser humano na modernidade também se transforma. Sobre isso, afirma MacFarlane:

(...) a natureza humana não se encerra em enormes e exaustivos inventários de minuciosidade naturalista, dispostos e classificados sob títulos consagrados pelo uso, sendo pelo contrário, esquiva, indeterminada, múltipla, muitas vezes implausível, infinitamente variada e essencialmente irreduzível. (McFARLANE, 1989, p. 63)

Na modernidade, vigora a consciência de que

os seres são, por natureza, misteriosos, inesperados. Daí a psicologia moderna ter ampliando e investigado sistematicamente as noções de subconsciente e inconsciente, que explicariam o que há de insólito nas pessoas que reputamos conhecer, e, no entanto, nos surpreendem, como se uma outra pessoa entrasse nelas, invadindo inesperadamente a sua área de essência e de existência. Esta constatação, mesmo feita de maneira não-sistemática, é fundamental em toda a literatura moderna (...). (CANDIDO, 1976, p. 56)

Devido à consciência moderna da irreduzibilidade da pessoa humana, o “romance moderno procurou, justamente aumentar cada vez mais esse sentimento de dificuldade do ser fictício, diminuir a ideia de esquema fixo, de ente delimitado, que decorre do trabalho de seleção do romancista”, como afirmou ainda Antonio Candido (CANDIDO, 1976, p. 59). Guimarães Rosa era um escritor moderno, e apesar do forte elemento regionalista de sua obra, ele experimentou a modernidade onde ela se desenvolveu. Como se sabe, entre 1938 e 1942, ele estava na Europa exercendo a função de diplomata em Hamburgo, na Alemanha. Pode-se dizer, portanto, que viveu a experiência da guerra a partir de um de seus centros: a Alemanha nazista. Passou, inclusive, pela condição de prisioneiro de guerra.¹ Obviamente, experiências tão marcantes como essas devem ter afetado as concepções sobre a vida, sobre o mundo; e, conseqüentemente, afetaram também sua obra. Rosa, o sertanejo cosmopolita, conseguiu dar

¹ De acordo com Gorg Otte, várias experiências de Guimarães Rosa foram registradas no chamado *Diário de Guerra*, que contém anotações feitas de agosto de 1939 a janeiro de 1942 e cuja a publicação está impedida até o presente momento por uma questão de direitos autorais. Prevalcem registros sobre acontecimentos militares da Segunda Guerra Mundial, tais como alarmes aéreos e bombardeios. Assim, os horários precisos dos alertas são cuidadosamente registrados e, ocasionalmente, há também relatos sobre os estragos causados. (...) O *Diário* cobre a primeira metade dos anos de Guerra, em que as forças aliadas apenas começaram a reagir às agressões da Alemanha nazista. Rosa vê e escuta o relampejar e o trovejar das explosões com os próprios sentidos, mas quase sempre de uma distância segura, já que os ataques da Força Aérea Real britânica se limitam, pelo menos nesses primeiros anos, a alvos de relevância estratégica como, por exemplo, o porto e a estação ferroviária de Hamburgo. (...) Cabe lembrar, nesse contexto, que o governo brasileiro de Getúlio Vargas hesitava bastante em declarar guerra à Alemanha, uma vez que apoiava, de forma mais ou menos explícita, as potências do Eixo. Somente com o aumento de ataques a embarcações brasileiras por submarinos brasileiros alemães e italianos e com a pressão diplomática dos Estados Unidos, o Brasil acabou declarando guerra em 22 de agosto de 1942. Em consequência dessa virada política, Rosa teve que passar quatro meses em prisão domiciliar, até ser trocado por diplomatas alemães presos no Brasil. Cf. OTTE, Georg. Entre Goethe e Hitler: o diário de guerra de João Guimarães Rosa. In: *O eixo e a roda*. v.27, n.3, 2018. p. 135-150.

vivacidade a um ambiente em que moderno e arcaico coexistem, como esperamos que este estudo possa demonstrar.

Alguns pesquisadores dedicados ao estudo da obra rosiana como representação do sertão histórico-social (ou da forma como era representado nos estudos sobre o Brasil e na literatura no tempo em que Rosa escrevia) apontam o fato de haver uma aproximação da literatura rosiana com a visão de alguns interpretes do Brasil, como, por exemplo, a de Gilberto Freyre. Luiz Roncari é um dos estudiosos que o afirma. Entretanto, de acordo com ele, isso não quer dizer que Rosa reproduzisse a visão da sociedade do autor pernambucano, mas que o escritor se apoiava nela para construir a sua realidade ficcional. Ainda segundo Roncari, podemos reconhecer na obra rosiana aspectos da realidade brasileira, tais como:

(...) a miscigenação racial e o mulato; arrivismo da ascensão social; a transição de costumes senhoriais aos burgueses; a crítica ao dinheiro como sangue corrosivo do capitalismo, corruptor e dissolvente dos valores da tradição; a concepção das elites e suas funções civilizatórias e modernizadoras; o conflito social, não apenas no plano da vida socioeconômica, mas também cultural; as ambiguidades geradas pelo choque entre civilização e barbárie, cultura e rusticidade, ordem e desordem, as insuficiências dos costumes tradicionais e patriarcais; e as alternativas do processo de modernização: imitação artificial do importado e ruptura com o velho ou a assimilação do novo sob o controle da tradição. (RONCARI, 2004, p. 21)

Todas essas questões foram abordadas nos livros de Guimarães Rosa, ou melhor, são todas constitutivas de sua obra. Entretanto, como já observou Antonio Candido, Guimarães Rosa realiza uma espécie de “super-regionalismo”, que “opera uma explosão do tipo de naturalismo que se baseia na referência a uma visão empírica do mundo” (CANDIDO, 2011, p. 195). Ainda de acordo com Candido, Rosa “conseguiu elaborar um universo autônomo, composto de realidades expressionais e humanas que se articulam em relações originais e harmoniosas, superando por milagre o poderoso lastro de realidade tenazmente observada, que é a sua plataforma” (CANDIDO, 1983, p. 295).²

² Elas o superam pela inventividade da linguagem e pela utilização de elementos mítico-metafísicos, conforme o demonstra Candido no mesmo estudo (1983). Mas acreditamos que Rosa supere este lastro também por compor sua obra a partir de uma perspectiva moderna. Um exemplo obvio é a problematização da representação que se realiza na narrativa de Riobaldo, que, além de ziguezaguear o tempo todo entre diversos momentos do passado e o presente, está a todo tempo afirmando que não sabe se o que conta é “exato” porque a memória é falha, porque é condicionada pelos sentimentos, porque as palavras são insuficientes para descrever as emoções. Ver detalhes em: SOARES, Claudia Campos. Grande Sertão: veredas e a impossibilidade de fixação do sentido e das coisas. *In: O eixo e a roda*. v.23, n.1, p. 165-187, 2014.

Sob essa perspectiva histórico-social, o sertão rosiano é um mundo patriarcal, em que a população pobre vive sob os mandos e desmandos dos mais poderosos: os proprietários, de quem a primeira (a população) é dependente. Nesse espaço, cabe à mulher, em geral, a condição de submissão e apagamento frente às figuras masculinas. Muitas das mulheres rosianas, entretanto, não se submetem a essa condição. Ou assumem posições alternativas em relação a ela.³

Em qualquer caso, elas apresentam a configuração típica das personagens modernas, no sentido em que definiu Antonio Candido: a “força das grandes personagens vem do fato de que o sentimento que temos da sua complexidade é máximo” (CANDIDO, 1976, p. 59). As personagens femininas de Guimarães Rosa são multifacetadas e ou incapturáveis em esquemas fixos e delimitações precisas. E, também, têm a sua forma própria de lidar com o ambiente patriarcal sertanejo, em alguns casos se sujeitando a lei dos homens do sertão, em outros, recusando os papéis reservados a elas tradicionalmente, ou se arranjando como podem quando não há nenhum papel reservado a elas.

Elas se constituem dessa forma porque são apresentadas por um ponto de vista, igualmente, moderno. Diante da crise de valores e de “sistemas, tipos e absolutos” que se instaurou na modernidade,⁴ não parece mais confiável o narrador que tudo sabe e, por isso, tudo pode representar. Ao contrário disso, a consciência “dos limites do ponto de vista unitário e neutro, pela dúvida quanto (...) à capacidade (...) desse ponto de vista em assumir o papel de forma integral a realidade que o circunda” caracteriza a narrativa Moderna, nas palavras de Paulo Moreira. (2012, p. 259). James McFarlane ressalta que o “tipo de visão especificamente modernista” é o contrário da “vista clara” (McFARLANE, 1989, p.70). Para ele, um certo tipo de cegueira “resulta em testemunhos (...) muito mais confiáveis do que os depoimentos de quem goza de uma boa visão convencional” (McFARLANE, 1989, p. 72).

Como veremos nos próximos capítulos da dissertação, em “Esses Lopes” temos um ponto de vista limitado – ou interessado –, pois trata-se de um narrador de primeira pessoa, como é comum na narrativa moderna. Em “Sinhá Secada” e “A benfazeja” temos narradores de terceira pessoa, mas não são narradores oniscientes. Sua perspectiva não atinge a totalidade da realidade e eles não têm visão inteiriça sobre as personagens, constituindo-as como complexas, que tem motivações e sentimentos inalcançáveis.

³ Esse aspecto do sertão rosiano será discutido com mais detalhes no próximo capítulo.

⁴ McFarlane se refere à “destruição da crença em grandes leis gerais, a que se submeteria a totalidade da vida e dos comportamentos” que caracteriza a modernidade – ou modernismo, nos termos do autor. McFARLANE, James. O espírito do modernismo. In: BRADBURY, Malcolm; McFARLANE, James (Org.). *Modernismo: guia geral, 1890-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

2 A MULHER E O SERTÃO ROSIANO

Quase todo o mundo tinha medo do sertão sem saber o que o sertão é. Sertanejos sabidos sábios. Mas o povo dali era duro, por demais. Mais, então, as mulheres.

(Guimarães Rosa – Uma Estória de Amor)

O sertão rosiano é um mundo patriarcal, “onde as instituições sociais que garantem os direitos civis estão distantes da maioria das pessoas” (SOARES, 2007, p. 49). É um ambiente “(...) baseado no conjunto de micropoderes de potentados locais, fundados na propriedade latifundiária, nas oligarquias rurais e regionais, no patriarcalismo, no clientelismo, no patrimonialismo, na ausência de poder estatal, no mandonismo e na violência” (LEONEL; SEGATTO, 2009, p. 119). Lembremos o ex-jagunço Riobaldo, que, no início do *Grande Sertão: veredas*, diz o seguinte ao doutor: “O senhor sabe: sertão é onde manda quem é forte, com as astúcias. Deus mesmo, quando vier, que venha armado” (ROSA, 2009, p. 19).

Walnice Nogueira Galvão assim se refere à ordem social do sertão histórico:

Na tipologia das instituições do direito público costumeiro, (...) essas várias instituições — a solidariedade da família senhorial, o partido do coronel, o banditismo coletivo, etc. (...) se reportam a um regime autoritário de dominação, ao poder que emana de cima, do chefe ou senhor; a massa da população, a ele submetida, não conheceu qualquer forma de organização que lhe fosse própria e defendesse seus interesses. (GALVÃO, 1986, p. 23)

O sertão rosiano tem muito do sertão histórico descrito por Galvão. A sociedade sertaneja, de acordo com Claudia Campos Soares: “(...) é estruturada em torno de um núcleo familiar central, legalizado, ao redor do qual gravita uma periferia nem sempre bem delineada, que inclui empregados e agregados de feítios vários” (SOARES, 2007, p. 50). O núcleo central legalizado é dominado pelo proprietário, uma espécie de *pater familias* que Guimarães Rosa recria no seu sertão. A ele pertence o poder sobre sua casa e seus habitantes e sobre a periferia. A esse poderoso senhor servem também os “homens livres”, os jagunços, “um tipo híbrido entre

capanga e homem-de-guerra” (CANDIDO, 1983, p. 300)⁵, que praticam a violência que garante todo o sistema. Sobre eles, afirma Walnice Nogueira Galvão:

A massa da população do meio rural brasileiro congrega ao longo de nossa história, todos aqueles que não são nem senhores nem escravos. No quadro histórico global, vemos, de um lado, a grande propriedade agrícola produzindo para o mercado externo, com seus dois elementos humanos essenciais, o proprietário-capitalista e o escravo, e mais aqueles a ela mediadamente ligados, como o comerciante, o funcionário, etc. De outro lado, avulta uma imensa, massa humana excluída do processo produtivo principal, e que vive como pode, aplicada a atividades marginais e esporádicas. Essa massa, constituída por todos os que não têm meios de vida, representa a maioria da população livre do país. Com o passar do tempo, ela cresceu cada vez mais, seja vegetativamente, seja pelo brusco encerramento de um ciclo econômico, que jogava mais pessoas nessas condições. Seu grande contingente, sua desocupação e disponibilidade foram preocupações constantes para os administradores da colônia e, posteriormente, para os dirigentes do Império e da República, fonte que era de turbulência e desordem, risco para a ordem pública. (GALVÃO, 1986, p. 36)

Já os agregados fazem parte da população pobre do sertão que tem de se sujeitar aos mandos dos grandes proprietários, pois, para eles, as fazendas são fonte de trabalho, meio de sustento. E a proteção do proprietário é a sua única segurança social. Refletindo sobre sua vida como jagunço, Riobaldo mostra um dos perigos que os pobres enfrentam no sertão: “se fosse eu tivesse tido sina outra, sendo só um coitado morador, em povoado qualquer, sujeito à instância dessa jagunçada? A ver, então, aqueles que agorinha eram meus companheiros, podiam chegar lá, façanhosos, avançar em mim, cometer ruindades” (ROSA, 2006, p. 407). A relação do homem pobre com o proprietário só pode resultar em submissão, uma vez que o primeiro é dependente do segundo. Afirma ainda Galvão: “de uma ou de outra maneira, o morar ‘de favor’ em terra alheia traz implícito o compromisso pessoal com o proprietário da terra” (GALVÃO, 1986, p. 37).

Sobre as relações dos grandes patriarcas com o ambiente ao seu redor, Luiz Roncari afirma que; “Era sempre a mesma relação, fosse com gente, bichos plantas, ou coisas; aqui, a mulher ou terra eram o objeto de uma ação natural do sujeito ativo sobre o outro passivo” (RONCARI, 2013, p. 46).

⁵ A este respeito conferir também: GALVÃO, Walnice. *As formas do falso: um estudo sobre a ambiguidade no Grande Sertão: veredas*. São Paulo, Perspectiva, 1986.
CANDIDO, Antonio. Jagunços mineiros: de Claudio a Guimarães Rosa. *In: Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970. p. 133-160.

Nesta sociedade patriarcal, há a permissividade do comportamento sexual masculino, principalmente a do proprietário, que pode dispor de todas as mulheres da periferia. Um bom exemplo disso, se dá na novela “Buriti”, em que iô Liodoro, grande proprietário rural, mantém relações com algumas mulheres que fazem parte desta periferia como, de acordo com os estudos que temos discutido, costuma acontecer no sertão. Uma dessas mulheres é D. Dionéia, esposa do Inspetor. A certa altura da novela, o Inspetor, que é sexualmente impotente, está sob a palmeira procurando um “capinzinho de bom remédio” para ajudá-lo com o problema, e neste momento, chegam os amantes que passeavam a cavalo. Ao contrário do que se esperaria nessas circunstâncias (Gualberto Gaspar, que estava presente na ocasião, afirma que costumava se matar por coisas assim, no sertão – ROSA, 2006, p. 664), o Inspetor troca palavras amigáveis com o amante da esposa. Sobre esta passagem, Soares comenta que;

Na ausência de qualquer possibilidade de valer-se de instituições que lhes garantam direitos civis e, por isto, submetidos às arbitrariedades dos mais fortes, os desvalidos dos gerais necessitam da proteção de um poderoso. (...) Por esta proteção, entretanto, paga-se o preço da dignidade pessoal. (SOARES, 2007, p. 52)

Nessa sociedade patriarcal, ao patriarca os desvios sexuais são permitidos, mas as mulheres de suas famílias devem ser símbolos de pureza, quando solteiras, e de fidelidade e obediência, depois de casadas. Neste contexto, as mulheres são figuras que estão em posição inferior, e cabe a elas cumprirem algumas funções neste sistema: elas são as responsáveis por gerar filhos, que no futuro assumirão a propriedade e os negócios da família e darão sequência à tradição da família. Dar à luz a filhos homens saudáveis é a garantia da sequência da linhagem, além da transmissão da propriedade.

Já as mulheres da periferia estão sujeitas a todo tipo de sorte, pois, nem sempre elas têm como ficar livres das investidas dos homens, principalmente dos homens poderosos do sertão. Como discutimos acima, elas, além de mulheres – são mais fracas fisicamente e consideradas inferiores –, ainda são dependentes. Tem, portanto, de ceder ao mais forte.

A mulher rosiana, entretanto, nem sempre se restringe ao papel que lhe é determinado. Ou nem sempre o obedece. Neste sentido, essas mulheres fogem do modelo feminino de Gilberto Freyre e se aproximam mais do descrito por Antonio Candido. Em 1951, Candido publica o artigo “The Brazilian Family”. Nele, o crítico também faz uma discussão sobre a família patriarcal. Segundo ele, “É provável que os escritores tenham exagerado a submissão completa da mulher, quase eliminando-a como uma pessoa autônoma, em vista da prepotência

do marido”⁶. Segundo ele, principalmente aquelas habitantes das áreas que sofreram colonização paulista,

(...) A mulher teve que cuidar de crianças e animais domésticos. Ela cooperou, não raro, com o marido na abertura de novas *fazendas*, na derrubada das florestas e plantio. E ela dirigiu todas as atividades comemorativas, com os quais observaram e reforçaram as relações sociais no sistema de parentesco. Tudo isso, constituía o domínio próprio, o universo cultural e social da mulher, e dificilmente permitiria às mães a indolência e a passividade atribuídas a elas.⁷

Ainda, de acordo com Candido, neste período, a vida em todo país era muito difícil e, por isso, as mulheres tiveram que se adaptar às adversidades, tendo muitas vezes que assumir os cuidados da propriedade e os negócios da família, o que muitas vezes era cumprido com êxito. Também em casos de incapacidade do marido, muitas mulheres chegaram a assumir a posição de líderes. Candido conclui que:

(...) a predominância autoritária dos *pater familias* não excluiu, como muitos escreveram, a participação ativa das mulheres na sociedade doméstica. Além disso, talvez seja possível afirmar que o regime patriarcal criou, no Brasil, condições para o desenvolvimento de acentuados comandos e iniciativas na mulher.⁸

Um livro que também faz uma importante discussão sobre o papel da mulher na história do Brasil é *História das mulheres no Brasil*. No capítulo intitulado “Mulheres nas Minas Gerais”, Luciano Figueiredo chama atenção para o fato de que, no Brasil, principalmente na região das minas gerais, devido às condições históricas, as mulheres tiveram forte presença na vida comercial da colônia. Segundo ele,

⁶ Do original: “It is probable that the writers have exaggerated the complete submission of the woman, almost eliminating her as an autonomous person in view of the prepotency of the husband.” In: *The Brazilian Family*. Disponível em: https://docgo.net/detail-doc.html?utm_source=the-brazilian-family-antonio-candido-pdf. Acesso em: 2 ago. 2019.

