

A ideia de salvação nos contos “Famigerado”, “A terceira margem do rio” e “A benfazeja”, de Guimarães Rosa¹

Ivana Schneider*

Universidade do Porto, ILCML

Resumo: Este artigo pretende analisar o modo como Guimarães Rosa aborda a temática da salvação a partir de três de suas narrativas de *Primeiras Estórias*. Partindo de variadas perspectivas, cada uma das narrativas aponta para diferentes preocupações acerca da concepção de salvação. “Famigerado” evoca a exploração dos sentidos da palavra como ferramenta de salvação; “A terceira margem do rio” trata da relação entre salvação e perdição dentro de um cenário onde esses termos parecem se confundir; “A benfazeja” leva em conta não apenas o conceito de salvação, mas também evoca a ideia de culpa e sacrifício.

Palavras-chave: Guimarães Rosa, linguagem, salvação, perdição, sacrifício

Abstract: This essay aims to analyze the way Guimarães Rosa addresses the theme of salvation in three of his narratives from *Primeiras Estórias*. From varied perspectives, each narrative points to different concerns regarding the conception of salvation. “Famigerado” evokes the multiple meanings of a word as a tool for salvation; “A Terceira Margem do Rio” deals with the relationship between salvation and perdition within a scenario where these terms seem to blur; “A Benfazeja” takes into account not only the concept of salvation but also evokes the idea of guilt and sacrifice.

Keywords: Guimarães Rosa, language, salvation, perdition, sacrifice

Desde *Sagarana* até suas últimas narrativas, encontramos na escrita de Rosa a reflexão sobre a ideia da salvação; não necessariamente do mundo, mas do homens e mulheres que arriscam a vida diariamente no duro e perigoso percurso pelo sertão. No entanto, a presença deste tema em suas obras é instituída sobretudo pelo viés da ambiguidade, uma vez que o significado de *salvação* pode assumir diferentes formas, muitas vezes contraditórias. Isso se coaduna com o projeto literário de Rosa, já que a exploração da ambiguidade é um artifício recorrente em sua escrita, especialmente pelo modo como reflete sobre o caráter plurivalente das palavras e seus limites expressivos.

Embora tenhamos de algum modo a presença da ideia de salvação em quase todas as narrativas de Rosa, visto que seus personagens são frequentemente rodeados de uma atmosfera de ameaça, quero me concentrar aqui na ideia de salvação em três contos de *Primeiras Estórias*, partindo do pressuposto de que salvar a si próprio ou salvar um indivíduo é necessariamente salvar o mundo daquele que se sente ameaçado.

Antes de passarmos para o texto de Rosa, gostava de levantar algumas questões para pensarmos na ideia de salvação na sua ambígua e fecunda relação com o seu sentido. A ambiguidade a que me refiro tem a ver com aquilo que Pedro Eiras já havia apontado em seu artigo sobre a palavra *salvação*: de que o verbo *salvar* pode ter um significado bastante paradoxal, associando-se muitas vezes ao seu sentido oposto. Ou seja, às vezes salvar pode significar perder, sacrificar, renunciar, paralisar,² morrer. Isso ocorre especialmente pela sua natureza polissêmica. Daí a reflexão de Pedro Eiras:

Talvez a polissemia da palavra nunca possa ser inteiramente eliminada: talvez nunca se possa saber ao certo em que sentido(s) alguém, falando, usa a palavra “salvar”. Talvez, na leitura ou audição desse vocábulo, na hermenêutica de um texto que o usa, seja preciso hesitar muito mais, ler mais “de/vagar”, como sugere Herberto Helder (2009: 128), compreender que existem aí significados contraditórios latentes – e talvez convocá-los em simultâneo. Não é certo que uma palavra, mesmo num dado contexto (e em que texto poderíamos esgotar a descrição do contexto?), tenha um só significado. Talvez seja preciso renunciar já a qualquer definição exaustiva, aceitar que a mesma palavra terá inevitavelmente uma significação plural, de contornos imprecisos; talvez seja preciso fazer o elogio da dúvida e da polissemia. (Eiras 2021: 10)