⁷ Do original: “The woman to had to look out for children and domestic animals. She cooperated, not infrequently, with the husband in the opening of new *fazendas*, in the felling of the forest and the planting. And she directed all of the commemorative activities, with which they observed and reinforced the social relationship in the kinship system. All this, which constituted the proper domain, the cultural and social universe of the woman would hardly permit the mothers the indolence and passivity attributed to them.”

⁸ Do original: “(...) the authoritarian predominance of the pater-families did not exclude, as many have written, the active participation of women in the domestic society. Furthermore, perhaps it is possible to affirm that the patriarchal regime created, in Brazil, conditions for the development of accentuated of command and initiative in the woman.”

A atuação das mulheres motivou dores de cabeça constantes às autoridades locais; embora todos reconhecessem sua função vital para o precário abastecimento daquela população espalhada por vilas e catas de ouro, pelos rios e montanhas da região. (FIGUEIREDO, 2017, p. 145).

Ainda, de acordo com o autor, esses comércios abrigavam mulheres alforriadas ou escravas que trabalhavam com o público. Além disso, as chamadas “negras de tabuleiro” foram responsáveis por causar grande preocupação às autoridades da colônia, “logo sendo identificadas como um perigo na região de Minas” (FIGUEIREDO, 2017, p. 146), pois elas “(...) congregavam em torno de si segmentos variados da população pobre mineira, muitas vezes prestando solidariedade a práticas de desvio de ouro, contrabando, prostituição e articulação com os quilombos” (FIGUEIREDO, 2017, p. 146). Concluindo, afirma o historiador:

De um lado, ao investigar essa história [das mulheres em Minas Gerais], descortina-se um universo de significativa participação das mulheres nas práticas sociais e na economia, ao contrário do que sempre pareceu constituir submissão e passividade, outrora marcas da presença feminina na história do Brasil. (FIGUEIREDO, 2017, p. 184)

Muitas mulheres de Guimarães Rosa têm muitas das características das mulheres de que fala Freyre, mas têm também algo dessas descritas por Candido e Luciano Figueiredo. E vão além delas todas. Como observou Cleusa Rios P. Passos, as personagens femininas em Guimarães Rosa:

(...) nem sempre são apenas representantes do mundo mineiro rústico, mas se constituem a partir de fortes desejos pessoais, de reelaboração que invertem a tradição literária e de tensões que as tornam ambíguas e detentoras de ‘poderes informais’ (PASSOS, 2009, p. 182)

As personagens femininas na obra rosiana, apesar de estarem numa sociedade androcêntrica, não têm seus desejos, sofrimentos e conquistas negligenciados. Elas marcam presença neste lugar de grande hostilidade e tão adverso para elas.

3 FLAUSINA, A BELA – QUE É FERA

Mas, primeiro, os outros obram a história da gente.

(Guimarães Rosa – Esses Lopes)

De todos os quarenta contos de *Tutameia*, “Esses Lopes” é um dos sete que possuem narrador em primeira pessoa; ou seja, Flausina, é a protagonista e narradora do conto e conta sua própria história. A violência sofrida, os anos que passou ao lado dos homens da família Lopes e a vingança que planeja e executa contra eles são relatados por ela mesma.

O narrador de primeira pessoa, como sabemos, é um “narrador não confiável”, para utilizar os termos de David Lodge. Como observou o estudioso, esses narradores “são invariavelmente personagens (...) que participam da história que contam” (LODGE, 2017, p. 162). Muitas vezes são seus protagonistas. São, por isso, diretamente interessados no que contam. Devido a essa condição, eles “servem para revelar a lacuna entre as aparências e a realidade e mostrar que os seres humanos distorcem e ocultam esta última” (LODGE, 2017, p. 163). E, para isso, como observa ainda Lodge (2017, p. 163), “não precisam agir de modo consciente, ou com más intenções”. Às vezes “o narrador pinta um retrato falho ou enganador de si mesmo” (LODGE, 2017, p. 164) apenas porque é humano, e pode ser enganado, inclusive por ele mesmo. Essa concepção decorre da crise da noção de sujeito individual que caracteriza a modernidade e que discutimos no primeiro capítulo. Como sabemos, desde Freud, não temos controle total sobre nossas ações; sequer conhecemos a nós próprios completamente. Muitas vezes, agimos dominados por motivações inconscientes.

Um exemplo brasileiro muito conhecido dessa inconfiabilidade do narrador pode ser encontrado em nosso primeiro romancista que João Alexandre Barbosa considerou moderno no Brasil: Machado de Assis (BARBOSA, 1990). Como observou Schwarz, em *D. Casmurro*, “Machado de Assis inventa *situações narrativas*, ou *personagens postos em situação*: fábulas cujo drama só se completa quando levamos em conta a falta de isenção, a parcialidade ativa do próprio fabulista” (SCHWARZ, 1997, p. 12), esse é o caso do personagem Bento Santiago, célebre protagonista de *Dom Casmurro*. Preocupado em culpabilizar a mulher e inocentar-se, o narrador constrói uma narrativa de forma a demonstrar essa tese. Roberto Schwarz também observa o caráter moderno do procedimento:

Ao adotar um narrador unilateral, fazendo dele o eixo da forma literária, Machado de Assis se inscreveria entre os romancistas inovadores, além de ficar em linha com os espíritos adiantados da Europa, que sabiam que toda representação comporta um elemento de vontade ou interesse, o dado oculto a examinar(...). (SCHWARZ, 1997, p.13)

Em “Esses Lopes”, Flausina também vai contar a história de sua vida a partir do seu ponto de vista. Sua narrativa é, portanto, em alguma medida também interessada: ela quer defender a sua versão da história. E pode esconder interesses, motivações, conscientes ou não, que determinem, por exemplo, a seleção dos fatos a serem narrados e a forma de narrá-los. Vale lembrar que, quem conta é uma questão relevante, uma vez que pode existir o desejo de reproduzir uma determinada imagem de si e do outro.

Flausina, entretanto, é uma narradora mais confiável que o narrador de *Dom Casmurro*. Ao contrário dele, que manipula a narrativa, ela, deixa bem claro que a vingança foi o modo que ela encontrou de ficar livre da opressão, não tem outra alternativa. Ela também não é tão “acima de qualquer suspeita”. Ao contrário de Bento Santiago – que, segundo Schwarz, é “o bacharel com bela cultura, o filho amantíssimo, o marido cioso, o proprietário abastado, avesso aos negócios, o arrimo da parentela, o moço com educação católica, o passadista refinado, o cavalheiro belle époque” (SCHWARZ, 1997, p. 13) – Flausina é somente uma mulher de origem pobre do sertão.

Perdas e sofrimentos marcaram a vida desta mulher, que, no presente da narração, relata a agonia vivida no passado. No conto, “a evocação do passado insere-se na narrativa como uma manifestação da narração: no passado tem-se a ação da personagem que narra, no presente, a tessitura da narração” (CRUZ, 1996, p. 67).

Segundo seu relato, ela sempre foi dotada de grande beleza, motivo pelo qual, ainda na adolescência, foi cobiçada e entregue pelos pais ao primeiro Lopes, “má gente, de má paz” (ROSA, 2009, p. 81), em suas palavras. De acordo com Rita Felix Fortes, para Flausina, a beleza é “seu instrumento de perdição, mas também de ascensão econômica e social e, principalmente, de vingança” (FORTES, 2008, p.186), como veremos.

O nome da família tão odiada por Flausina, segundo Ângela Bolorino Martins (2010, p. 34), “em uma primeira acepção, (...) é derivado do nome próprio ‘Lope’, que vem do latim *lúpus*, que significa ‘lobo’”, significado que parece se aplicar ao conto, pois, de acordo com Dirce Côrtes Riedel, “‘Lobo’, na mitologia grega, é o princípio de todo mal.” (RIEDEL, 1975, p. 40), e, para Flausina, é isso que eles são. Ela os apresenta como fazendeiros poderosos que impunham seu poder, mandando e desmandando sobre os mais pobres, que ficavam impotentes

diante deles devido a sua superioridade econômica – e, conseqüentemente, política e social. Os Lopes eram fazendeiros valentões, também típicos do sertão sem leis de Guimarães Rosa. Joca Ramiro, Hermógenes e Ricardão, por exemplo, eram jagunços e proprietários.

Segundo Flausina, eles eram a família que vinda “de outra ribeira, tudo adquiriam ou tomavam” (ROSA, 2009, p. 82). De acordo com Paulo Moreira, “os Lopes acumulam terras como típicos grileiros, figuras notórias que exploram as confusões, ambiguidades e disfuncionalidades da legislação e da justiça brasileira [ou da falta delas] para conquistar, consolidar e legitimar seu poder” (MOREIRA, 2012, p. 132). Vale lembrar, mais uma vez, que sendo estes poderosos, as famílias pobres não possuem recursos ou modo de se defender deles, tornando-se, assim, vulneráveis a todas as investidas dessas pessoas.

Flausina é uma das mulheres do lugar que se vê indefesa diante da voracidade dos Lopes-lobos. Provida de beleza e desprovida de dinheiro, “órfã de dinheiro”, como se refere a si mesma, ela se viu sem condições de lutar contra eles. De acordo com Fernanda de Andrade, no conto “a precária condição econômica (...) viabiliza um destino ainda mais periférico para as mulheres pobres, uma socialização violenta e coercitiva não somente pelo gênero, mas pela classe” (ANDRADE, 2012, p. 124). É, assim, que a bela e pobre Flausina é levada de casa pelos poderosos proprietários locais, os Lopes, e os seus pais nada puderam fazer. Em suas palavras: “Mãe e Pai não deram para punir por mim” (ROSA, 2009, p. 82). Como observou Cleusa Rios P. Passos, no conto em questão o “fato violento” é um dos elementos que “sustentam o relato e denunciam o domínio de um mundo, onde o poderio econômico permite aos homens arrogar-se direitos de ‘posse’ sobre a mulher desejada” (PASSOS, 2000, p. 220).⁹

Flausina tinha seus sonhos românticos. Desejava ter o direito de viver sua “meninice” (“Eu era menina. Me via vestida de flores” – ROSA, 2009, p. 81), de namorar, ficar noiva (queria, “ao menos, feito... noivado – ROSA, 2009, p. 82). Mas, sendo mulher e pobre, não teve direito a escolher seu destino. Teve de perder o que ela diz ser o seu bem mais precioso: “A maior prenda que há, é ser virgem” (ROSA, 2009, p. 82).

Passos observa que a perda da virgindade é um momento delicado para a mulher, em geral: “A destruição do hímen acarretaria na mulher uma ferida narcísica a que se acrescentaria, com frequência, certo desengano quando do primeiro coito, em geral menos prazeroso que o esperado¹⁰.” (PASSOS, 2000, p. 211). No caso de Flausina, o problema se agrava, pois, ela

⁹ O outro elemento é a “reação ardilosa”, de que falaremos adiante.

¹⁰ A partir de *Sexualité féminine. Libido/érotisme/frigidité*, de F. Dolto, afirma Passos que “A questão do pouco sucesso erótico do primeiro coito real, precedido por uma ‘espera mágica’, produto do desejo ‘longamente fantasiado’ parece ocorrer com frequência”. (PASSOS, 2000, p. 211, nota 22)

afirma que o seu bem mais precioso, a sua virgindade, muito valorizada no meio patriarcal, foi destruída sem direito de escolha, o que torna o fato ainda mais traumático. Assim, ela teve que “calar muitos prantos” e aguentar silenciosamente aquele primeiro “caso corporal” (ROSA, 2009, p. 82).

Esta memória traumática, nos remete a outra característica marcante na personagem, que é a rejeição do próprio nome: “Eu queria me chamar Maria Miss, reprovo meu nome de Flausina”, afirma ela (ROSA, 2009, p. 81). De acordo com Passos, no nome que a personagem deseja para si está cifrada “a revelação do desejo. Maria e Miss condensam aspectos ‘reais’ e imaginários de um tempo longínquo e irrecuperável: menina humilde (‘Maria’), intocada (‘senhorita’/ ‘miss’) e nomeadamente bela (‘miss’)” (PASSOS, 2000, p. 214). O nome que ela gostaria de ter, portanto, a remete a coisas perdidas, como se tivesse uma nostalgia de um passado que ela não viveu e de uma possibilidade de vida que perdeu por causa dos Lopes. Indica, portanto, que não superou essa perda.

O abuso sexual praticado por Zé Lopes, de acordo com ela, a deixou com marcas profundas. De acordo com seu relato: “Aquilo tange as canduras de nôiva, pega feito doença, para a gente em espírito traspassa. Tão certo como eu hoje estou o que eu nunca fui.” (ROSA, 2009, p. 83). Como sertaneja pobre, a força do grande fazendeiro atinge Flausina de um modo cruel. Em sua visão, a violência foi tamanha que a mudou drasticamente.

De acordo com Gilmei Francisco Fleck:

Guimarães transpõe para o universo literário a forma como as personagens são anuladas numa sociedade opressora. Esta anulação é ainda maior quando se trata da questão de ser mulher em um ambiente em que as ideias e conceitos masculinos, aliados ao poder econômico e à violência, são os únicos a ter valor. (FLECK, 2007, p. 85)

Violentada e impotente diante da força dos Lopes, ela teve que se calar e aceitar coabitar com o agressor. Flausina, então, passa a alimentar um ódio mortal pelo seu violador e a alimentar um terrível desejo de vingança.

Essa personagem reconhece, entretanto, as fragilidades de sua posição na estrutura social do sertão. Ela sabe seu lugar nesse sistema patriarcal e economicamente estabelecido por homens ricos, mas se lutar abertamente contra esta ordem seria uma espécie de suicídio. O que fazer, então, para se impor sobre esse sistema?

Flausina “reage ao conjunto representado pela violação, coabitação e dependência econômica, perpetrando uma vingança gradual e sub-reptícia” (PASSOS, 2000, p. 211).

Sabendo-se em desigualdade de condições com o inimigo, ela age de forma inteligente, dissimulada e manipuladora, e aproveita todas as oportunidades que aparecem para contornar os desafios desse mundo patriarcal e realizar seus propósitos: “Mais aprendi lição de ter juízo”. E começa a colocar sua vingança em marcha. Diz ela: “Fiz que quis: saquei malinas lábias.” (ROSA, 2009, p. 83). De acordo com o *Dicionário Priberam da língua Portuguesa (on-line)*, “Malina é um substantivo ligado a maligna”, o que cabe muito bem no contexto do conto, já que a vingança de Flausina é cruel, e será descrita com muita frieza e naturalidade por ela. Mas, retomando à palavra “malinas”, Andrade faz uma importante observação a respeito de uma segunda acepção da palavra:

O dicionário ainda refere-se (sic) a ‘malinas’ com o significado de água-viva ou medusa, animal marítimo, cuja boca é revestida de tentáculos, que ao toque ejetam uma substância urticante, de modo a paralisar a presa e a defender-se dos predadores, queimando-os. Não é à toa que a boca é uma ameaça, na qual saem os embustes. (ANDRADE, 2012, p. 131)

A boca é um instrumento de grande importância para Flausina, que vai articular parte de sua vingança manipulando as pessoas através da linguagem.

A esperteza e a manipulação não são necessariamente vistas de forma negativa em todas as circunstâncias. Na verdade, são tradicionalmente armas dos fracos, que tem de conviver com a opressão. Daí serem comumente atribuídas à mulher. Segundo Moreira, “em ‘Esses Lopes’, a dissimulação não é condição feminina pretensamente natural, mas fruto de um amargo aprendizado, e não implica passividade nem fatalismo, mas sim uma forma silenciosa de ação que não exclui o uso da violência” (MOREIRA, 2012, p. 135), como veremos adiante.

Do tamanho da ofensa é a vingança. Se Flausina age de forma “malina” com os Lopes, é porque foi grande o sofrimento no tempo em que viveu com Zé Lopes. Grande e incompreendido: “Ninguém põe ideia nesses casos: de se estar a noite inteira em canto de catre, com o volume do outro cercando a gente, rombudo, o cheiro, o ressonar, qualquer um é alheios abusos” (ROSA, 2009, p. 82). Todo o sofrimento que viveu é retomado pela protagonista, como forma de dizer o quanto este primeiro Lopes era impiedoso e o quanto sofreu, calada, tendo de viver ao seu lado odiando-o.

O que relatamos acima parece sugerir que Flausina, mulher e pobre, habitante de um mundo de características patriarcais, quer se apresentar como uma vítima submetida ao poder dos homens fortes: uma mulher frágil e indefesa jogada aos lobos, literalmente. Sua trajetória,

entretanto, demonstra que a qualidade de vítima não se aplica à personagem com tanta propriedade, pois, ela também deixa transparecer um lado ambicioso e sombrio.

Como foi dito, ela se diz uma vítima da crueldade alheia: teria sido uma mocinha ingênua (via-se “vestida de flores”, como dissemos), cujos sonhos românticos foram esmagados brutalmente pelos poderosos do lugar. Entretanto, não é assim que se mostra para o leitor. Ao relatar sua história, ela acaba por revelar mais do que gostaria. Há uma indicação sutil disso já no nome que recebeu do autor - e de que a personagem não gosta. Ângela Bolorino Martins afirma que “*Flausina*’ foi usado como gíria nos anos 50 e referia-se às moças fúteis, vaidosas, muito arrumadas”. E, continua:

‘flausina’ não é apenas uma conotação e sim um sentido dicionarizado, literal, constante no Dicionário Priberam da Língua Portuguesa: ‘flausina’: (origem obscura) *s.f.s.f.* Mulher muito vaidosa de si e pretensiosa. Peneirenta. *adj.* Que tem peneiras, ilusões, prosápia. (MARTINS, 2010, p. 36-37)

Uma vez que Guimarães Rosa estava em plena atividade nos anos 1950¹¹, e cientes de que ele não escolhia nomes em vão, Flausina apresenta muitas dessas características contidas em sua personalidade, conforme discutiremos a seguir.

Como foi dito aqui, Flausina apresenta-se somente como vítima. Mas o que acabamos percebendo no decorrer do conto, é que ela usa a violência inicial sofrida para justificar os atos que praticará posteriormente. Vale lembrar que, de acordo com o que foi discutido anteriormente, Flausina é um narrador “não confiável” e, segundo Lodge, esse tipo de narrador “pinta um retrato falho ou enganador de si mesmo” (LODGE, 2017, p. 164). O que descobriremos é que ela arma uma vingança muito cruel, em alguns casos enredando para depois atacar, e ataca radicalmente “contra o poder econômico que dispõe de seus sonhos e sexualidade, acabando por inverter a ordem vigente e restabelecendo-se como ‘mulher’ desejanter” (PASSOS, 2000, p. 209).

Ao longo do conto, podemos notar também que ela inclui em sua vingança a busca de benefícios pessoais, como a ascensão econômica e social. Vejamos como Flausina vai executando seu plano de vingança.

A personagem começa por aprender a ler e escrever com a ajuda das crianças da escola: “Tracei as letras. Carecia de ter o bem ler e escrever, conforme escondida” (ROSA, 2009, p.

¹¹ *Grande sertão: veredas* e *Corpo de baile* foram publicados em 1956. E *Primeiras estórias* foi publicado em 1962.

83). A alfabetização tem lugar importante na vida desta sertaneja pobre, pois, é através da leitura e da escrita que ela também amplia seu conhecimento de mundo, o que vai ajudá-la a redirecionar sua trajetória. De acordo com Fleck:

Flausina passa a escrever sua história a partir do momento em que adquire o ingresso no mundo das letras e logo responde com violência à violência de ser obrigada a viver com um homem que a usa sexualmente, causa da destruição de todos os seus sonhos de menina virgem. (FLECK, 2007, p. 85)

Flausina, já na sua apresentação, deixa transparecer a mulher capciosa que é. O início do conto é marcado pela raiva dos Lopes, o que não exclui os filhos, Lopes também (“deles quero distantes léguas. Mesmo de meus filhos, os três.” – ROSA, 2009, p. 81), o que é muito chocante e condenável para o senso comum. Depois do ingresso no mundo das letras, ela passa a deixar isso ainda mais evidente e começa a revelar os detalhes da execução de sua vingança.

A maternidade também surge como oportunidade para Flausina, já que numa sociedade patriarcal um filho – principalmente se for homem – concede à mulher um lugar de respeito na sociedade e junto ao marido. A protagonista de “Esses Lopes”, ao dar à luz ao filho de seu violador, seu primeiro “companheiro”, consegue este lugar: “Mais, enfim que o filho dele nasceu, agora já tinha em mim a confiança toda, quase” (ROSA, 2009, p. 83). De acordo com Susana Pravaz, “ter um filho sadio e ‘bem cuidado’ atua como garantia de libertação, salvação redentora: esta mãe é uma mulher digna de receber a permissão da vida”. E continua, “a sociedade quer filhos, o homem quer filhos. A mulher deve dá-los. Ter um filho significa se salvar da comunidade de homens-pais, pois através do filho se funda uma nova família. Ser esposa salva por um filho” (1981, p. 97). Ter um filho é importante porque salva a comunidade de perecer. No sertão de Guimarães Rosa é ainda mais importante já que permite a transmissão da propriedade, perpetuando-a no tempo. Apesar de não tratar do mesmo sertão geograficamente, Graciliano Ramos formulou a questão com clareza em S. Bernardo, por meio de seu protagonista. Depois de conquistar a fazenda de mesmo nome e fazê-la lucrativa, afirma ele:

Amanheci pensando em me casar. Foi uma ideia que me veio sem que nenhum rabo de saia a provocasse. Não me ocupo com amores, devem ter notado (...). Não me sentia pois inclinado para nenhuma: o que sentia era desejo de preparar um herdeiro para as terras de S. Bernardo. (RAMOS, 2014, p. 67)

Ter filhos é um ato calculado da personagem, e serve aos objetivos da vingança, por isso seu lado maternal não aparece; ou seja, o que se espera tradicionalmente de uma mulher ao ser mãe, não vemos em Flausina, que “estrategicamente, manipula sua ‘vocação’ feminina à maternidade, de modo que o filho nascido representa uma maior confiança de seu algoz” (ANDRADE, 2012, p. 133). Ela não demonstra amor pelo filho e o usa apenas para dar sequência a seu projeto de vingança de acabar com os Lopes. Mesmo no fim do conto, depois de morto o pai deste primeiro filho, e o pai dos outros, a protagonista-narradora não demonstra qualquer tipo de afeto pelos filhos, pelo contrário. Depois de completar o seu plano de vingança, manda-os para longe de si: “Meus filhos, Lopes, também, provi de dinheiro, para longe daqui viajarem gado” (ROSA, 2009, p. 85). Deles ela quer distância por terem o sangue da família abominada e por não ter qualquer afeto por eles.

Flausina, antes do primeiro filho nascer, não contava com a confiança do marido. Zé Lopes havia colocado “uma preta magra em casa. Si-Ana” (ROSA, 2009, p. 82), para vigiá-la. Mas Si-Ana acaba sendo ludibriada por ela, que se faz de amiga da vigia: “Entendi: a que eu tinha de engambelar, por arte de contas; e à qual chamei de madrinha e comadre” (ROSA, 2009, p.82). Ao fazer isso, Flausina age com astúcia, pois tanto madrinha como comadre são termos que indicam proximidade, afeto, e dá à pessoa assim nomeada um estatuto quase de família.

Pensando nisto, Flausina desperta a confiança da vigia para então tomar atitudes contra a mulher que ganham proporções drásticas. Diz ela: “Mandou embora a Si-Ana, quando levantei o falso alegado: que ela acolvitava eu cedesse vezes carnis a outro, Lopes igual — que da vida logo desapareceu, em sistema de não-se-sabe.” (ROSA, 2009, p. 83). Ou seja: ao levantar calúnias sobre Si-Ana e o outro Lopes, ela se livra de dois inimigos ao mesmo tempo. Ao dizer que, depois de seu “falso alegado” o outro Lopes “desapareceu, em sistema de não-se-sabe”, a narradora sugere que Zé Lopes matou o parente. Ela teria, portanto, estimulado o assassinato, e o assassinato de um inocente. E conta isso sem remorsos, como se percebe pela naturalidade com que relata o ocorrido. Para Flausina o que interessa é que, a partir daí ela conquista a confiança do companheiro e pode desfrutar de mais liberdade.

Como se vê, a protagonista mostra seu lado cruel, pois age com malícia e não se importa em prejudicar, “difamar” pessoas inocentes, se isso for necessário para alcançar seus propósitos. Sua falta de escrúpulos se manifesta ainda mais claramente quando demonstra não significar nada para ela o assassinato. Um dos motivos para isso talvez seja ter crescido num ambiente de violência e arbítrio. Nesse sentido, ela tem muito daquelas fortes e determinadas que assumiram papéis tradicionalmente reservados aos homens de que fala Candido.

Zé Lopes também tem seu fim traçado. Obtida a confiança necessária do companheiro, Flausina vai se mostrando cada vez mais “cria de cobra” (ROSA, 2009, p. 83), e parte para a próxima etapa — começa a envenená-lo pouco a pouco: “Na cachaça botava sementes de cabaceira preta, dosezinhas; no café, cipó timbó e saia branca” (ROSA, 2009, p. 83). O resultado é que o homem começa a enfraquecer e “sem muito custo, morreu” (ROSA, 2009, p. 83). O conhecimento que tinha das plantas venenosas é, dessa vez, a ferramenta que ela usa para se livrar do segundo Lopes. E o faz, novamente, calculando e dissimulando. Como observou Passos:

No cotidiano, ela mantém o seu “fiz que quis” inicial, ou seja, finge querer o agressor, contudo arquiteta de forma simulada e constante seu definhamento e morte. O encanto e a ardilosa submissão servem à bem-sucedida trama, articulada desde o instante em que se deve calar. (PASSOS, 2000, p. 217)

Ela não se importa com o fato de ter matado o ex-companheiro e apenas segue sua vida normalmente: “Minha vida foi muito fatal. Varri casa, joguei o cisco para a rua, depois do enterro” (ROSA, 2009, p. 83).

Após a morte de Zé Lopes, outros Lopes se mostram interessados em Flausina, “dois deles, tesos, me requerendo, o primo e o irmão do falecido” (ROSA, 2009, p. 83). Como observou Antonia Marly Moura da Silva Cruz, “a palavra *teso*, sinônimo de rígido, ereto, antecipa o que a narradora tenciona comunicar, manifesta a excitação e o desejo dos Lopes que assediam a personagem” (CRUZ, 1996, p. 69). E, mais uma vez, ela se vê sem saída: “Mexi em vão por me soltar, dessas minhas pintadas feras” (ROSA, 2009, p. 83).

A primeira “fera”, Nicão, disse a Flausina logo depois da morte de Zé Lopes: “*Depois da missa de mês me espera...*” (ROSA, 2009, p. 83-84). Mas outro Lopes se adianta: “Mas o Sertório, senhor, outro, ouro e punhal em mão, inda antes do sétimo dia já entrava por mim a dentro em casa” (ROSA, 2009, p. 84). Como indica a palavra “senhor” no trecho citado, mais uma vez, Flausina não pôde dizer não, já que se encontrava em posição inferior em relação ao Lopes em questão. O “ouro e o punhal” que carrega “em mão” indica o motivo de sua superioridade: o dinheiro e a violência. De acordo com Passos, “quase um objeto herdado, esta é requerida pelos parentes próximos — à maneira dos tempos coloniais — restando-lhe como defesa a arte de inventar artimanhas e ficções” (PASSOS, 2000, p. 220).

Como foi dito, Sertório entra na casa de Flausina “com ouro e punhal na mão” (ROSA, 2009, p. 84), expressão que aponta para o poder econômico (o ouro) e para a violência: a ameaça que representa não ceder à sua vontade (o punhal). Deles, o ouro e o punhal, decorre sua

superioridade. Além disso, o “punhal” é também uma imagem fálica: fálica, o que indica, mais uma vez, a sujeição sexual a um parceiro que ela não escolheu.

Objetificada pelo desejo desses dois homens, forçada novamente a viver com alguém que não queria, ela se sujeita outra vez, mas, também novamente, não de forma passiva, pois, mais uma vez maquina contra os novos alvos. A beleza e a capacidade de sedução de Flausina também levam à morte esses outros dois Lopes.

Flausina vive anos com Sertório e, aos olhos de todos, incluindo o marido, tem com ele dois filhos, que também a legitimam e a essa sua nova união. Entretanto, a certa altura diz o seguinte: “Ao Sertório dei mesmo dois filhos? Total, o quanto que era dele, cobrei passando ligeiro já para minhas posses” (ROSA, 2009, p.84). O trecho indica que Flausina, já mais madura e nada ingênua, rapidamente cuida de garantir seu futuro apossando-se dos bens do companheiro. E, também, levanta dúvidas sobre a paternidade dos filhos: apesar de eles lhe darem legitimidade frente ao marido e à comunidade, é em forma interrogativa que se refere ao fato de ter dado dois filhos ao segundo companheiro. Ela não diz mais nada a este respeito, ao contrário, coloca a questão nestes termos e muda de assunto: passa a falar da forma como foi se apossando dos bens do novo companheiro até se tornar rica. Como a própria personagem põe em dúvida a paternidade dos filhos e não diz mais nada depois, fica no ar a suspeita de que ela teria traído o companheiro. Sendo narradora de sua própria história, e uma narradora não confiável, seleciona os fatos, conta apenas o que é conveniente para ela. No trecho acima citado, percebemos que ela faz isso quando muda de assunto depois de, talvez, ter deixado escapar algo que não gostaria que fosse conhecido pelas pessoas a quem se dirige.

Decidida e obstinada, ela ressalta: “Anos, que me foram, de gentil sujeição, custoso que nem guardar chuva em cabaça, picar fininho couve” (ROSA, 2009, p. 84). O trecho indica que Flausina se sujeitou gentilmente àquele segundo companheiro, o que não foi fácil, mas, enquanto se sujeita, ela desenvolve modos de se livrar de mais esse Lopes, arquitetando sua morte, juntamente com a de Nicão.

Conhecendo os desejos deste outro Lopes por ela e o temperamento explosivo da família, vê no interesse de Nicão a possibilidade de um conflito entre os parentes: “Tanto na bramosia os dois tendo ciúme. Tinham de ter, autorizei. Nicão a casa rodeava” (ROSA, 2009, p. 84). Ela arquiteta os mínimos detalhes de seu plano “até que aquela ideia endurecesse” (ROSA, 2009, p. 84): provoca ciúmes em Sertório e alimenta, ao mesmo tempo, as esperanças de Nicão: “Sorria debruçada em janela, no bico do beijo, negociável, justiça” (ROSA, 2009, p. 84).

A Sertório, portanto, Flausina provocava o ciúme mortal, já que sabia que os Lopes eram violentos. A Nicão incendeia seus desejos e chega a enviar “recados, embebidos em doçura” (ROSA, 2009, p. 84). E, ao contar a história, ela ainda debocha da situação: “Ri muito útil ultimamente” (ROSA, 2009, p. 84). Artilosa e terrivelmente manipuladora, Flausina consegue o que quer: os dois Lopes se enfrentam num duelo mortal. Diz ela: “Se enfrentaram, bom contra bom” (ROSA, 2009, p. 84).

No duelo, Nicão morre rápido e Sertório demora alguns dias para morrer. Mais uma vez, Flausina zomba da “fatalidade” que provocou: “Inconsolável chorei, conforme os costumes certos, por a piedade de todos: pobre, duas e meio três vezes viúva. Na beira do meu terreiro” (ROSA, 2009, p. 84). Como se vê, ela continua fingindo e manipulando, não mais os homens, mas o povo do lugarejo, assumindo o papel de uma “pobre” viúva – uma coitada, azarada, que perde todos os companheiros que arranja. Mais uma vez, ela não demonstra nenhum arrependimento. Chorou para agir de acordo com o que se esperava dela, ganhando, assim, a solidariedade e a simpatia das pessoas do lugar.

Flausina vai contando como ela fez seu papel de mulher desafortunada. Somente o papel, pois, a engenhosa personagem consegue, mais uma vez, fazer com que tudo saia como planejado. Dessa forma, o mais fraco deste mundo patriarcal, a mulher pobre, se transforma em um ser perigoso. O oprimido passa, então, a ser o opressor.

Um último Lopes ainda resta, Sorocabano, o mais rico de todos, que também se encanta por ela. E Flausina, que agora já está em condições de dizer não, dessa vez por vontade própria, aceita os gracejos de um Lopes, mas não porque queria ficar com ele, mas porque ela ambiciona mais. Dessa vez, ela impõe condições “*‘De hoje por diante, só muito casada!’*” (ROSA, 2009, p. 84). Àquela altura, já uma mulher respeitável aos olhos das pessoas do lugarejo (pelas uniões anteriores e pelas atitudes bem pensadas diante da comunidade), já dona de grande fortuna, ela já pode exigir. Sorocabano, um Lopes já idoso e, como os outros, motivado pelo desejo, concorda com a condição imposta: “Ele, por fervor, concordou — com o que, para homem dessa idade inferior, é abotoar botão na casaca” (ROSA, 2009, p. 84). Flausina, como se vê, aceita a união porque tem em mente apossar-se dos bens do companheiro e livrar-se dele, pois casa-se pensando na morte do marido. E ironiza a situação onde se verifica uma inversão de posições: agora era um Lopes que se via totalmente submetido a sua vontade: “Aceitei, de boa graça, ele era o aflitinho dos consolos” (ROSA, 2009, p. 84). De acordo com Moreira:

Num torneado linguístico típico da ironia fina de Guimarães Rosa, Flausina se refere a Sorocabano como o “aflitinho dos consolos”, inversão sarcástica da linguagem religiosa que chama de *Consolo dos aflitos* Nossa Senhora dos

Aflitos, manifestação da Virgem que oferece consolo aos que perderam um ente amado. (MOREIRA, 2012, p. 136)

Diferentemente da analogia com a Virgem, descrita acima, Flausina, longe de perder um ente amado — pois foi ela quem arquitetou a morte dos outros dois Lopes (irmão e primo do seu ex-companheiro) — usa esta imagem para debochar de sua situação atual em relação ao novo Lopes.

Entra em ação, mais uma vez, a dissimulada e estrategista Flausina, planejando um modo de também se livrar deste novo Lopes (“Por isso, andei quebrando metade da cabeça” – ROSA, 2009, p. 84), até arquitetar nova artimanha: “dava a ele gordas, temperadas comidas, e sem descanso agradadas horas — o sujeito chupado de amores, de chuchurro” (ROSA, 2009, p. 84). Sorocabano Lopes, rico, velho, no fim da vida e com a impossibilidade de ter filhos, faria com que Flausina herdasse tudo.

Para adiantar ainda mais o fim do homem, a protagonista faz com ele cometa, além de excessos alimentares, excessos sexuais que são prejudiciais à saúde do marido: “E, este, bem demais e melhor tratei, seu desejo afetado” (ROSA, 2009, p. 84). E, demonstrando mais uma vez sua frieza e indiferença em relação à vida alheia, ainda afirma cinicamente: “Tudo o que é bom faz mal e bem!” (ROSA, 2009, p. 84-85). Por fim, o último Lopes, depois de tantos prazeres desmedidos, acaba morrendo. Flausina, como previra, herda tudo “até que com nenhum enjoo” (ROSA, 2009, p. 85). Mais uma vez, como se vê, Flausina afirma não sentir nenhum peso na consciência pela morte que provocou.

Segundo Fortes “Em ‘Esses Lopes’ a narradora é uma mulher – tão perigosa ou mais que qualquer jagunço – mas que, femininamente, não confronta, nem parte para luta. Ao contrário, arditosamente, mata enredando, mentindo, traindo agradando e seduzindo”¹².

Com suas tramas e ardis, Flausina conseguiu acabar com todos os Lopes que não eram seus filhos, embora não quisesse conviver com esses também. Ela os mandou para longe, ou seja, não quer contato com qualquer Lopes.