Considero um dos exemplos mais emblemáticos da referida associação paradoxal da palavra *salvação* o caso do romance *Myra*, de Maria Velho da Costa. Nessa narrativa, a protagonista para escapar dos seus algozes e se salvar da situação terrível de abuso em que se encontra, decide se jogar pela janela com seu cão Rambô. Para ela, a morte é a sua única salvação. Myra aceita seu destino trágico ao afirmar

“tem de ser” (Costa 2008: 221), descrevendo a queda como um singelo mergulho ao mar:

A ver se não caímos em cima de ninguém.

O cão, aterrado, disse,

Tem de ser?

Myra disse,

Tem de ser.

[...]

Myra tomou-o nos braços e atirou-se para trás, como um mergulhador equipado se atira de um barco de pesquisa submarina. (Costa 2008: 221. Negritos meus)

Tal imagem havia sido preconizada pelo cego Afonso, outro personagem de *Myra*, o qual, em uma passagem anterior, afirmara: “o mar quando não livra, mata. E às vezes mata livrando” (Costa 2008: 80). Assim, o episódio derradeiro da morte de Myra e Rambô exprime o sentido trágico do suicídio, mas também faz uma clara evocação da ideia de salvação.

Encontramos outro exemplo ainda mais extremo na obra *Intermitências da morte*, de José Saramago. Nesse romance, o desejo da imortalidade finalmente concedido à população de um determinado país transforma-se num terrível pesadelo, levantando questões sobre as consequências catastróficas que a ausência da morte poderia causar em uma dada sociedade. Temos aqui, de maneira ainda mais explícita, a reflexão sobre ideia de salvação bastante próxima da ideia de perdição, visto que neste romance voltar a morrer figura-se como a salvação para os moradores daquele lugar.

Estes exemplos são pertinentes para entendermos que o significado de uma dada palavra depende do contexto de seu uso, o que nos conduz ao argumento de Wittgenstein. Este filósofo afirma que “[o] sentido que tem para nós uma expressão é caracterizado pelo uso que dela fazemos. O sentido não é um acompanhamento mental da expressão” (Wittgenstein 2008: 116), pois “é unicamente o uso particular de uma palavra que dá à palavra o seu sentido [...] O uso da palavra, na *prática*, é o seu sentido” (*idem*: 121). Por isso, abordar o tema da salvação utilizando como ponto de partida as narrativas de Guimarães Rosa pareceu-me bastante apropriado. Afinal, o autor brasileiro, se esquia das fáceis generalizações, explorando a ambiguidade das palavras e a multiplicidade de seus sentidos para adicionar complexidade às suas narrativas, levando em consideração não apenas seu caráter polissêmico, mas também o fato de que seus significados podem variar de acordo com os diferentes contextos em que são empregadas. Foi isso também que quis dizer Emir Rodríguez Monegal quando afirmara:

Guimarães Rosa (como Mallarmé, como Borges) sabia que a literatura é, antes de tudo, palavra [...] E não só o que a palavra significa, mas também o peso do saber de cada uma de suas sílabas, a cor e a ressonância subconsciente de sua forma, a magia encerrada nos signos. Inclusive o lugar de cada palavra na frase, a forma como se articula com as vizinhas, como faz ressaltar ou ensurdecer seus valores, contava sempre para ele. (*apud* Fantini 2003: 39)

A palavra em Rosa, contudo, não reflete apenas uma preocupação estética. Ela exerce outros papéis fundamentais, servindo muitas vezes como mecanismo de salvação no universo sertanejo. Quero com isso dizer que, em certas instâncias, a capacidade expressiva da palavra é, para Guimarães Rosa, um recurso que pode remeter à ideia de salvação, reiterando assim o seu poder e seu protagonismo nas narrativas rosianas. Se pensarmos, por exemplo, em “O recado do morro”, de *Corpo de Baile* (1956), temos ali uma narrativa que coloca no centro de sua temática a ideia de salvação, mas esta dependerá exclusivamente da capacidade interpretativa dos ouvintes do recado emitido pelo morro. O sentido ocultado na mensagem do morro refere-se à traição planejada por alguns dos membros do grupo chefiado por Pedro Orósio, que planejavam justamente o assassinato deste chefe. Transmitido por sete personagens, o recado será apenas compreendido por Pedro Orósio quando reinterpretado e cantado pelo músico da comitiva, Laudelim Pulgapé, reiterando, portanto, o poder de revelação e salvação da palavra cantada. Desvendando a profecia do morro, Pedro Orósio escapa da morte, evitando assim o seu destino trágico.³