No momento em que conta a sua história, Flausina é rica, senhora de si e de sua vida, tem autonomia e pode contar sua história. De acordo com Cruz, neste conto, a palavra é um ato de resistência: “Narrando sua história, Flausina permite que o narratário a compreenda e participe da história narrada. A palavra permite que Flausina rompa o estado inicial de inocência

¹² Cf. FORTES, Rita Felix. Com elas que é que pode: a liagem (sic) feminina em Guimarães Rosa. In: *Oitavo Congresso Internacional de Humanidades*, 2005, Brasília - DF: Universidade de Brasília, 2005. v. 1

e alcance plena realização” (CRUZ, 1996, p. 69). Como a personagem mesma diz, “primeiro, os outros obram a história da gente” (ROSA, 2009, p. 81); ao final, entretanto, ela “obrou” a própria história, mudando seu destino de mulher submetida aos caprichos dos mais fortes, tornando-se forte também — na verdade, mais forte — pela astúcia e pela inteligência, ainda mais do que os poderosos que a tinham subjogado antes. Assim,

As ações de Flausina rompem as expectativas de conformismo esperado das mulheres em situações como a sua e desestabiliza a ordem vigente na sociedade e, paradoxalmente, ao instalar a desordem, possibilita-se a volta da ordem pala eliminação daquilo que impede a existência da felicidade. (FLECK, 2007, p. 85)

A morte dos homens da odiada família faz com que ela alcance o poder e a riqueza que percebeu que lhe dariam o direito a ser dona de sua própria vida. Entretanto, para isso, segundo Ramos: “Flausina parece se tornar um Lopes na medida em que toma deles o seu poder e lugar” (RAMOS, 2009, p. 141). Apesar de criar uma figura dos Lopes como sendo os causadores de todos os seus males, ela acaba por se tornar tão cruel quanto os Lopes.

Tendo pago esse preço, ela pôde, enfim, escolher com quem se relacionar. Diz que, agora, no momento em que narra, ama um homem mais jovem e já não precisa levar em consideração o que os outros acham. A posição social que passou a ocupar lhe permite desconsiderar a opinião alheia e viver sem se preocupar com convenções: “Que podia ser mãe dele, menos me falem, sou de me constar em folhinhas e datas?” (ROSA, 2009, p. 85). Apesar dessa emancipação, de acordo com Ramos, ela age também como um Lopes “para conseguir casar-se já velha com um jovem rapaz, tentando ‘o bom bocado, que não fiz, quero gente sensível’. Ao comentar que o rapaz admira seus ‘bons préstimos’, Flausina denuncia o interesse e a conveniência que representariam o relacionamento para ele” (RAMOS, 2009, p. 141). Ela, que agora é muito rica, pode oferecê-lo certas comodidades.

Também a maternidade, outrora imposta e rejeitada, agora, que não é imposta, nem é um mecanismo para alcançar algo, é desejada, como algo de direito: “Mas que por bem, de mim, me venham filhos, outros, modernos e acomodados” (ROSA, 2009, p. 85). São bem-vindos os filhos que não terão o sangue dos Lopes.

A sertaneja Flausina, mulher e pobre, apesar do sofrimento vivido no passado, trilhou seu próprio caminho, e conseguiu inverter a situação estabelecida pelo meio em que os fortes (os homens, os ricos) sempre dominam e os fracos (os pobres, as mulheres) tem que se sujeitar. Mesmo que de forma cruel, ela alcançou o que é quase improvável no sertão, a mulher frágil e

pobre, se tornou forte, sobrepondo-se àqueles que a subjugaram, a bela revelou-se fera. Através das armas tradicionalmente usadas pela mulher numa sociedade dominada pelos homens, a sedução e a dissimulação, e também da utilização de estratégias que aprendeu com os opressores, ela foi capaz de destruí-los e se tornou sujeito de sua própria história. Assim, como observa Ramos,

A perspectiva marginal, que através de um narrador interessado configura a realidade sob o ponto de vista do criminoso, revela a heroína a princípio submetida, em posição de vítima, mas que reverte a situação e passa a submeter a terceiros. Vítima e criminosa, seduzida e sedutora — ambiguidade que se constrói através de um discurso que relativiza os valores socialmente instituídos. (RAMOS, 2009, p. 141)

Notamos também que, apesar da personagem ter conquistado sua liberdade, dinheiro e poder, todas as conquistas não foram suficientes para apagar a saudade da meninice que não viveu. Diz ela: “De que me adianta estar remediada e entendida, se não dou conta de questão de saudades? Eu, um dia, fui já muito menininha...” (ROSA, 2009, p. 85).

4 SINHÁ SECADA: DOR E SILÊNCIO

O menino sempre ausente rodeava-a de infinidade e falta.

(Guimarães Rosa – Sinhá Secada)

Um aspecto de grande importância no conto “Sinhá Secada” e também partilhado pelo livro *Tutameia*, de um modo geral, é o fato de os narradores se assemelharem ao narrador tradicional, na definição de Walter Benjamin. Segundo Irene Gilberto Simões, há em *Tutameia (Terceiras estórias)* “(...) o reencontro com a musicalidade da linguagem popular e das fontes orais da literatura. E aqui o narrador desempenha um papel importante, vinculado a uma postura de ‘contador’ — o que nos refere a função mítica da narrativa” (SIMÕES, 1988, p. 16). Mas se Rosa incorpora a musicalidade das fontes orais e a figura do contador de histórias, é claro que fará isso em outros moldes: em *Sinhá Secada*, por exemplo, o arcaico é um instrumento para elaboração de uma ficção moderna.

Se para Benjamin, com o romance moderno, a narrativa como transmissão de experiência estava desaparecendo, de acordo com Souza & Souza “o narrador não desaparece com o advento da modernidade, mas transforma-se: sob o jugo da diversidade ele se reconstrói, como detentor de *uma versão* da verdade e da realidade do mundo contemporâneo” (grifo nosso). Ou seja, “alguns narradores da modernidade, como os antigos, recorrem às fontes orais para melhor construir suas narrativas” (SOUZA; SOUZA, 2006, p. 6). Na modernidade, entretanto, elas adquirem formas, sentidos, funções diferentes, devido à consciência moderna de que toda representação falseia, em alguma medida, a realidade.

É o que acontece na literatura rosiana, em que temos um narrador moderno, que apesar de se assemelhar ao “homem” dotado de sabedoria das narrativas tradicionais — aquele que tem total segurança do que conta, tanto que é capaz de transmitir sabedoria — não podemos tomar o que ele diz como “a verdade”, já que, na narrativa moderna, o que temos são muitas dúvidas a respeito de si, do outro, e do mundo.

O narrador rosiano difere também do narrador realista, que segundo João Adolfo Hansen:

vê um aspecto qualquer da natureza ou da sociedade por meio de um temperamento, representado tal aspecto pela linguagem entendida como um instrumento acabado que o sujeito de tal temperamento aplica à observação com distanciamento e objetividade. (HANSEN, 2012, p. 124)

De acordo com Hansen, Guimarães Rosa consegue fazer algo muito mais complexo, pois, encontramos nele, “o conhecimento de que não se pode simplesmente situar o objeto em face da observação de um sujeito e escrevê-lo de modo igualmente simples e objetivo (...)” (HANSEN, 2012, p. 124).

É o que acontece no conto “Sinhá Secada”, em que o narrador se solidariza com alguém que não sabe bem quem é e cujos sentimentos não conhece, apesar de suspeitar de alguns. Ele não domina o que conta, e, por isso, para ele, e, conseqüentemente, para nós leitores, ela é uma personagem marcante e enigmática.

Simões faz uma consideração importante para caracterizar o narrador dos contos de *Tutameia*. Segundo ela: “O narrador acumula duas funções: a de contador de histórias e a do comentarista que analisa as situações, filosofa sobre o assunto, trazendo o leitor para o presente, o tempo da enunciação” (SIMÕES, 1988, p. 176). Sob um aspecto diferente, a estudiosa mostra como o narrador tradicional e moderno se encontram nessa narrativa: o contador de histórias é o tradicional, o que filosofa, é o moderno.

Temos, então, no conto, um narrador de terceira pessoa que vai contar a história dessa personagem sem nome, uma mãe extremamente fragilizada pela separação do filho. Tal história lhe foi contada por alguém que conheceu de perto a personagem principal. O narrador, portanto, não testemunhou o acontecido, ele apenas ouviu e reconta aquela triste história, como veremos.

O conto “Sinhá Secada” inicia-se com um ato de extrema brutalidade:

Vieram tomar o menino da Senhora. Séria, mãe, moça dos olhos grandes, nem sequer era formosa; o filho abaixo de ano, requeria seus afagos. Não deviam cumprir essa ação, para o marido, homem forçoso. Ela procedera mal, ele estava do lado da honra. Chegaram pelo mandato inconcebíveis pessoas diversas, pegaram em braços o inocente, a Senhora inda fez menção de entregar algum ter, mas a mulher de cara corpulenta não consentiu; depois andaram a fora, na satisfação da presteza, dita nenhuma desculpa ou palavra. (ROSA, 2009, p. 204)

Como se vê, logo nas primeiras palavras do conto o leitor se depara com a violência do ato que determinará toda a narrativa: mãe e filho são separados à força. Tudo indica que o marido, “homem forçoso”, tem uma posição econômico-social elevada e, por isso, designa os empregados a cumprir tal tarefa. Outros fatores são indicadores de serem os personagens em questão de uma classe mais abastada é o fato de não terem sido levados os objetos da criança e também por a personagem feminina ser tratada por “Senhora”. Ela, transgressora do sistema patriarcal, teria supostamente traído o marido, cometendo, na visão do marido e da comunidade

local, um crime de honra. Em resposta, o marido manda tomar a criança, pois é ele quem manda: ele é homem e, além do mais, proprietário, então se vê no direito de proceder assim. Ao “proceder mal”, a “Senhora” quebra o pacto da conduta da mulher no sistema patriarcal do sertão, já que ela deve ser obediente primeiro ao pai, depois ao marido, como já mencionamos anteriormente. De acordo com Cleusa Rios P. Passos: "O advérbio ‘mal’, relativo ao proceder de Sinhá, já encerrava a noção de prejuízo e oposição aos valores morais de bem, probidade e honra" (PASSOS, 2000, p. 93). Privada do filho e abandonada pelo marido, sua casa fica então “devastada de dono” (ROSA, 2009, p. 204).

Depois de ser separada do filho, como quem sabe que não tem força suficiente para isso, não reagiu. Afastou-se de todos e se recolheu, como se não tivesse mais interesse na vida. Apesar de não demonstrar publicamente seu sofrimento, as pessoas que “entravam em sua casa” “Cuidavam de escutar soluço, do qual mesmo não se percebendo noção” (ROSA, 2009, p. 204), notavam que ela sofria. Ou seja, “Sentada ela se sacudia, nas veras da alma, enfim, enquanto repicada de tremor. Iam lhe dar água e conselhos; ela nem ouvia, inteiramente, por não se descravar de assustada dor.” (ROSA, 2009, p. 204). Já no início, percebemos o quão impactante e devastador foi para a mãe a perda da criança. Ela, privada do filho, desolada, está distante dos comentários que insistiam que ela deveria reagir: “Achavam que ela devia renitir, igual onça invencível” (ROSA, 2009, p. 205). Mas, pensava ela: “—*Com que?* — contra as escritas injustiças sem medida nem remédio” (ROSA, 2009, p. 204). Num mundo patriarcal como aquele, ela não tem armas para isso. O “com que?” com que ela responde ao apelo à resistência equivale a dizer: “com que armas posso lutar contra os grandes do lugar?”. Ela não tem instrumentos que possam combatê-los, está impotente diante deles. O que vem a seguir confirma isso: são as “injustiças sem medida nem remédio”. São injustiças, mas são sem remédio, não há como se impor a elas. A ela só resta, como afirma o narrador, a “chupeta seca”.

Sobre a imagem da chupeta seca, afirma Passos: “Metonímico substituto do seio materno, objeto do desejo infantil, a chupeta perde as marcas vitais que a caracterizaram (sucção e saliva), provocando a secura e o despojamento da marca primordial do seio: produzir sustento e dar prazer” (PASSOS, 2000, p. 94). Ainda de acordo com Passos: “mãe, ela contivera o filho em seu interior, vivendo a experiência única – e ilusória – do corpo ‘pleno’, a sensação do duplo que se desdobra, posteriormente, jamais se tornando estranho. Perdido o corpo da criança, metaforicamente o seu também se desfaz.” (PASSOS, 2000, p. 95). Perdendo essa plenitude, e, mais do que isso, perdendo a possibilidade da convivência com o filho depois de nascido, ela experimenta uma espécie de duplo esvaziamento do ser.

Embora a “questão de honra” tenha sido tão grave a ponto de dar ao marido o direito de tirar-lhe o filho, ela não atinge o narrador. Ele não julga a Senhora, ao contrário, ele tem o olhar voltado para o seu sofrimento. Uma prova disso, é que ele a trata como “Senhora”, “séria” (ROSA, 2009, p. 204). E afirma, explicitamente, que os enviados do Senhor “Não deviam cumprir essa ação”. Mais do que não julgar, portanto, o narrador assume um lado, o lado da personagem. Ele acha que ela não devia ser privada do filho, pois ele diz ainda que o “mandato” foi cumprido por “inconcebíveis pessoas”. Percebemos que para o narrador este é um ato erradíssimo, não só pela mãe, mas também pela criança, que, muito novinha, “ainda requeria seus afagos”, ou seja, ainda precisava dos cuidados da mãe. Ele não consegue entender como aquelas pessoas tiveram coragem de tirar um bebê de sua mãe.

Como já ressaltamos anteriormente, a mulher é fortemente limitada, cerceada em sua liberdade em uma sociedade patriarcal, e aquelas que não obedecem a suas regras sofrem duras punições, como a protagonista do conto aqui estudado. Daí a preocupação das mães das moças do lugar. Como observa o narrador: “No lugar, por conta de tudo, mães contemplavam as filhas, expostas ao adiante viver, como o fogo apura e amedronta, o que não se resume” (ROSA, 2009, p. 205).

O acontecido também leva os moradores do lugar a fazerem julgamentos a respeito da personagem que fere a lei da conduta naquela sociedade patriarcal. Depois que Sinhá abandona o lugarejo: “Recitavam vozes: numa prancha de trem-de-lastro tinham-lhe cedido viagem, para por aí ir vadiar, mediante algum mau amor” (ROSA, 2009, p. 205).

Dada a total impossibilidade de agir, as mães do lugar, ao contrário de serem solidárias à protagonista do conto, uma vez que também eram mulheres e mães, são as primeiras a fazer valer a lei do “*pater familias*”, pois, desde o ocorrido “(...) puniam já agora as mães suas arregaladas filhas, por possíveis airadas leviandades mais tarde.” (ROSA, 2009, p. 205). Este é um tipo de comportamento que demonstra a dominação exercida sobre as mulheres na família patriarcal, pois, também cabe a elas educar as filhas para serem obedientes aos pais e prepará-las para serem obedientes ao marido. Ou seja, o trecho acima indica que a submissão é algo ensinado desde cedo na vida dessas mulheres sertanejas.

Inicialmente, como dissemos, e provavelmente movidas pelo preconceito, as pessoas do lugar a veem como “vadia” (julgavam que ela tinha ido “para por aí ir vadiar”), título atribuído a qualquer mulher que infringe as normas patriarcais – normas que, como se sabe, os homens não precisam seguir – deixando-se levar por um “mau-amor”. E depois de um certo tempo, as pessoas sequer dão por sua falta, cabendo a ela apenas o esquecimento, “Dela não se informavam; dera-lhes esquecimento” (ROSA, 2009, p. 205).

Diante da reprovação de todos, e, aparentemente, também da sua, a Senhora aceita a punição e parece assumir a culpa atribuída a ela por todos, e abandona o lugarejo, mesmo não tendo para onde ir. Ela, que a princípio é apontada como culpada e difamada pelas pessoas do lugar, “apenas instricta obediente se movera, a variável rumo, ao que não se entende” (ROSA, 2009, p. 205).

Depois de tal ocorrido, o conto passa para uma outra fase, em que, apesar de não acontecer nada de extraordinário, a personagem entra num processo de mudança em que ela vai sofrendo uma espécie de apagamento de sua identidade. Jogada à própria sorte e profundamente abalada pela separação do filho, passa a vagar sem rumo, sem ter o que comer e sem lugar para dormir. Assim, “Tomara, em dois, três dias, o aspecto pobre demais, somente sem erguer nem arriar o rosto: era sã clara coisa extraordinária — o contrário da loucura; encostava no ventre o frio das palmas das mãos” (ROSA, 2009, p. 205). Mais uma vez, o narrador se coloca em situação de proximidade em relação ao sofrimento dela, pois ele a vê como humilhada e rebaixada pelas circunstâncias, mas também como alguém que mantém certa dignidade: se não ergue a cabeça, também não a abaixa. Mantém certa “nobreza” na postura. Apesar da brutalidade do ato e de suas condições, a postura da personagem não é de alguém que perdeu a razão, pois, ela não demonstra desordem ou descontrole em seu comportamento, apenas parece alguém que não mais se importa com muita coisa

Mas a criança, brutalmente tomada de seus braços, parece deixar marcas profundas na personagem, ressalta o narrador: “O menino, sempre ausente, rodeava-a de infinidade e falta” (ROSA, 2009, p. 205). E depois de tamanha desolação, “com respeito”, ela é vista por “Quibia, do Curvelo” (ROSA, 2009, p. 205), personagem que fará o papel de “mãe preta” no conto, como observou Passos (PASSOS, 2000). A princípio, é Quibia quem se solidariza com aquela figura sofrida e lhe oferece “meio copo de cerveja e um pastel de tabuleiro” (ROSA, 2009, p. 205). A nova amiga, parece perceber naquela mulher um porte, uma postura, que a distingue dos demais. Como o narrador, aliás, já tinha identificado no seu jeito de andar – e chama-a de Sinhá, termo que guarda ainda certa dignidade, mas, por ser uma forma popular, significa um rebaixamento em relação ao título de “Senhora”. Quibia, sobre quem o narrador diz que era “às vezes adivinhadora”, “sentiu que assim cabia chamar-lhe” (ROSA, 2009, p. 204).

A “boa preta Quibia” viu a mulher na estação onde estava porque ia visitar a filha, e se compadeceu dela. Então “convidou consigo a Sinhá, comprando-lhe passagem para aquele inato lugar”, e posteriormente, “empregou-a também na fábrica de Margazão” (ROSA, 2009, p. 205-206). Quibia assume no conto outro papel importante, pois, além de cuidar da personagem como uma mãe, foi ela que “sobre os anos, foi, pois, quem dela pôde testemunhar

o verossímil” (ROSA, 2009, p. 206), portanto, é ela quem acompanha a trajetória de Sinhá após a perda do filho.

Apesar de naquele momento ter alguém em quem podia confiar e um emprego, a falta do filho impede Sinhá de reconstruir sua vida. Ela parece não se permitir o prazer de viver:

Sinhá prosseguia, servia, fechada a gestos, ladeando o tempo, como o que semelhava causada morte. (...) a ninguém ela nada recusava, queria nada: não esperar; adiar de ser. A bem dizer, quase nem comia, rejeitava o gosto das coisas; dormia como as aves desempoleiradas. (ROSA, 2009, p. 206)

A vida parece não fazer sentido para a personagem e ela acaba vivendo de maneira quase mecânica, como um autômato, “sendo a operária exemplar que houve, comparável às máquinas, polias e teares, ou com enxuto tecido que ali se produz” (ROSA, 2009, p. 206).

Depois da perda do filho, portanto, a personagem entra num processo de “secamento”. Fica então o vazio e o empobrecimento do eu e, assim, a dor da perda da criança se arrasta vida a fora, diz o narrador: “Nem um ingrato minuto da arrancada separação poderiam restituir-lhe! Que é que o tempo taceia? Os dias, os meses, por dentro, em seu limpo espírito, se afastam iguais.” (ROSA, 2009, p. 206). Ou seja: nesse trecho percebe-se que Sinhá leva, não só o trabalho, mas toda a sua vida de forma mecânica e vazia de sentido. Ela vive automaticamente, repetindo sempre as mesmas ações, sem renovação, sem vida.

Naquele momento, as pessoas do novo lugar em que passou a morar não tinham grande apreço por ela, “junto dela, pareciam urgidos de cuspir e gabar. ” (ROSA, 2009, p. 206). E suspeitavam que sua postura passiva e cordata era fingimento: “Ora a suspeitassem mulher inteligente endurecida, socapa de perfeita humildade” (ROSA, 2009, p. 206). Sinhá não se importa, parece nem se dar conta disso, tão alheada está da vida exterior, e continua cordata, e indiferente: “De propósito não os buscando nem evitando, acatava contudo, uns trelosos meninos, mais velhos comuns, os moços e moças, príncipes, princesas” (ROSA, 2009, p. 206). A personagem parece não distinguir também classe social, tratando todas as pessoas da mesma forma.

Apesar do silêncio de Sinhá, Quíbia não a julga nem lhe pede explicações, apenas cuida da amiga. A certa altura à amiga, somente questiona: “quando, em que apontada ocasião, cometera culpa? E a resposta — de que, então, só se tivesse procedido mal, a cada instante, a vida inteira...” (ROSA, 2009, p. 206).

Essa é a única vez que ouvimos a voz de Sinhá no conto. Até então ela estivera em silêncio sobre a perda do filho. E ela confirma a culpa que o narrador nos faz acreditar que ela

sentia através do relato de seu “secamento”. Mas a frase é enigmática. Ela sentia uma culpa difusa, não restrita a um ato – o momento em que “procedeu mal”. Não se pode saber exatamente do que ela se culpa. Também não se sabe exatamente o que esse “proceder mal” significa, nem as razões que teriam motivado o referido comportamento da personagem. Ou seja, ela revela seu sentimento de culpa, mas não esclarece outros mistérios.

Vida afora, ela guarda o segredo do filho outrora perdido, até mesmo da fiel amiga, que só saberá do acontecido mais tarde, quando a morte já se aproxima de Sinhá. O tempo passa, a fisionomia da personagem muda, “seus olhos iam-se empanando encardidos, ralos os cabelos. Durante um tal tempo, nunca mais se olhara no espelho” (ROSA, 2009, p. 207), mas ela parece nem se dar conta, tal o seu alheamento da vida que nunca mais a deixou, depois da perda do filho.

Entretanto, num certo momento, algo novo é introduzido na narrativa, pois a personagem “se esparzia, deveras dona, os olhos em espécie: de perto ou de longe, instruí-os, de um arejo, do que nem se sabe” (ROSA, 2009, p. 207). A afirmação do narrador sugere que Sinhá pressentia que algo importante estava prestes a acontecer: um “arejo”, a chegada de alguma coisa (“do que nem se sabe”), mas que traz um ar novo, renovado. Esse pressentimento a transforma, como é notado pelos moradores do lugar, pois alguma coisa dela “se esparzia”, vinha dela e se espalhava entre eles, transmitindo-lhes a novidade.

Esse trecho demonstra também que a imagem de *secura* que a acompanha vai se transformando. *Esparzir*, que aqui é usado em sentido metafórico, tem uma dimensão importante: é uma propriedade de líquidos. Como Guimarães Rosa não desprezava nuances significativas das palavras, essa é também uma maneira de marcar que uma transformação está ocorrendo na personagem. E isso se reflete no fato de demonstrar um pouco mais de tranquilidade, de menos tristeza diante da vida. Obviamente, isso não significa que tenha curado suas feridas como observa o narrador: “Por sua arte, desconfiassem de que nos quartos dos doentes há momentos de importante paz; e que é num cantinho que se prova melhor o vivo de qualquer festa, entre o leão cão e o gato no borralho” (ROSA, 2009, p. 207), aquele era apenas um momento de sossego naquela ocasião. Ao que parece, a conduta tranquila, de pessoa resignada que não faz mal a ninguém, leva as pessoas do lugar a ter um novo olhar sobre ela: “*Se ela viesse mais à igreja, havia de ser uma santa...*” (ROSA, 2009, p. 207). Entretanto, ainda achavam que faltava a ela um pouco mais de religiosidade. Trata-se essa de outra característica que se manifesta em sociedades patriarcais brasileiras, e também na literatura. Mais uma vez os homens não precisam seguir as mesmas regras impostas as mulheres: não é exigido a eles que cumpram os preceitos e rituais religiosos do catolicismo, religião

predominante entre os proprietários sertanejos, mas, as mulheres têm de ser fieis cumpridoras de todos eles, como o da castidade e da obediência aos pais e ao marido. E não só os do sertão rosiano. Vale mais uma vez lembrar Paulo Honório, de S. Bernardo, que, quando pensa que Madalena poderia não ter religião diz o seguinte:

A verdade é que não me preocupo muito com o outro mundo. Admito Deus, pagador celeste dos meus trabalhadores, mal remunerados cá na terra, e admito o diabo, futuro carrasco do ladrão que me furtou uma vaca de raça. Tenho portanto um pouco de religião, embora julgue que, em parte, ela é dispensável num homem. Mas mulher sem religião é horrível (...) Mulher sem religião é capaz de tudo. (RAMOS, 2014, p. 155).

Os moradores do vilarejo também a censuram por passar o tempo “acarinhando pedaço de pedra, sem graça, áspera, que trouxera para casa” (ROSA, 2009, p. 207). Ela ainda está presa ao passado, vive das recordações do tempo em que tinha o filho nos braços. Acaricia a pedra como se fosse o bebê perdido. Neste caso, a pedra remete também à famosa passagem bíblica da adúltera, mas com uma modificação significativa. Observa Maria Isaura Rodrigues Pinto que: “a passagem bíblica apresenta-se, no conto, às avessas, pois a adúltera não foi apedrejada: Jesus a perdoa e intervém no processo de punição, quando se voltando para o povo, questiona as ações de cada um” (PINTO, 2005, p. 48). Em “Sinhá Secada”, acontece o inverso, pois, a personagem é punida por ser transgressora e por isso perde o filho, assume a culpa, passa por um processo de sofrimento até se libertar da dor, que se dá através da morte, como veremos a seguir.

Um acontecimento em especial vai encaminhar o conto para seu desfecho, aquele que ela pressentira no ar “como um arejo”. Trata-se do aparecimento de um filho à procura de sua mãe,

Primeiro, um moço, estrito e bem trajado, chegou subiu a ladeira, a quentes passos. Queria, caçava, sem sossego, o paradeiro da mãe, da qual também malvadamente separado desde meninozinho: e conseguiria indicação, contadas conversas; também o coração para cá intimado o puxando.... Seria ela?! (ROSA, 2009, p. 207)

O narrador leva o leitor a criar certa expectativa sobre o fato: a de que tudo iria se resolver e a que personagem finalmente encontraria a sua redenção encontrando o filho perdido. Mas, trata-se de uma falsa expectativa, pois, logo em seguida, o narrador acaba com o esperado, “Não — era não — se conferiu, por nomes e fatos. O moreno moço sendo de outro lugar, outra sumida mãe, outra idade” (ROSA, 2009, p. 207).

O encontro, portanto, é um “não-acontecimento”, “característico das narrativas modernas, como observou Michael Hollington:

Se pensarmos em acontecimentos, desde *As três irmãs* até *Waiting for Godot*, é impressionante a quantidade dos que nunca se concretizam. O processo de K. em *O processo* nunca se realiza, e nunca chega o “grande ano” em *O homem sem qualidades*, de Musil. (...) Essa falta de acontecimentos reflete um sentido irônico da época, e também deriva da sensibilidade modernista em relação ao tempo. Para o romancista oitocentista, o tempo é o meio em que as pessoas crescem individual e coletivamente (...). Os acontecimentos marcam os pontos de transformação. O desenvolvimento individual é visto como algo de importância humana geral, e considerado lógico em termos formais: aí operam leis de causas e efeitos psicológicos, de interação entre o caráter e o meio ambiente incidental. (...) Nenhum desses pressupostos é partilhado pelos romancistas modernistas. (...) em *A náusea* de Sartre, a ideia de um desenvolvimento humano coerente ao longo do tempo é falsa consciência burguesa, mostra a covardia perante a contingência circundante. (HOLLINGTON, 1989, p. 352-353)

Escrevendo sobre os contos de *Primeiras histórias*, Jacques Rancière afirma que ali se encontram “histórias ‘de verdade’”, ou seja, histórias “em que não jogamos mais o jogo da conexão entre o que está previsto e o que acontece” (RANCIÈRE, 2017, p. 84). Segundo o estudioso, neste livro, “tudo parece acontecer no estreito intervalo que separa a história do ponto de onde ela vem e para onde ela volta, a vida” (RANCIÈRE, 2017, p. 77). Histórias de verdade para Rancière, são, portanto, aquelas que se aproximam da vida, e “a vida não faz ficção à maneira aristotélica” (RANCIÈRE, 2017, p. 81), que tem de “ter começo meio e fim e dirigir-se do primeiro ao último elemento por um encadeamento combinado de causas e efeitos” (RANCIÈRE, 2017, p. 80). De acordo com ele, a vida não segue essa sequência lógica e “não tem margens” (RANCIÈRE, 2017, p. 80); ao contrário, está cheia de acontecimentos imprevistos, surpreendentes, inexplicáveis. Ou o oposto: apesar de todas as expectativas, e até de indicações de desenvolvimento num determinado sentido, muitas vezes não acontece o que esperamos. É o que acontece em “Sinhá Secada”. Embora esse conto não esteja no livro que Rancière comenta, verificamos que aí ocorre essa mesma ruptura com o modelo aristotélico.

Apesar dessa quebra da expectativa, o encontro entre a mãe que procura o filho e o filho que procura a mãe não foi em vão, não foi “por esmo”. Afirma o narrador: “Só o amor dando-se o mesmo, vem a ser, que o atraía de vir, não por esmo” (ROSA, 2009, p. 207). O encontro teve um sentido e um resultado. O moço era movido pelo amor que Sinhá não pode exercer pelo filho. Eles são opostos que se encontram nos sentimentos de amor e de perda que experimentam de forma inversa: a mãe pelo filho, o filho pela mãe. Ou, nas palavras de Santos,

“eles são peças que, de certo modo, se encaixam e se compensam” (SANTOS, 2010, p. 314). Por isso, o encontro tem papel fundamental no processo de transformação da personagem.

Enquanto ouve as palavras do moço, Sinhá, até aquele momento que “sentada, quase tudo **recebera**” (ROSA, 2009, p. 207 – grifo nosso), sai do estado de torpor e “calada, leve se levantou, caminhou para aquele, abençoando-o, pegou a mão do tristonho moço, real, agora assim mesmo um tanto conformado” (ROSA, 2009, p. 207-208). Ela, que durante muito tempo foi só tristeza, agora “Sorria, (...), como nunca a tinham avistado até ali, semelhava a boneca de brincar de algum menino enorme. Seu esqueleto era quase belo, delicado” (ROSA, 2009, p. 208). Com a chegada do moço, a fisionomia de Sinhá muda. Ela, que antes fora descrita como alguém que nem se olhava mais no espelho, envelhecida, agora, ganha até certa beleza.

Depois desse encontro transformador, Sinhá enfim conta sua história à amiga Quibia. Como se pudesse, enfim, devido à transformação que ocorreu em seu íntimo – e que a estória não esclarece completamente –, livrar-se do peso que carregara durante toda a vida. E depois faleceu: “À Quibia ela muito contou; e fechou, final, **os novos olhos**.” (ROSA, 2009, p. 208 – grifo nosso). Os “novos olhos” indicam que a transformação se completou. Antes de fechá-los definitivamente, o narrador informa que uma nova visão sobre o mundo e sobre as coisas se formara para ela.

De acordo com Flávia Aninger de Barros Rocha:

Na contramão de outras leituras possíveis sobre a dor e o sofrimento humanos, (...) para Rosa, há uma compreensão que se oferece no percurso da dor. Tal compreensão se oferece no momento em que o doente encontra algo mais elevado do que o sofrimento, mais forte do que sua condição de fragilidade e vulnerabilidade e que se instala por um apaziguamento que ultrapassa os limites da dor do corpo. (ROCHA, 2013, p. 8)

Se assim o for, vendo a sua dor na dor do moço, talvez se conforme com a sua; ou talvez se sinta compreendida pela dor comum entre os dois; ou por algum mecanismo de compensação interior; ou por qualquer outra razão que não nos é dado conhecer (devido à especificidade do ponto de vista, o fato é que Sinhá, depois do acontecido – ou do não acontecido – se apazigua e, como se pudesse, enfim, parar de se punir com a vida, e pudesse descansar do sofrimento com a morte. Suely Maria de Paula e Silva Lobo observou que a trajetória da personagem se compara às narrativas míticas da mãe sagrada, da transformação através da dor e da existência

de um plano superior onde não existe dor. Como a da “Stabat Mater dolorosa¹³”, que se refere à dor de Maria, mãe sagrada para a religião católica.

Durante o seu enterro, as imagens de umidade e fertilidade se intensificam: “O caixão saiu, devagar desceu a ladeira, beirou o ribeirão rude de espumas em lajedos, e em prestes cova se depositou, com flores, com terra que a chuvinha de abril amaciava” (ROSA, 2009, p. 208). Aqui, como podemos observar, a morte não parece algo ruim, ela “(...) não antagoniza a vida, mas a complementa, acontecendo como um retorno ao lar, como uma união primitiva e plenificante [da personagem] com as coisas do mundo” (ROCHA, 2013).

Depois de enterrar a amiga, Quibia, ainda abalada com sua morte, decide retornar ao lugar de onde Sinhá havia partido questionando sobre a criança: “Mas — o menino? Morreu, lhe responderam. Anjinho, nem chegara a andar nem falar, adoecido logo no depois do desalmoso dia, dos esforços arrebatados” (ROSA, 2009, p. 208). Quibia, naquele instante, “relanceou — o passado, de repente movente, sem desperdícios. Se curvou, beijando ali mesmo o chão, e reconhecendo: ‘Sinhá Sarada...’” (ROSA, 2009, p. 208). Não se sabe ao certo o que levou Quibia a chegar a esta conclusão. Sinhá estaria sarada porque, como o filho morreria, ela não teria razão para sentir culpa por não ter lutado pelo filho, já que ele teria precisado dela por pouco tempo? Teria sido uma espécie de redenção para ela, ainda que póstuma? Quibia teria interpretado a morte do menino como um castigo divino, ou cósmico, para o pai, que cometera a crueldade de tirar o filho de sua mãe, que agora estaria vingada? Esse é mais um mistério que o narrador, moderno, não desvenda; ou não pode desvendar. Como podemos notar, não chegamos a nenhuma conclusão, sobrando assim questionamentos sem respostas.

Seja como for, Quibia parece estar tentando uma comunicação com a amiga morta (como que para avisá-la de que não havia sentido em tanta culpa), uma vez que beija a terra, em que foi enterrado o corpo de Sinhá.

Ao contrário da personagem estudada no capítulo anterior que reage à opressão encontrando formas de se impor, inclusive pela palavra, pois é ela quem conta sua história, Sinhá silencia e é o narrador que fala por ela.

Trata-se de um narrador moderno, que não tem controle sobre o que conta, por isso, apresenta a personagem (também moderna) como mistério. O pouco que sabemos sobre ela são fragmentos, que deixam lacunas e não respondem quem ela é, sente, pensa, ou seja, que não dão conta de alcançar toda a complexidade da personagem. O narrador não vê direito, e,

¹³ De acordo com o site *Aleteia.org*: “**Stabat mater dolorosa**’ (*‘A Mãe Dolorosa permanecia em pé’*) é um dos hinos espirituais mais pungentes da Idade Média. Composto no século XIII, o poema medita sobre a dor de Maria ao pé da cruz, durante o sacrifício do filho Jesus no Calvário.

consequentemente, como leitores, não vemos também. Porque, na modernidade, o outro é inatingível.

5 MULA-MARMELA, A FERA – QUE É BELA

A cor do carvão é mistério; a gente pensa que ele é preto, ou branco.