Embora possamos nos interrogar sobre a real capacidade das artes em salvar vidas, também é verdade que contribuem consideravelmente para uma reflexão profunda sobre a natureza humana e suas diversas experiências. Na literatura, e também em outras artes, busca-se frequentemente oferecer diferentes formas de observar o mundo, abrindo novos horizontes de reflexão para problemas que nos são familiares ou não. Deste modo, as artes em geral podem servir como espaços de reflexão, advertência e divulgação de ameaças e injustiças, muitas vezes vivenciadas pelo outro, e que nos são alheias, despertando-nos, portanto, um sentido de empatia. Assim, apesar de não oferecer efetivamente uma salvação, as diferentes formas artísticas podem exercer um papel transformador e iluminar questões imprescindíveis para compreensão de situações problemáticas, o que já é um etapa fundamental para o processo de salvação do mundo. Podemos dizer, então, que as artes não mudam o mundo, mas evocam reações e emoções nos seus leitores e espectadores, sensibilizando-os e mudando, consequentemente, o modo como estes veem o mundo. Embora este questionamento seja de fato primordial nas obras de Guimarães Rosa, a ideia de salvação em suas narrativas pode ser observada de múltiplas formas.

Esta recorrência temática na obra de Rosa, envolvendo a cuidadosa articulação entre *perigo* e *salvação*, é desenvolvida mais abertamente em *Grande Sertão: Veredas*, visto que, neste romance, o sentido da palavra *salvar* abarca não apenas a salvação do homem ameaçado pela guerra entre os jagunços, mas inclui também questões que envolvem a ideia de salvação e perdição da alma. Embora *Grande Sertão: Veredas* seja certamente um excelente exemplo para explorarmos a temática da salvação nos seus múltiplos sentidos, quero aqui me concentrar em outra obra na qual este tema é mais subjacente, mas igualmente pertinente. Refiro-me à coletânea de contos intitulada *Primeiras Estórias*, publicada em 1962. Para as reflexões que buscarei levantar neste ensaio, escolhi três contos desta coletânea – “Famigerado”, “A terceira margem do rio” e “A Benfazeja” –, cada um partindo de uma perspectiva diferente: o primeiro tem a ver com a ideia de salvar a si próprio e tem a linguagem como objeto central de sua trama; o segundo quer refletir sobre a salvação do outro e de como salvar o outro pode também significar a sua própria salvação, mas também levanta questões sobre as fronteiras entre os significados de salvação e perdição; o terceiro trata da salvação de todos por meio de uma personagem que servirá como uma espécie de bode expiatório, abordando, portanto, questões que envolvem a ideia de salvação e sacrifício.

“Com um pinga no i, ele me dissolvia”: a salvação pela linguagem em “Famigerado”

Em “Famigerado”, o primeiro dos contos que me proponho analisar, a problemática da salvação está diretamente associada à exploração dos múltiplos sentidos da palavra *famigerado* e à manipulação da linguagem como recurso fundamental. Trata-se da história de um jagunço chamado Damázio, dos Siqueiras, descrito como “o feroz de estórias de léguas, com dezenas de carregadas mortes, homem perigosíssimo” (Rosa 2022: 21). A narrativa consiste, sobretudo, na chegada de Damázio à casa do médico local, considerado “uma pessoa instruída” (*idem*: 24), para que este possa lhe esclarecer o significado da palavra *famigerado*.