(Guimarães Rosa – A benfazeja)

Bem diversa das outras personagens é a protagonista do conto “A benfazeja”. Ela é uma mulher marginal, isto é, vive à margem, não pertence à comunidade que habita. Mula-Marmela, como é chamada pelos habitantes do lugarejo, assim é apresentada:

A que tinha dores nas cadeiras: andava meio agachando; com os joelhos para diante. Vivesse embrenhada, mesmo quando ao claro, na rua. Qualquer ponto que passasse, parecia apertado. Viam-lhe vocês a mesmez — fribunda de magra, de esticado esqueleto, e o se sumir da sanguexuga, fugidos os olhos, lobunos cabelos, a cara —; as sombras carecem de qualquer conta ou relevo. (...) Às vezes, tinha o queixo trêmulo. Apanhem-lhe o andar em ponta, em sestro de égua solitária; e a selvagem compostura. Seja-se exato. (ROSA, 1988, p. 113)

Feia, velha, encurvada, desengonçada, muito magra, olhos fundos, Marmela parece incorporar as características clássicas das bruxas dos contos de fadas. E, embora nada de maravilhoso aconteça no conto, há outros elementos aí presentes que justificam a aproximação entre “A benfazeja” e o mundo dessas histórias, como a falta de localização da narrativa no tempo. Como observou Cleusa Rios P. Passos, não há, em “A benfazeja”,

(...) referências espaciais quanto à sua localização, o tempo parece abolido, a história algo suspensa e, “as sombras frouxas”, o lugarejo “se afaz” “ao devagar” das pessoas conservando normas e comportamentos enrijecidos. O esquecimento ou a repressão dos fatos o vincula a épocas remotas, graças à repetição de atos e gestos que substituem a memória, dado fundamental à mudança. (PASSOS, 2000, p. 110)

Outra característica atribuída à protagonista do conto que a aproxima da imagem da bruxa é a de “ensalmeira”: “Sabe-se se assustava-os seu ser: as faces de jejuadora, os modos contidos, de ensalmeira?” (ROSA, 1988, p. 113). Segundo o dicionário *Priberam da Língua Portuguesa (on-line)*, “ensalmeiro é aquele que “faz ensalmos”; e ensalmo é uma alteração de ‘salmo’, ‘conjunto de orações e benzeduras’; em sentido figurado, pode ser sinônimo de

‘charlatanismo, bruxaria’”. Essas definições corroboram para a imagem da bruxa atribuída à Marmela. Ela, entretanto, não tem poderes mágicos. As características que a aproximam daquela figura parecem ter mais a função de construir uma aparência física repulsiva. Mesmo porque não são somente essas as suas características. Na descrição da personagem, também é possível observar a atribuição de características de animais à mulher. O modo de viver “embrenhada” no mato, como um bicho, e seus “lobunos cabelos” também a aproximam de animais. Lobuno é um adjetivo atribuído a um tipo de pelagem, mais especificamente, a de cor cinza. De acordo com o dicionário *Priberam da Língua Portuguesa (on-line)*, lobuno “é um termo usado para cavalos e bois que têm cor de lobo”. Ou seja, o adjetivo também aproxima a personagem dos cavalos, bois e lobos. Além disso, há a aproximação óbvia com o primeiro animal no apelido pelo qual é tratada na comunidade: Mula. Vale lembrar que a mula é um animal híbrido, considerado de uma categoria inferior ao cavalo e, por isso, é menos valorizado.

Além de animalizada, essa personagem não possui um nome. Já no início do conto, o narrador, que se interessa pela mulher, chama a atenção para isso: “Soubessem-lhe ao menos o nome. Não; pergunto, e ninguém o intera” (ROSA, 1988, p. 113). Como observa Ana Maria Machado, “o nome é uma marca de individualização, de identificação do indivíduo que é nomeado, ele marca também sua pertinência a uma classe predeterminada (família, classe social, clã, meio cultural, nacionalidade, etc.) sua inclusão em um grupo” (MACHADO, 1976, p. 5).

No caso de Marmela, além do não reconhecimento de uma individualidade e do pertencimento a qualquer grupo social, a questão se agrava pelo apelido que ela recebe. Segundo Júlia Conceição Fonseca Santos:

O não ter um nome já pesa sobre esta personagem como indício de maldição. Ser chamada de Mula-Marmela situa-a ainda mais aquém da figura humana, se atentarmos para a referência ao animal meio desprezado que é a mula, ou à inguinal, expressa popularmente por essa forma (...). (SANTOS, 1964, p. 99)

As pessoas daquela comunidade, enojados da figura que viam, ignoravam o ser humano que ela era, por isso, sequer sabiam o seu nome. Já no início do conto, como vimos acima, o narrador chama atenção para o descaso da comunidade em relação à mulher. E mais do que isso. Na verdade, com características que a aproximam da figura tradicional da bruxa e de animais, desprovida até mesmo de um nome, ela se torna alvo de injúrias e do desprezo das pessoas do lugar. Afirma o narrador: “Chamavam-na de ‘Mula-Marmela’ somente, a abominada” (ROSA, 1988, p. 113). De acordo com o *Dicionário Priberam da Língua*

Portuguesa (on-line): “abominação é um sentimento de desprezo, ódio e horror”. Então, ser abominada dá a dimensão do tamanho do desprezo que as pessoas do lugar sentem por ela.

Além dela, e junto com ela, outras figuras situam-se de forma marginal em relação àquela comunidade: o companheiro e o enteado da protagonista. Como Marmela, “(...) os dois, ambos: uns pobres, de apelidos” (ROSA, 1988, p. 114). Vale lembrar que, ter um nome é sinal de reconhecimento de uma individualidade e de pertencimento à comunidade. No caso de Mumbungo e Retrupé, entretanto, essa falta de reconhecimento é mais compreensível, uma vez que são malfeitores violentos. Com Marmela, entretanto, a situação deveria ser diferente, na visão do narrador, como veremos.

Além disso, ao contrário das outras personagens aqui estudadas, Marmela não teve filhos, “Ela não tinha filhos. *Ela nunca pariu...*” (ROSA, 1988, p. 118). Esse talvez seja outro motivo pelo qual a comunidade local lhe deu o apelido de Mula — que além de ser um animal, suas chances de procriação são quase nulas¹⁴. Numa sociedade tradicional como esta, não seria de se estranhar se ela fosse discriminada também por esse motivo. Segundo Suzana Pravaz:

Não ter um filho por impedimentos biológicos ou por decisão assumida inscreve a mulher na categoria de marginal, diferente, pária perigosa que deve lutar duramente para combater seus próprios sentimentos e o olhar dos outros: encerra um mistério não revelado em seu interior, não se mostrou por dentro, não revelado em “saber-se” por inteiro. (PRAVAZ, 1981, p. 97)

Afirma ainda a autora:

Ao ter um filho, [a mulher] mostra que está inteira, que nasceu completa, que seu interior, seu útero conserva intacta sua identidade, ao repetir o rito ancestral de gestar-parir, apesar das modificações histórico-culturais que “quase a fazem não-mulher. (PRAVAZ, 1981, p. 97).

No entanto, Marmela cuida de um homem como fosse seu filho biológico. Ele era seu enteado, filho de Mumbungo, antigo companheiro dela, e “Chamava-se ‘o Retrupé’ sem adiante” (ROSA, 1988, p. 114). O “sem adiante” que aparece para apresentar o personagem, indica que, além de não ser distinguido por um nome, pois tem somente apelido, também não tem sobrenome, vale dizer, não tem origem familiar conhecida, o que indica a desclassificação social do personagem. Seu pai também é chamado somente de Mumbungo. Retrupé e o pai

¹⁴ De acordo com a reportagem exibida no programa “Globo Rural” em outubro de 2017, a mula é o resultado da cruzada de um Jumento (Asinino) e de uma Égua (Equino). Por causa dessa mistura genética, a mula nasce estéril. Somente em casos raríssimos, e por métodos artificiais, consegue engravidar.

fazem parte daquela “plebe rural” de que fala Walnice Nogueira Galvão, a “(...) imensa massa humana excluída do processo produtivo principal, que vive como pode, aplicada a atividades marginais e esporádicas” (GALVÃO, 1986, p. 36), de que falamos no segundo capítulo deste trabalho.

Essa foi a maneira de concretização da maternidade possível para Marmela. Entretanto, trata-se de uma forma de concretizá-la que exige muitos sacrifícios já que Retrupé é um homem muito difícil de se lidar e parece ter herdado o comportamento violento de seu pai. Mumbungo, quando era vivo, foi um homem impiedoso. De acordo com o narrador:

Esse Mumbungo era célebre-cruel e iníquo, muito criminoso, homem de gosto do sabor de sangue, monstro de perversias. Esse nunca perdoou, emprestava ao diabo a alma dos outros. Matava, afligia, matava. Dizem que esfaqueava rasgado, só pelo ancho de ver a vítima caretear. (ROSA, 1988, p. 115)

Filho desse pai violento e cruel, Retrupé também manifesta o gosto pela violência. De acordo com o narrador “*‘Ele é um tranca!’* — o cínico e canalha, vilão” (ROSA, 1988, p. 114).

Outra característica importante de Retrupé é que ele é cego, mas não nasceu assim. Afirma o narrador: “Seus olhos, do Retrupé, ainda eram sãos: para espelhar as vítimas mais fáceis, mais frescas. Só aí, se deu que, em algum comum dia, o Retrupé cegou, de ambos aqueles olhos” (ROSA, 1988, p. 118). Desde então, é guiado por Marmela, sua mãe postiça.

O enteado de Marmela tem o gênio difícil; é rude e ríspido, até para pedir esmolas, que é o que passa a fazer, depois de perder a visão. Como aponta o narrador: “O cego pedia suas esmolas rudemente. Xingava, arrogava, desensofrido, dando com o bordão nas portas das casas, no balcão das vendas” (ROSA, 1988, p. 114).

Retrupé e Mumbungo, como se nota, também carregam as marcas da marginalidade, mas diferentemente de Marmela, pai e filho são marginais não apenas no sentido de estarem à margem da sociedade, eles são marginais também no sentido do senso comum, de serem bandidos, capazes de violência e significam, de fato, uma ameaça à comunidade. Eles eram os valentões e desordeiros do lugar, criminosos perigosos, por isso eram temidos por todos. Como já dissemos aqui, nesse lugar afastado do poder das instituições, figuras como Mumbungo e Retrupé são muito comuns.

Além da “prática” da violência, pai e filho têm outras características em comum. Mumbungo, apesar da agressividade que o aproximava de uma figura diabólica, o “cão”, como era chamado pela comunidade, amava Marmela, e era correspondido. Segundo o narrador: “E, no entanto, com a mulher davam-se bem, amavam-se” (ROSA, 1988, p. 115). Mas o amor não

é o único sentimento que ele nutre pela mulher. Além de amá-la, Mumbungo, assim como Retrupé, possuem outro sentimento pela Mula-Marmela: o medo. De acordo com o narrador, “O Mumbungo queria à sua mulher, a Mula-Marmela, e, contudo, incertamente, ela o amedrontava. Do temor que não se sabe” (ROSA, 1988, p. 115). Sobre seu filho, afirma o narrador: “Temia-a, a ela, à mulher que o guiava” (ROSA, 1988, p. 114). Talvez por isso Marmela exerça certo domínio sobre ele e parece conseguir manter certo controle sob seus impulsos para a violência; ela o proíbe, por exemplo, de beber e ele a obedece: “Todos sabem que ele não bebia, nunca, porque a Mula-Marmela não deixava. Nem carecia de falar-lhe da paz da proibição: dava-lhe apenas um silêncio, terrível. E ele cumpria, tinha a marca da coleira” (ROSA, 1988, p. 115). Através desse temor que dois valentes sentem de uma simples e aparentemente frágil mulher, o narrador cria certa expectativa no leitor, pois insinua a existência de certo mistério a cercar as relações desses três entes marginais.

Marmela também parece amar Retrupé, dados os cuidados que dedicava a ele e à delicadeza com que o tratava. Ela exerce o papel de uma mãe amorosa, pois, está sempre atenta às necessidades e susceptibilidades dele. Ela também demonstra ser muito paciente.

Retrupé é orgulhoso, não aceita ajuda excessiva para andar pela cidade. Marmela compreende essa necessidade íntima do enteado e, ao guiá-lo, anda um pouco à frente e deixa que ele se oriente somente pela intuição de onde ela esteja. Ela respeitava essa característica do personagem e permite a ele demonstrar segurança ao caminhar:

O cego Retrupé avança, fingindo-se seguro não dá à Marmela a ponta do bordão para segurar, ela o guia apenas com sua dianteira presença, ele segue-a pelo jeito, pelo se deslocar do ar — como um trasvão se vão os pássaros; ou o que ele percebe à sua frente é a essência vivaz da mulher, sua sombra-da-alma, fareja-lhe o odor, o lobum? (ROSA, 1988, p. 117)

Marmela trata o filho que lhe coube com muita tolerância, já que está sempre atenta às mínimas coisas e tem sempre muita delicadeza no trato com ele. É o que se percebe também no trecho em que o narrador observa o gesto dela ao apanhar o chapéu do filho postigo no chão e, demonstrando seu cuidado, limpá-lo antes de entregar ao enteado. “Notaram como é que a Mula-Marmela lhe apanha do chão o chapéu, e procura limpá-lo com seus dedos antes de lho entregar (...)” (ROSA, 1988, p. 117). Marmela demonstra ainda seu zelo para com Retrupé ao levá-lo às prostitutas e, enquanto ele fica com as mulheres, ela o espera pacientemente e vigia para que ninguém o maltrate.

Isso tudo nos é mostrado pela visão do narrador, pois, sobre Marmela, que é tão zelosa com os cuidados do enteado e tão sensível às suas necessidades íntimas e físicas, pesa a

convicção da comunidade de que seja da mesma natureza de Mumbungo e Retrupé. Segundo acreditam, ela teria assassinado o companheiro: “(...) o ‘*Mumbungo*’, que a Mula-Marmela assassinara. Vocês sabem, o que foi há tantos anos” (ROSA, 1988, p. 115). Acredita-se também que ela teria cegado Retrupé. A este respeito, o narrador se posiciona de forma singular: “Souberam vocês como foi? Procuraram achar? Sabem, contudo que há leites e pós, de plantas, venenos que ocultamente retiram, retomam a visão, de olhos que não devem ver” (ROSA, 1988, p. 118). Ou seja, ele interpela àquelas pessoas que reflitam mais sobre o assunto, que considerem motivos e circunstâncias.

As crenças da comunidade parecem sugerir que ela seria, como Mumbungo e Retrupé, também uma “fera”, uma mulher cruel, que assassina o marido e cega o “enteado” por pura maldade. Ou simplesmente a culpam, sem refletir a respeito. Entretanto, se fosse assim, por que assumiria a responsabilidade de cuidar de Retrupé e teria tanta preocupação com o seu bem-estar?

Para discutir essa questão, é preciso fazer algumas considerações mais detalhadas sobre o narrador e o ponto de vista do conto. O narrador tem papel central numa eventual resposta a essa questão, pois é a partir do seu ponto de vista que conhecemos, mesmo que com lacunas, alguma coisa sobre a mulher Marmela para além da visão comum das pessoas do povoado. Ele é capaz, por exemplo, de ver – e de permitir com que o leitor veja – a delicadeza e o cuidado com que ela trata Retrupé, como discutimos. Desde o início, ele diz o que pensam os outros e vai mostrando aspectos que eles não veem. Isso também se manifesta quando, na passagem anterior, o narrador chama a atenção para aspectos dos acontecimentos para os quais a visão do senso comum também não atenta. Acostumados aos preconceitos e às visões simplistas, os moradores do lugar não se perguntam sobre os motivos e as circunstâncias que a teriam levado a cometer tais atos. Ninguém indaga nada a respeito dos fatos. Afirma o narrador: “Se, pois, se. No que nem pensaram; e não se indagou, a muita coisa” (ROSA, 1988, p. 113). É esta visão mais reflexiva e mais empática que o narrador nos oferece ao longo do conto.

Como mencionamos anteriormente, Marmela é marginal em relação àquela comunidade e não desempenha, pelo menos aparentemente, nenhum papel no seu funcionamento. Isso porque, como observa Passos, ela: “configura-se fora dos padrões éticos, econômicos e estéticos socialmente cristalizados (...)” (PASSOS, 2000, p. 107). O narrador é incisivo nesta questão: “A gente não revê os que não valem a pena” (ROSA, 1988, p. 113). Mula-Marmela não “valia a pena” e o narrador vai trabalhar para rever essa imagem, para ressaltar, justamente, o quanto ela “vale a pena” para aquela comunidade. Ele vai mostrar o quanto eles se beneficiaram de suas atitudes.

O narrador do conto vai dar uma visão diferente sobre a Mula-Marmela. Na visão dele, o olhar viciado da comunidade impossibilita o conhecimento de aspectos relevantes para eles daquela mulher. Para eles, como vimos, Marmela é a assassina, a bruxa. É a abominável, enfim. Mas, para o narrador, ela é a “benfazeja”. Vale a pena lembrar que o marmelo, a fruta que também nomeia a personagem, tem gosto amargo e é imprópria para o consumo quando crua, mas é utilizado para fazer doce. Ele tenta mostrar esse outro lado, o lado “doce” daquela a quem todos consideram “mula”.

O narrador enfatiza que, embora ninguém gastasse seu tempo se preocupando com ela, com ele é diferente: “Mas, eu, indaguei. Sou de fora” (ROSA, 1988, p. 115). Essa é uma característica importante deste narrador, pois, sendo “de fora”, não pertencendo àquela comunidade, portanto, não foi contaminado pela percepção preconceituosa das pessoas do lugar, e pode construir uma imagem diferente sobre a personagem. Não pertencendo ao grupo, pode enxergar algo além da aparência precária da Mula-Marmela e das pessoas com quem conviveu, ou convivia. Então, ele é aquele que se interessa por aquela a quem as pessoas se acostumaram a não considerar. Segundo Alécio Rossi Filho: “Ser ‘de fora’ é a caracterização mais explícita do interlocutor (...) Começa por aí a atuação persuasiva em que o sujeito interpelador se despe de determinações espaciais e temporais que comprometam o seu dizer como verdadeiro” (ROSSI FILHO, 1988, p. 54)

Isso reforça o que temos discutido até aqui, pois, “ser de fora” permite ao narrador analisar os fatos de uma outra maneira, que não aquela já difundida e tida como verdadeira naquele lugarejo. Isso dá a ele estatuto de verdade, porque vindo de fora, ele vê melhor, e, assim, ele doará essa visão nova, menos comprometida com preconceitos, portanto, mais próxima do “real”, para os habitantes do lugar. Como sabemos, uma das características do narrador de “A benfazeja”, é que ele se dirige diretamente aos moradores do lugar: “Vejam vocês mesmos, porém, como essas petas escodem a coisa singular” (ROSA, 1988, p. 115).

Após a indagação sobre a falta de conhecimento a respeito da personagem, o narrador, ou “enunciatório”, começam alguns processos de persuasão de seus “interlocutários”, a comunidade a quem se dirige e, obviamente, ao leitor.¹⁵ De acordo com Rossi Filho:

A partir da re-visão sugerida [da personagem pelo narrador] e aglutinando enunciatório e interlocutário no processo de cognição, o interlocutor instala a dúvida como o primeiro passo na desestabilização da leitura dos acontecimentos feita pela cidade. Questionamentos sucessivos fazem com que a dúvida introduzida persista e cresça, aguçando a curiosidade do enunciatório. (ROSSI FILHO, 1988, p. 56 -57)

¹⁵ Terminologia usada por Rossi Filho (1988).