Segundo Abel Barros Batista, “Damázio está ali porque suspendeu eventual acção punitiva contra certo moço do Governo que lhe chamara famigerado, fazendo-a depender do resultado de um inquérito linguístico” (Batista 2020: 6). Em outras palavras, Damázio quer saber se tal palavra era de ofensa para poder medir o tamanho da punição que concederá ao homem que a proferiu. Esta ameaça, no entanto, é, de algum modo, estendida a todos os envolvidos, como é possível inferir nas seguintes passagens:

Sei desse tipo de valentão, que nada alardeia, sem farroma. Mas avessado, estranhão, perverso brusco, podendo desfechar com algo, de repente, por um és-não-és. (Rosa 2022: 20)

Dava para sentir o peso da de fogo, no cinturão, que usado baixo, para ela estar-se já ao nível justo, ademão, tanto que ele se persistia de braço direito pendido, pronto meneável. [...] Aquele propunha sangue, em suas tenções [...] Sua máxima violência podia ser para cada momento. (*idem*: 21)

Assim, temendo a reação de Damázio, o personagem narrador, com aguçada habilidade, desenvolve seu discurso com extrema cautela, medindo as palavras para sua própria proteção: “[a] conversa era para teias de aranha. Eu tinha de entender-lhe as mínimas entonações, seguir seus propósitos e silêncios” (*idem*: 22). Diante da situação ameaçadora e consciente de sua vulnerabilidade, o personagem narrador reconhece nada poder contra aquele perigoso homem: “Eu não tinha arma ao alcance. Tivesse, também, não adiantava. Com um pingão no i, ele me dissolvia” (20). Portanto, sua sobrevivência dependerá diretamente do modo como responderá ao inquérito do jagunço. Vejamos a resposta no tenso diálogo:

- *Famigerado* é inóxio, é “célebre”, “notório”, “notável”...
- “Vosmecê mal não veja em minha grossaria no não entender. Mas me diga: é desaforado? É caçoável? É de arrenegar? Farsância? Nome de ofensa?”
- Vilita nenhuma, nenhum doesto. São expressões neutras, de outros usos...
- “Pois... o que é que é, em fala de pobre, linguagem em dia-de-semana?”
- *Famigerado*? Bem. É: “importante”, que merece louvor, respeito...
- “Vosmecê agarante, para a paz das mães, mão na Escritura?”
- Se certo! Era para se empenhar a barba. Do que o diabo, então eu sincero disse:
- Olhe: eu, como o senhor me vê, com vantagens, hum, o que eu queria uma hora destas era ser famigerado - bem famigerado, o mais que pudesse!... (*idem*: 23. Itálicos do autor)

Como podemos notar, a salvação do protagonista e do homem do governo é assegurada pelo modo como o médico local manipula o signo linguístico. Como bem apontou Joana Matos Frias, “em *Famigerado* [...] o acto de fala que gerou a acção está envolto numa espessa neblina. Damázio e o narrador consultado apenas conhecem a locução, não a ilocução do ‘moço do Governo’” (Frias 1995: 616). Deste modo, o narrador consultado se beneficia por ter a palavra fora do seu contexto de enunciação e, por isso, oferece apenas o significado parcial para se salvaguardar de qualquer rompante de fúria daquele perigoso jagunço. Para José Miguel Wisnik, há neste conto um delicado embate entre os dois personagens centrais, no qual “um homem cuja linguagem é a da faca e a da bala está suspenso pelo fio sutilíssimo de uma palavra, podendo no entanto, e a qualquer momento, cair matando” (Wisnik 2002: 181).

De fato, a salvação neste conto está claramente associada ao domínio e ao manuseio da linguagem operadas pelo personagem narrador. Ao esquivar-se do

significado depreciativo da palavra, ele consegue acalmar o jagunço, se salvar da ameaça e reestabelecer a ordem. É também por essa via que Eduardo Coutinho afirma que a linguagem neste conto se constitui como eixo central em que “a salvação do protagonista é garantida pela manipulação que faz do signo linguístico [...], utilizando-o poeticamente, ou mesmo conscientemente para o seu próprio benefício” (Coutinho 2019: 185).

Deste modo, em “Famigerado,” há uma evidente reflexão sobre como o sentido da palavra depende do seu contexto de uso, reiterando assim os pressupostos de Wittgenstein mencionados anteriormente. Neste conto rosiano, o autor explora os sentidos contraditórios da palavra *famigerado*, atribuindo-lhe uma função salvadora na narrativa e, conseqüentemente, elevando-a ao papel de protagonista, pois é justamente a sua ambivalência semântica que salva o personagem narrador de um possível final trágico.

A importância que Rosa confere às palavras, à linguagem e aos modos de narrar é também observada em outras de suas narrativas. No conto “Desenredo”, de *Tutameia* (1967), o personagem Jó Joaquim, por meio de um processo de reconstrução da história e de apagamento dos fatos, consegue desfazer a má fama de sua infiel esposa, Vilíria.⁴ Ou seja, ao apagar os vestígios de suas traições, salva a imagem da personagem perante a comunidade:

Entregou-se a remir, redimir a mulher, à conta inteira [...]. Ele queria apenas os arquétipos, platonizava. Ela era um aroma. [...] Nunca tivera ela amantes! Não um. Não dois. Disse-se e dizia isso Jó Joaquim [...]. Cumpria-lhe descaluniá-la, obrigava-se por tudo. Trouxe à boca-de-cena do mundo, de caso raso, o que fora tão claro como água suja. Demonstrando-o, amatemático, contrário ao público pensamento e à lógica, desde que Aristóteles a fundou. (Rosa 2009 [1967]: 74).

Jó Joaquim realiza, então, um processo de desconstrução do seu próprio enredo, como é possível perceber na seguinte citação: “Jó Joaquim, genial, operava o passado - plástico e contraditório rascunho. Criava nova, transformada realidade, mais alta. Mais certa?” (*ibidem*).

Deste modo, há também neste conto de Rosa uma evidente reflexão sobre os modos de narrar, sobretudo quando demonstra que é possível, por meio do discurso, modificar a história de sua personagem. Assim, o narrador de “Desenredo” explora as potencialidades da língua para *reescrever* os fatos, alterando, conseqüentemente, o destino de Vilíria: “[p]ois, produziu efeito. Surtiu bem. Sumiram-se os pontos das reticências, o tempo secou o assunto. Total o transato desmanchava-se, a anterior evidência e seu nevoeiro [...]. Todos já acreditavam Jó Joaquim primeiro que todos” (*idem*: 75).

“Cursava no rio, solto solitariamente”: a salvação pela renúncia em “A terceira margem do rio”

Em “A terceira margem do rio”, um dos contos mais estudados de Guimarães Rosa, a ideia de salvação é desenvolvida a partir da relação entre um pai e um filho. O conto é centrado na vida de uma família ribeirinha, narrado do ponto de vista de um dos filhos, o qual relata a curiosa e insólita história de seu pai, que, subitamente, sem nenhuma explicação, decide mandar fazer uma canoa para sozinho embarcar em uma viagem sem volta para lugar nenhum. Permanece, portanto, ali, no meio do rio, entre as margens, na simbólica “terceira margem” que dá nome ao título do conto, sem nunca retornar à terra:

Sem alegria nem cuidado, nosso pai encalçou o chapéu e decidiu um adeus para a gente. Nem falou outras palavras, não pegou matula e trouxa, não fez alguma recomendação. (Rosa 2022: 53-54)

Nosso pai não voltou. Ele não tinha ido a nenhuma parte. Só executava a invenção de se permanecer naqueles espaços, do rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa, para dela não saltar, nunca mais. (*idem*: 54)

Embora essa narrativa tenha como trama central a estranha decisão do pai, logo percebemos que o conto quer também tratar das consequências devastadoras dessa decisão, especialmente para a vida do filho, narrador da história. Sem conseguir se desvencilhar da ideia de salvar o pai, ou ao menos de ajudá-lo a permanecer vivo, este personagem passa o resto da sua vida à beira do rio cuidando do pai, deixando-lhe mantimentos ao longo dos anos. Acaba, então, condenado a sacrificar a sua vida, abdicando de tudo, como se também estivesse naquela canoa: “Eu fiquei aqui, de resto. Eu nunca podia querer me casar. Eu permaneci, com as bagagens da vida. Nosso pai carecia de mim, eu sei – na vagação, no rio no ermo – sem dar razão de seu feito” (*idem*: 57-58).