Estes questionamentos possibilitam que lacunas se abram e a dúvida apareça, como enfatizou o autor acima citado. Assim, o narrador também consegue despertar e manter a curiosidade de quem o escuta, que se interessa em saber: o que saberia o narrador a respeito de Marmela que os demais não sabem? Isso pode ser observado, por exemplo, no trecho em que ele contesta os moradores sobre as esmolas que Retrupé recebia, de que Marmela, na visão deles, se apropriava: “Não diziam, também, que ela ocultava dinheiro, rapicado às tantas esmolas que o cego costumava arrecadar? Rica, outromodo, sim, pelo que do destino, o terrível” (ROSA, 1988, p. 113). Na visão do narrador, as acusações são injustas. Aquelas pessoas não reconhecem os valores de Marmela; seus preconceitos não os deixam enxergar. Ele a defende lembrando o crime que todos acreditam que teria sido cometido por ela: “Lembrem-se bem, façam um esforço. Compensem-lhe as palavras parcas, os gestos, uns atos, e tereis que ela se desvendava antes ladina, atilada em exacerbo. Seu antigo crime?” (ROSA, 1988, p. 114). Ao mesmo tempo em que relembra o crime por ela cometido, chama atenção para quem fora o assassinado, e para a opinião da comunidade em relação a ele:

Mas sempre escutei que o assassinado por ela era um hediondo, o cão de homem, calamidade horribilíssima, perigo e castigo para os habitantes deste lugar. Do que ouvi, a vocês mesmos, entendo que, por aquilo, todos lhe estariam em grande dívida, se bem que tento, nem essa gratidão externassem. Tudo se compensa. (ROSA, 1988, p. 114)

Como se vê, o narrador levanta questões que as pessoas do lugar jamais consideraram, neste caso a natureza cruel do assassinado. Isso, em sua visão, aparentemente justificaria seus atos. Melhor observada, a ação da personagem de assassinar o companheiro teria sido um favor que Marmela teria feito à comunidade. Como observou Passos, “a tarefa do nar/o/rador não está, portanto, em discutir a legalidade dos supostos *delitos*, e sim, em legitimá-los (...)” (PASSOS, 2000, p. 106).¹⁶

Na sequência, ele chama a atenção para o fato de que somente Marmela poderia cometer tal ato, pois ninguém na comunidade teria coragem, e ou oportunidade, para isso. O narrador então explica: “A mulher tinha de matar, tinha de cumprir por suas mãos o necessário bem de todos, só ela mesma poderia ser a executora – da obra altíssima, que todos nem ousavam conceber, mas que, em seus escondidos corações, imploravam” (ROSA, 1988, p. 116).

¹⁶ De acordo com Passos, este conto refletiria a dualidade da obra rosiana, já que “Do ponto de vista composicional, o discurso já a reflete, pois é dirigido tanto à comunidade, quanto ao leitor, que acaba se sentindo parte dela. Letrado e ‘ouvinte’ virtual se fazem interlocutores do narrador/orador, preocupado em reverter a opinião falseada e ingrata a respeito de Marmela.” (PASSOS, 2000, p. 105).

Como se vê, o narrador mostra como aquele crime, na verdade, é um bem que Marmela prestou à comunidade, pois seu antigo companheiro Mumbungo era um malfeitor, uma ameaça para todos; e todos, apesar de hipocritamente censurarem o ato dela, desejavam a morte do companheiro, embora não pudessem matá-lo. Só Marmela poderia realizar tal tarefa, e ela o faz, livrando a todos do perigo que era para eles a existência de Mumbungo. E o narrador deixa bem claro o desprezo que a população local tem por Marmela e o desejo que eles têm de que ela, assim como o companheiro morto, também desaparecesse: “Vocês, creio, gostariam de que ela também se fosse, desaparecesse no não, depois de ter assassinado o marido. Vocês odeiam-na, destarte” (ROSA, 1988, p. 118). O narrador, portanto, além de legitimar o assassinato praticado por Marmela, também aponta a hipocrisia que caracteriza a discriminação a ela.

O ato de Marmela teria ainda mais valor, na visão do narrador, porque somente a comunidade ganhou com isso. O gesto revelaria o altruísmo da personagem, sua preocupação com o bem estar comum acima do seu próprio, pois, como o narrador já havia ressaltado, Mumbungo a amava. Marmela perde o companheiro, que era ruim para os outros, mas, bom para ela, pois, “(...) Mumbungo, se vivia bem com a mulher, a Mula-Marmela (...)” (ROSA, 1988, p. 115-116), como vimos. Vivendo apartada de todos, só tinha a companhia de Mumbungo e do enteado, que, apesar de criminosos sanguinários, gostavam dela. Eram os únicos, ninguém mais gostava. Ou seja, na visão do narrador, ela abdica de alguém que ela amava e de que precisava, e com quem tinha bom convívio.

Trata-se de um fato que os moradores do lugar não desejam enxergar, pois significaria ver além do preconceito, do hábito, do senso comum e também para além de sua própria hipocrisia. Mas é para este olhar que o narrador está sempre chamando a atenção.

O narrador, portanto, vai sempre mostrando a visão de todos sobre Marmela – e denunciando sua hipocrisia – e contrapondo-se a ela, apontando aspectos da personagem que ninguém nunca considerou, pois jamais dedicaram sua atenção a ela. Por exemplo, a forma como olha para aqueles que tem mais do que ela, e para as coisas deles: “Repararem como olha para as casas com olhos simples, livres de amaldiçoamento de pedidor? (...) Ela olha para tudo com singeleza de admiração” (ROSA, 1998, p. 117). Ele considera aspectos que ninguém nunca considerou, pois nunca dedicaram atenção a ela.

Os elementos que mostram aspectos diferentes de Marmela vão sendo lançados e vão pondo à prova a visão da comunidade. O narrador considera que Marmela não pode ser equiparada ao companheiro e seu filho. Em sua opinião, somente eles mereceriam o ódio que a população local dispensa ao trio: “Apara, em seu de-cor de dever, o ódio que deveria ir só para

os dois homens” (ROSA, 1988, p. 117). Marmela, muito pelo contrário, deveria ser vista como benfeitora daquela comunidade que deseja a sua morte

Mas, se ela também se tivesse matado, que seria de vocês, de nós, às muitas mãos do Retrupé, que ainda não estava cegado, nos tempos; e que seria tão pronto para ser sanguinaz e cruel – perverso quanto o pai – e o que renega a Deus – da pele de Judas, de tão desumana e tremenda estirpe, de apavor? (ROSA, 1988, p. 118)

Como se vê, o narrador chama atenção para um problema que sua morte criaria: se ela também tivesse morrido depois da morte de Mumbungo, quem iria controlar Retrupé, que ainda não era cego? Na visão do narrador, portanto, o fato de Marmela ter cegado o enteado foi uma maneira de livrar as pessoas do lugar de suas maldades. Cego, ele poderia ser controlado e não teria como praticar seus malfeitos. Afirma o defensor de Marmela: “E vocês, bons moradores do lugar, ficavam defendidos, a cobro de suas inferenes celeradezas” (ROSA, 1988, p. 118).

Outro ato de Marmela que teria sido realizado em prol de outrem é, dessa vez, o assassinato de Retrupé por estrangulamento. A certa altura, o narrador informa que o filho de Mumbungo ficou gravemente doente. Sem possibilidade de cura, o enteado de Marmela, sofria dores horríveis. É como um ato de caridade que o narrador enxerga seu estrangulamento pela madrastra:

Diz-se que ele padecia uma dor terrivelmente, de demasiado castigo, e uma sufocação medonha de ar, conforme nem por uma esperança ainda nem não agoniava. Só estrebuchava. Não viram, na madrugada, quando ele lançou o último mal suspiro. Sim, mas o que vocês crêm saber, isto, seriamente afirmam: que ela, a Mula-Marmela, no decorrer das trevas, foi quem esganou estranguladamente o pobre-diabo, que parou de sofrer, pelos pescoços;(...) Só não a acusaram ou prenderam, porque maior era o alívio de a ver partir, para nunca daí que, silenciosa toda, como era sempre, no cemitério, acompanhou o cego Retrupé às consolações. (ROSA, 1988, p. 121)

Mais uma vez, como se vê, o narrador justifica Marmela apresentando o seu ato como direcionado ao bem alheio: o do próprio doente, que, ao ter antecipado o fim inevitável, é poupado de continuar sentindo horríveis dores. Vale observar ainda que o próprio Retrupé parece compreender o ato da madrastra nesse sentido. Em seus momentos finais de agonia, segundo o narrador, “Parece que gemeu e chorou: — ‘Mãe... Mamãe... Minha mãe!’ — esganiçado implorava, quando retombou sentado no chão, cessada a furibundância; e tremia estremecidamente, feito os capins dos pastos” (ROSA, 1988, p. 120). Essas últimas palavras de Retrupé confirmam o que comentamos anteriormente: que ele ama Marmela, que a vê como

mãe, apesar de ela também ser sua assassina, e que aprova, e talvez agradeça pelo seu ato, ao chamá-la dessa forma.

Porque nunca agiu de forma egoísta, mas sempre em benefício alheio, as pessoas do lugarejo não têm o direito de culpar Marmela nem de pronunciar qualquer ofensa contra ela, como revela nesta indignada pergunta retórica: “E vocês ainda podem culpar esta mulher, a Marmela, julgá-la, achá-la vituperável?” (ROSA, 1988, p. 119). E, de acordo com seus questionamentos, o fato de seus atos considerados condenáveis terem favorecido a todos, seria uma razão mais do que suficiente para que todos deixassem-na em paz, já que eles não conseguiam entendê-la.

Cumpramos ressaltar ainda que, na visão dessa pessoa que vem “de fora”, Marmela, também em relação ao cegamento Retrupé, abre mão de si para promover o bem-estar do outro, pois isso traz um peso enorme para a vida dela. Seja por se sentir culpada, seja por compaixão, ou mesmo por amor – não conhecemos seu interior, pois o conto não tem um narrador onisciente, apesar de ele ser de terceira pessoa.

Na modernidade, este tipo de narrador, como vimos, já não se sustenta, dada a consciência da impossibilidade de alcançar uma visão objetiva e “verdadeira” sobre as coisas do mundo e sobre o outro. Dada a consciência moderna de que não é possível a compreensão da realidade, e, conseqüentemente, também da constituição íntima do outro, o narrador moderno costuma ter uma visão limitada a respeito do que relata. Ao utilizar um narrador desse tipo, Guimarães Rosa está mostrando que esta que se apresenta no conto, também é só uma visão. Logo, não se trata da “verdade” tudo que foi mencionado sobre a personagem. Essa parece ser inalcançável, como veremos.

Como temos discutido, através da voz do narrador, que justifica os atos de Marmela como do interesse do bem comum, a imagem de personagem vai sendo transformada: o que parecia ruim na mulher odiada pela comunidade se revela, na visão desta pessoa “de fora”, bondade e abnegação. A imagem que o narrador constrói dela é de uma mulher capaz de grandes sacrifícios pelo bem comum, embora as pessoas a julguem pelas aparências e não vejam nada disso nela.

Partindo-se dessa visão da personagem que nos oferece o narrador, é possível inferir que Marmela atuaria no lugarejo como uma espécie de *pharmakós*. De acordo com Patrícia Lino:

Pharmakós relacionava-se, no período arcaico, com o ritual religioso que consistia no sacrifício de uma vítima humana ou de um animal em honra dos deuses. (...). Tratava-se de um ritual de purificação. E a relação contraditória que há na coexistência da purificação e da morte resulta no significado que

pharmakós adquiriria mais tarde: um remédio e um veneno. (LINO, 2014, p. 20)

Enquanto *pharmakós*, Marmela é aquela que, segundo Cezar, “deve ser vista em sua duplicidade: aquela que mata e aquela que cura” (CÉZAR, 2007, p. 82). Ela cumpriria, portanto, naquela comunidade o papel de bode expiatório.

Como afirma René Girard, “A sociedade procura desviar para uma vítima relativamente indiferente, uma vítima ‘sacrificável’, uma violência que talvez golpeasse seus próprios membros, que ela pretende proteger a qualquer custo” (GIRARD, 1990, p. 16). Através dessa vítima, portanto, a sociedade consegue se livrar da violência que lhe é intrínseca – e que poderia destruí-la – devido ao conflito que sempre surge quando os homens vivem juntos. Transferindo essa violência intestina para um “bode expiatório”, nome que o objeto do sacrifício costuma receber¹⁷, para um inimigo comum, a sociedade se apazigua e supera as hostilidades internas (GIRARD, 1990). Assim, como observa Passos, “para sua própria preservação e segurança, a cidade retira de seu seio o ‘catalisador do mal’ e o exclui” (PASSOS, 2000, p. 119).

Como também observa Passos, Marmela cumpre esse papel: “Estranhamente benfazeja e inquietante, Mula-Marmela (assim como os seus) é sustentada pelo lugarejo e, de certa forma, expulsa por ele, recordando a cerimônia do ‘*pharmakós*’ (...)” (PASSOS, 2000, p. 119). Marginalizada, difamada, abominada, é ela, entretanto, quem se sacrifica para proteger a comunidade de forças destrutivas, como o marido e o enteado violentos, figuras típicas da sociedade sertaneja rosiana. Nessa mulher se projetam a raiva e a violência daquele grupo de pessoas, e isso, além de impedir que hostilidades internas ameacem a sua integridade, ainda os unifica contra um inimigo comum. Assim, ela é veneno (porque encarna os males, o erro, o “pecado”), mas também é remédio: porque liberta essa mesma sociedade de sua violência intestina, que poderia destruí-la, e ainda aglutina, une a comunidade contra ela.

Vale observar, entretanto, que há uma diferença significativa entre as formas mais tradicionais que assume a figura do bode expiatório e Marmela. A protagonista de “A benfazeja” coloca-se nessa posição não por imposição social, mas por vontade própria. Ela se submete voluntariamente ao sacrifício, como se a sobrevivência do grupo fosse mais importante do que ela individualmente.

¹⁷ No nome se refere ao fato de o bode ter sido muitas vezes usado como animal sacrificial quando as sociedades deixaram de sacrificar pessoas. GIRARD, René. *A violência e o Sagrado*. São Paulo: Editora UNESP /Paz e Terra, 1990.

Depois da morte de Retrupé, como se sua função fosse proteger a comunidade dos dois homens perigosos, Mula-Marmela parece já não ter o que fazer ali. Os únicos que a amavam não vivem mais, então, Marmela se vai: “E ela ia indo amargã, sem ter de se despedir de ninguém, tropeçante e cansada. Sem lhe oferecer ao menos qualquer espontânea esmola, vocês a viram partir: o que figurava a expedição do bode — seu expiar” (ROSA, 1978, p. 121). Como se vê, o próprio narrador usa a imagem do bode para ela. De acordo com Chevalier e Gheerbrant “O bode expiatório carregado com os pecados do povo, sofre, (...), a pena do banimento, do afastamento, da relegação; simboliza, assim, a condenação e a rejeição do pecado — sua partida não tem retorno” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 136). Mais uma vez, ocorre coisa semelhante com Marmela, cujo banimento, entretanto, se dá por vontade própria.

O narrador ressalta que, antes de partir, Marmela ainda faz um último favor para o lugarejo: leva consigo um cachorro morto para “livrar o logradouro da pestilência perigosa” (ROSA, 1988, p. 122). Ou seja, mesmo depois de ser tão maltratada, de estar indo embora sozinha, sem ter para onde ir, porque não é bem acolhida onde está, ela ainda pensa no bem daqueles que a maltrataram, mostrando mais uma vez sua superioridade moral diante da comunidade que a julga, apesar de tudo, somente fera.

De acordo com ROSSI FILHO:

Mula-Marmela, no conto, assume os três papéis fundamentais atribuídos por Freud à mulher na vida de um homem: mãe, amante e mãe-terra. Mula-Marmela é amante de Munbungo, mãe de Retrupé e, no final, na solidão do gesto amoroso não compartilhado e mal testemunhado, a recolher o cão já putrefeito, ela é mãe-terra que acolhe a todos em seu seio após a morte. (ROSSI FILHO, 1988, p. 60)

Sem o companheiro ou o enteado, rechaçada pelo lugarejo, Marmela já não tem o que fazer ali, portanto, resta a ela apenas a morte.

Cabe mais uma vez ao narrador ressaltar a injustiça cometida pelas pessoas do lugar em relação à personagem: “Agora, não vão sair a procurar-lhe o corpo morto para contritos, enterrá-lo, em festa e pranto, em preto?” (ROSA, 1988, p. 121). Na opinião dele, a “benfazeja” não poderia ser abandonada, para apodrecer a céu aberto, sem ter enterro digno, como se não fosse sequer humana. Muito pelo contrário, ela deveria ser reconhecida por seus atos, e os moradores locais deveriam se arrepender de tê-la ofendido. Por isso alerta: “E, nunca se esqueçam, tomem na lembrança, narrem aos seus filhos, havidos e vindouros, o que vocês viram com esses seus olhos terríveis, e não souberam impedir, nem compreender, nem agradecer” (ROSA, 1988, p. 121-122). O narrador deseja, portanto, que, com sua fala, que revela características nunca

reconhecidas da personagem, aquelas pessoas aprendam uma lição, e a repassem adiante para que seus filhos não cometam o mesmo erro. Observamos aqui a recuperação de outro aspecto da narrativa ficcional de que fala Benjamin nesse narrador que deseja transmitir uma sabedoria. E essa sabedoria inclui também este aspecto apontado por Cleusa Passos:

(...) o desinteresse de todos pelo fato [de ver em Marmela a “mãe-benfazeja”] leva a transgressora voz do narrador a denunciar tal indiferença como parte de um mecanismo de defesa terrível e mascarador.

Protegido pela unanimidade de vozes, o povoado se nega a coexistir com a própria violência, ‘esquecendo-a’ e privando-se de um *saber* que, embora importuno, revela parte da vida psíquica de todo sujeito. (...)