Depois de muitos anos, com o receio de que seu pai, já muito idoso, falecesse naquela canoa, o filho decide fazer um último apelo. Na tentativa derradeira de salvá-lo, o narrador propõe trocar de lugar com seu pai. E finalmente, depois de tantos anos de silêncio, o pai parece aceitar a proposta:

Ele me escutou. Ficou em pé. Manejou remo n’água, proava para cá, concordado. E eu tremi, profundo, de repente: porque, antes, ele tinha levantado o braço e feito um saudar de gesto – o primeiro, depois de tamanhos anos decorridos! E eu não podia... Por pavor, arrepiados os cabelos, corri, fugi, me tirei de lá, num procedimento desatinado. Porquanto que ele me pareceu vir: da parte de além. E estou pedindo, pedindo, pedindo um perdão.

Sofri o grave frio dos medos, adoeci. Sei que ninguém soube mais dele. Sou homem, depois desse falimento? Sou o que não foi, o que vai ficar calado. Sei que agora é tarde, e temo abreviar com a vida, nos rastos do mundo. Mas, então, ao menos, que, no artigo da morte, peguem em mim, e me depositem também numa canoinha de nada, nessa água, que não para, de longas beiras: e, eu, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro – o rio. (*idem*: 59)

História de sacrifício e culpa, “A terceira margem do rio” permanece como uma das mais ambivalentes narrativas de Rosa, sugerindo múltiplas e contraditórias interpretações, dado o caráter misterioso das ações de suas personagens. A passagem acima, que narra o derradeiro encontro entre pai e filho, é exemplo dessa complexidade, visto que problematiza as noções de salvação e perdição.

Afinal, se observarmos os eventos narrados pela perspectiva do pai, sua excêntrica escolha não parece constituir um problema. O personagem, como fica claro ao fim da narrativa, não está preso à canoa e poderia retornar à terra firme caso assim o desejasse. Para ele, seu exílio autoimposto não representa uma situação a ser superada, mas antes um destino voluntariamente abraçado. Para ele, o rio é o espaço onde poderia viver “solto solitariamente” (*idem*: 55). Dessa forma, é possível ler este isolamento como a forma encontrada por ele para se salvar do mundo.

É o olhar do filho que insiste em enxergar a situação do pai como um problema a ser resolvido. Essa incompreensão aprisiona-o à beira do rio, subordinando a sua própria salvação à suposta necessidade de resgatar o pai. Quando este então estende a mão e aceita realizar a troca, percebemos uma reversão dos papéis: ao filho, é oferecida a oportunidade não apenas de se salvar, mas de finalmente compreender o mundo pelos olhos do pai. Descobre, porém, não ser capaz de realizar essa ruptura e, aterrorizado, desencadeia sua própria perdição.

O conto nos fornece outras passagens que fundamentam a leitura de que o pai buscava no rio a sua própria salvação. Esta ideia é sugerida quando o filho relembra de ter ouvido falar que, tal como Noé, seu pai teria sido avisado do fim do mundo:

Seja que, quando eu quis mesmo saber, e firme indaguei, me diz-que-disseram: que constava que nosso pai, alguma vez, tivesse revelado a explicação, ao homem que para ele aprontara a canoa. Mas, agora, esse homem já tinha morrido, ninguém soubesse, fizesse recordação, de nada, mais. Só as falsas conversas, sem senso, como por ocasião, no começo, na vinda das primeiras cheias do rio, com chuvas que não estivam, todos temeram o fim-do-mundo, diziam: que nosso pai fosse o avisado que nem Noé, que, por tanto, a canoa ele tinha antecipado; pois agora me entrelembro. (*idem*: 58)