Os prováveis atos de Marmela transgridem a lei, concretizam ‘fantasmas’ e acarretam uma culpa tão atordoante e dissimulada quanto os desejos inconfessos, conduzindo o leitor ao questionamento do saber atemorizante e denegado pelo vilarejo: o reconhecimento da ‘realidade’ dos próprios desejos, a força de seu peso e valor quando completados por atos de outrem. (PASSOS, 2000, p. 121-122)

O narrador pede, portanto, que as pessoas reflitam sobre Marmela para que se encontrem com elas mesmas. Essa seria o último benefício que “a benfazeja” poderia trazer para a comunidade.

O conto “A benfazeja” é um combinado de duas estórias, como apontou Luís Bueno (2014). A população local é a responsável pela primeira, contada pela comunidade ao narrador, e a segunda é a contada pelo próprio narrador do conto. A protagonista é uma desqualificada e assassina, na visão do lugarejo, e “benfazeja” na visão do narrador “de fora”, aquele cujo olhar mais livre permite enxergar além da visão comum. Talvez, entretanto, ele não seja tão “de fora assim”. Vimos que ele se dedica a defendê-la, a justificá-la, a demonstrar que Marmela é um bem, não um mal, para aquele grupo. Um fator determinante dessa sua visão diferenciada, mais livre de preconceitos, é justamente o fato de ele não ser dali. Os que nasceram e viveram ali, não tiveram a oportunidade de se defrontar com outras realidades, não tiveram contato com outras perspectivas que lhes dessem parâmetros para refletir sobre a sua. O narrador tem esses parâmetros, como ele mesmo ressalta ao afirmar que não é dali. Entretanto, talvez não seja de muito longe. Pelo menos não tanto que o distancie completamente dos modos de vida sertanejos. Há em suas justificativas para os atos de Marmela a conformidade com a prática da violência no tratamento de pessoas que ameaçam a vida social. Ele acha justificáveis os assassinatos de Mumbungo e Retrupé porque eles eram malfeitores. Para ele, os fins justificam os meios: se for para o bem da comunidade, não importa se se age dentro ou fora da lei. E que se pratique a violência, e até o assassinato, daqueles que o ameassem. É preciso lembrar que o

vilarejo onde se passa a estória se situa no sertão, e, portanto, numa região em que as instituições que garantem os direitos civis não estão presentes ou não têm força. Tanto que há bandidos perigosos vivendo em sua proximidade. Seja como for, o que o narrador justifica são crimes, o que indica que ele não está tão longe assim dos valores e dos modos de vida do lugar.

Há um último ponto que gostaríamos de discutir sobre “A benfazeja”. No conto, apresentam-se duas visões antagônicas sobre Marmela, mas não se apresenta a principal, que é a da própria personagem. Todos falam por ela, mas ela mesma não tem voz, o que condiz com sua condição de marginal. Mas isso também é uma forma de constituição da personagem moderna, como discutimos nas primeiras páginas desse trabalho. Dissemos também, anteriormente neste capítulo, que o narrador do conto é um narrador moderno porque, apesar de ser de terceira pessoa, não tem uma visão íntegra, inteiriça do mundo nem das personagens. Só pode apresentá-las, portanto, como fragmentárias, esquivas, múltiplas, inalcançáveis em sua complexidade. É o que percebemos em “A benfazeja”. Mesmo interessando-se por Marmela, observando-a, e conseguindo enxergá-la para além das pessoas do lugar, o narrador não consegue alcançar sua complexidade. Questões fundamentais sobre ela ficam sem resposta nas justificativas do narrador. Por exemplo: por que, sendo tão boa e abnegada, teria se juntado a bandidos? Por que teria tomado para si missão de destruir os que amava (e que a amavam) em benefício dos que a odiavam? Será que a amavam mesmo? Por que o narrador aceita certas partes da história da personagem que ouvira e não aceita outras? Seria a personagem isso mesmo o que ele acredita? Sobre Marmela permanece o mistério. Ela carrega em si esta indeterminação, não chegamos a conhecê-la em sua profundidade. No conto, portanto, contrastam duas narrativas a respeito da personagem e nenhuma dá conta de dizer de alcançar a complexidade de Mula-Marmela. Como temos visto aqui, as narrativas de Guimarães Rosa, enquanto narrativas modernas que são, estão sempre problematizando a “vista clara” (McFARLANE, 1989, p. 70) sobre o mundo e as pessoas. Com Marmela não é diferente. Na verdade, não sabemos muito sobre ela. O que temos é a visão do narrador tentando demonstrar que é falsa a visão geral da comunidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como observou Walnice Nogueira Galvão, muitos escritores tendem a repetir “o mesmo tipo de mulher, só mudando-lhe o nome de uma obra para outra”. Não é o caso de Guimarães Rosa, em que “o feminino aparece como fonte de multiplicação de experiências (...)”. As mulheres rosianas são “numerosas” e muito “diversas umas das outras”, afirma ainda a estudiosa (1981, p. 39). O estudo que desenvolvemos nas páginas anteriores demonstra isso. Flausina, Senhora/Sinhá e Mula Marmela são muito diferentes entre si. Vivem no mesmo sertão rosiano (embora não seja o sertão profundo de *Grande sertão: veredas*, uma vez que as estórias se desenvolvem em vilas, e ou em suas proximidades), mas conservam a estrutura social patriarcal que relega as mulheres a uma posição subalterna. Mas pertencem a diferentes classes dessa sociedade. Na verdade, uma delas não pertence a nenhuma classe social, uma vez que se situa à margem da sociedade. Elas também assumem posturas diferentes em relação às normas da sociedade que as subjuga. Flausina, de “Esses Lopes”, tem origem pobre, e foi submetida ao poder dos proprietários locais, os poderosos Lopes. A partir de então, vai desenvolvendo um plano de vingança e destrói, um por um, todos os homens da maldita família. Nesse caminho, constrói sua independência e posição social. De oprimida pelos poderosos, portanto, passa a agente de sua própria história. Já Senhora/Sinhá, de “Sinhá Secada”, é separada do filho pelo marido poderoso e não consegue reagir. Ao contrário, arrasta o sofrimento vida a fora, culpabilizando-se por ter “procedido mal”. Por fim, a protagonista de “A benfazeja”, Mula-Marmela, é uma mulher marginal, que vive entre malfeitores, mas que se sacrifica em benefício da comunidade que a discrimina.

Cada uma dessas mulheres nos é apresentada por diferentes olhares. Flausina conta sua própria história, uma situação que condiz com sua situação de mulher que assumiu o controle da própria vida. Ela conta se colocando como vítima dos Lopes, mas o que acontece é que ela vai, aos poucos, se revelando uma assassina fria e calculista, colocado sob suspeição o seu relato de que os vilões são (somente) os Lopes.

Já a história de Senhora/Sinhá nos é relatada por um narrador de terceira pessoa genérico, não especificado, que tem muito de narrador tradicional. Entretanto, não é onisciente, não conhece exatamente o íntimo da personagem, embora considere hipóteses explicativas para o seu comportamento. Ele a constrói, portanto, em boa medida, como mistério.

O narrador de “A benfazeja” também é de terceira pessoa, mas tem uma característica mais precisa: ao longo do conto, esse narrador vai confrontar a versão difundida no lugarejo de que Marmela é uma mulher abominável, uma assassina cruel. Para tanto, ele vai dar uma nova

versão da história: segundo ele, a personagem teria assassinado as únicas pessoas que a amavam. E por puro altruísmo, pois eram perigosos para a comunidade (de que não participa!). Marmela, portanto, na visão do narrador, põe o bem comum acima do bem pessoal e que por isso, foi capaz de tais atos. No conto se confrontam, portanto, duas versões da mesma história, o que lança dúvidas sobre a veracidade de ambas.

Ao longo do estudo desenvolvido nas páginas anteriores, discutimos como as características de cada narrador determinam as personagens apresentadas por eles. Esperamos ter demonstrado também que, apesar de eventualmente apresentarem características de narradores tradicionais, os narradores dos contos estudados são modernos, e constroem personagens modernas. Não sabemos ao certo quem são Mula Marmela e Senhora/Sinhá, que são apresentadas pelo olhar de outros, e nem mesmo Flausina, que conta sua própria história. Nesse último caso, ao contrário, justamente por contar sua própria história: tendo intenções e interesses, ela não é uma narradora confiável.

Ao apresentar personagens complexas, impossíveis de serem compreendidas e representadas completamente, e vistas por olhares limitados, incapazes de mostrá-las em sua totalidade, Guimarães Rosa demonstra a consciência moderna de que o ser humano é incapturável em sua complexidade, por isso é impossível apresentá-lo como íntegro e explicável.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Fernanda de. *Assassinas de marido no tribunal de Guimarães Rosa*: Maria Mutema, Mula-Marmela e Flausina. Orientador: Adalberto de Oliveira Souza. 2012. 181p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2012.

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Porto Alegre: L&PM, 2012.

BARBOSA, João Alexandre. A modernidade do romance. In: *A leitura do intervalo: ensaios de crítica*. São Paulo: Iluminuras; Secretaria de estado da Cultura de São Paulo. 1990. p. 119-131.
BENJAMIN, WALTER. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRADBURY, Malcom; McFARLANE, James. O nome e a natureza do modernismo. In: BRADBURY, Malcom; McFARLANE, James. *Modernismo: guia geral, 1890-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. P. 13-42.

BUENO, Luís. Segundas estórias: uma outra leitura de “Famigerado”. In: *O eixo e a roda*. v.23, n.1, 2014. p. 147-164,

CAMARGO, Carlos Eduardo. *Mula nasce estéril, mas pode engravidar em alguns casos*. SIANI, Phelipe. Entrevista concedida ao Globo Rural em 22 de Outubro 2017. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/6233606/>. Acesso em: 3 out. 2019.

CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES; Paulo Emílio Salles. A personagem do romance. In: *A personagem de ficção*. 5. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976. p. 53-80.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: *Educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre o Azul, 2011. p. 169-196.

_____. Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970. p. 133- 160.

_____. O homem dos avessos. In: COUTINHO, Eduardo de F. (Org). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: IINL, 1983. p. 294-309.

_____. *The Brazilian Family*. Disponível em: https://docgo.net/detail-doc.html?utm_source=the-brazilian-family-antonio-candido-pdf. Acesso em: 2 ago. 2019.

CEZAR, Adelaide Caramuru. Tutaméia (Terceiras estórias): derradeira obra de João Guimarães Rosa. *In: Revista Trama*. v. 3, n. 5, p. 11-24, 2007.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Editora José Olympio, Rio de Janeiro, 2009.

CRUZ, Antonia Marly Moura da silva. A palavra como ato de resistência: uma leitura de “Esses Lopes”. *In: Itinerários*. Araraquara: n. 10, p. 63-74, 1996.

ENSALMEIRA. *In: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*, 2008-2019. Disponível em: <https://www.priberam.pt/dlpo/ensalmeira>. Acesso em: 6 ago. 2019.

ENSALMO. *In: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*, 2008-2019. Disponível em: <https://www.priberam.pt/dlpo/ensalmo>. Acesso em: 6 ago. 2019.

FIGUEIREDO, Luciano. Mulheres nas Minas Gerais. *In: DEL PRIORE, Mary (Org). História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Editora contexto, p. 141-188, 2017.

FLECK, Gilmei Francisco. De Fausina e Belisa: Flaulisa – Protótipos da mulher latino-americana, presentes em Isabel Allende e Guimarães Rosa. *In: Revista de Literatura, História e Memória*. v.3, nº 3, 2007.

FORTES, Rita das Graças Felix. A loba e a pantera, estas irresistíveis assassinas: uma leitura de “A felicidade no crime”, de J.Barbey D’Aurevilly, e “Esses Lopes”, de João Guimarães Rosa. *In: SANTOS, Volnei Edson dos (Org.). Sopros do Silêncio*. Editora da Universidade Estadual de Londrina. Londrina, 2008. p. 175-205.

_____. Com elas que é que pode: a liagem (sic) feminina em Guimaraes Rosa. *In: Oitavo Congresso Internacional de Humanidades*, 2005, Brasília - DF: Universidade de Brasília, 2005. v. 1.

FREYRE, Gilberto. *Casa grande e senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso: um estudo sobre a ambiguidade em Grande Sertão: veredas*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

_____. *Gatos de outros sacos*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981.

GIRARD, René. *A violência e o Sagrado*. São Paulo: Editora UNESP/Paz e Terra, 1990.

HALL, Stuart. *Identidade cultural na Pós-Modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva; Guaciara Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2011.

HARVEY, David. *A condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*; Tradução Adail Ubirajara; Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 1994.

HANSEN, João Adolfo. Forma literária e crítica da lógica racionalista em Guimarães Rosa. In: *Letras de Hoje*. Porto Alegre: v.47, n. 2, abr./jun., 2012. p. 120-130.

HOLLINGTON, Michael. Svevo, Joyce e o tempo modernista. In: BRADBURY, Malcom; McFARLANE, James. *Modernismo: guia geral, 1890-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 352-362.

LEONEL, Maria Célia; SEGATTO, José Antonio. Sertão-mundo de Guimarães Rosa. In: *Léngua e Meia: Revista de Literatura Diversidade Cultural*, v.7, nº5, 2009. p. 114-123.

LINO, Patrícia. “Começava só para ti, o fim do mundo” ou Poesia/*pharmakós* = nascença, morte ou História lacrimogénica em duas partes. In: *Libretos*, 2014. p. 17-25.

LOBUNO. In: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2008-2019. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/lobuno>. Acesso em: 10 set. 2019.

LODGE, David. *A arte da ficção*. Tradução Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM, 2017.

MACHADO, Ana Maria. *Recado do Nome*. São Paulo: Editora Martins Fontes LTDA, 1991.

MALINA. In: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2008-2019. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/malina>. Acesso em: 22 maio 2019.

MARIA, a mãe dolorosa que permaneceu de pé na hora mais cruel da história. *Aleteia.org*, 2015. Disponível em: <https://pt.aleteia.org/2015/02/21/maria-a-mae-dolorosa-que-permaneceu-de-pe-na-hora-mais-cruel-da-historia/>. Acesso em: 5 dez. 2019.

MARTINS, Ângela Bolorino. *Flausina e Maria Miss, duplo signo, dupla face: Mortes e saudades*. Orientador: Regina Helena Machado Aquino Correa. 2010. 119 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2010.

McFARLANE, James. O espírito do Modernismo. In: BRADBURY, Malcom; McFARLANE, James. *Modernismo: guia geral, 1890-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

MOREIRA, Paulo. *Modernismo localista das Américas: Os contos de Faulkner, Guimarães Rosa e Rulfo*. Editora UFMG, Belo Horizonte, 2012.

OTTE, Georg. Entre Goethe e Hitler: o diário de guerra de João Guimarães Rosa. In: *O eixo e a roda*. v.27, n.3, 2018, p. 135-150.

PASSOS, Cleusa Rios P. Passos. Vozes femininas na obra de G. Rosa. In: *Espaços e caminhos de João Guimarães Rosa: dimensões regionais e universalidade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

_____. *Guimarães Rosa: do feminino e suas estórias*. São Paulo: Editora HUCITEC, 2000.

PINTO, Maria Isaura Rodrigues. A poética caracterização do elemento feminino em “Sinhá Secada” uma análise estilístico-estrutural. In: *SOLETRAS*, Ano V, nº 9. São Gonçalo: UERJ, p. 39-49, jan/jun. 2005.

PRAVAZ, Susana. *Três estilos de mulher: a doméstica, a sensual, a combativa*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1981.

RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 2014.

RAMOS, Jacqueline. *Risada e meia: comicidade em Tutameia*. São Paulo: Annablume, 2009. p. 129-141.

RANCIÈRE, Jacques. O desmedido momento. In: *Serrote*, nº 28, 3/2018.

RIEDEL, Dirce Cortês. As meias verdades em Guimarães Rosa. In: *Letras de Hoje: estudos e debates em Linguística, Literatura e Língua Portuguesa*. v.10, n.3, 1975.

RÓNAI, Paulo. Os vastos espaços. *In: ROSA, João Guimarães. Primeiras estórias*. 3a ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

RONCARI, Luiz. *O Brasil de Rosa* (mito e história no universo rosiano) – o amor e o poder. São Paulo: Unesp, 2004.

_____. *Buriti do Brasil e da Grécia: patriarcalismo e dionisismo no sertão de Guimarães Rosa*. São Paulo: Editora 34, 2013.

ROCHA, Flávia Aninger de Barros. A travessia da dor: Narração de corpo e alma em Guimarães Rosa. *In: Anais do XIII Congresso Internacional da ABRALIC: Internacionalização do Regional*. Campina Grande, 2013.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Manuelzão e Miguilim*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

_____. *Primeiras Estórias*. São Paulo: Nova Fronteira, 1988.

_____. *Tutameia (Terceiras Estórias)*. São Paulo: Nova Fronteira, 2009.

ROSSI FILHO, Alécio. Ver e re(vi)ver a benfezaja, de Guimarães Rosa. *In: Revista de Letras*, n.28, p. 53-61, São Paulo, 1988.

SANTOS, Júlia da Conceição Fonseca. *Nomes de Personagens em Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1971.

SANTOS, Adilson dos. “Sinhá Secada”: o rodear de “infinidade e falta” na díade mãe/filho. *In: Travessia*. v.4, n. 3, p. 307-318, 2010.

SCHWARZ, Roberto. A poesia envenenada de *Dom Casmurro*. *In: Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 7-41.

SECCHIN, Antonio Carlos (Org.), *et al.* Forma, indeterminação e funcionalidade das imagens de Guimarães Rosa. *In: Veredas no Sertão Rosiano*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. p. 29-48.

SILVA LOBO, Suely Maria de Paula e. “Sinhá Secada”: Stabat Mater ou O contrário da loucura. In: DUARTE, Lélia Parreira (Org.); Alves, Maria Theresa Abelha (Org.). *Outras margens: estudos da obra de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Autêntica/PUC Minas, 2001. p. 275-283.

SIMÕES, Irene Gilberto. *Guimarães Rosa: as Paragens Mágicas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.

SOARES, Claudia Campos. Considerações sobre *Corpo de Baile*. In: *Itinerários*. Araraquara: n.25, 2007. p. 39-64

_____. *Movimento e Ordem nos Gerais Rosianos: A família e a formação do herói em “Campo Geral”*. Orientador: Luiz Dagobert de Aguirra Roncari. 2002. 188 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

_____. *Grande Sertão: veredas e a impossibilidade de fixação do sentido e das coisas*. In: *O eixo e a roda*. Belo Horizonte: v.23, n.1, 2014. p. 165-187.

SOUZA, Carlos Carrera de; SOUZA, Carla Delgado de. Narrativas da modernidade. In: *Revista Pesquisa Qualitativa*. v.2, nº 1, 2006.