A referência ao grande dilúvio é também percebida em outras obras do escritor mineiro. Temos, por exemplo, em “O burrinho pedrês”, primeiro conto de *Sagarana* (1946), uma clara alusão ao dilúvio quando, durante uma enchente devastadora,⁵ toda

a esperança de sobrevivência é depositada na figura do burrinho Sete-de-Ouros, que atravessa a enchente levando consigo Badu e Francolim, os únicos dois sobreviventes de toda a comitiva da boiada com quem viajava pelo sertão.

Em “A terceira margem do rio”, embora inicialmente tenhamos a impressão de que o pai é quem está perdido e a espera de salvação, ao chegarmos no final do conto percebemos que, na verdade, o filho está muito mais aprisionado à beira do rio do que o pai em sua canoa. Para concluir, poderíamos presumir que, neste cenário que se desenha ao fim da narrativa, é o filho quem precisa de salvação, pois sacrificara sua vida inteira para servir ao pai. Deste modo, embora não haja resposta certa para estas questões, talvez possamos dizer que o triste relato do filho representaria, assim, uma espécie de gesto de apelo, um chamamento por socorro.

“A mulher tinha de matar, tinha de cumprir por suas mãos o necessário bem de todo”: a salvação pelo sacrifício em “A Benfazeja”

Em “A benfazeja”, a ideia de salvação é explorada de forma ainda mais abrangente, pois a ameaça que paira neste conto recai sobre uma comunidade inteira. Trata-se da história de Mula-Marmela, que, para salvar a comunidade dos atrozes crimes de seu marido, Mumbungo, decide assassiná-lo. Mumbungo é descrito como “um hediondo, o cão de homem, calamidade horribilíssima, perigo e castigo para os habitantes deste lugar” (Rosa 2022: 176), “homem de gostar do sabor de sangue, monstro de perversias [...], o avultado demo – o ‘cão’” (Rosa 2022 [1962]: 177). Ele é a representação de todo o mal que assolava aquela cidade, e Mula-Marmela, a única capaz de acabar com a ameaça que esse homem representava:

A Marmela, pobre mulher, que sentia mais que todos, talvez, e, sem o saber, sentia por todos, pelos ameaçados e vexados, pelos que choravam os seus entes parentes, que o Mumbungo, mandatário de não sei que poderes, atroz sacrificara. **Se só ela poderia matar o homem que era seu, ela teria de matá-lo.** Se não cumprisse assim – se se recusasse a satisfazer o que todos, a sós, a todos os instantes, suplicavam enormemente – ela enlouqueceria? (*idem*: 179-180. Negritos meus)

Entretanto, embora todos desejassem o fim de Mumbungo, após o seu assassinato, todo o ódio associado a ele é transferido a Mula-Marmela. A comunidade parece estar imersa numa espécie de cegueira social, incapaz de observar os gestos de altruísmo da personagem, que passa a ser segregada, vivendo nas ruas a pedir esmolas, juntamente com o enteado, o cego Retrupé, que, tal como o pai, revelase perverso, tirano e de “maligna índole” (*idem*: 180). A figura de Mula-Marmela é, portanto, uma legítima representação da exclusão social e de uma desmedida falta de empatia com o outro. Sem direito a um nome, é chamada de Mula-Marmela pelos moradores daquela comunidade, mas também de “malandraja”, a “Malacafar”, a “suja

de si”, a “abominada”, a “Maldita” (*idem*: 175, 181). Privá-la de um nome é também uma maneira perversa de desconstruir sua própria identidade e de apagar as suas características mais humanas.

Ao tornar-se a figura para quem desagua toda a violência do abandono social, a protagonista do conto rosiano assume o papel da vítima sacrificial. Ela é aquela que, como bem definiu o narrador, “[a] para, em seu de-cor de dever, o ódio que deveria ir só para os dois homens” (*idem*: 180-181), aproximando-se, portanto, daquilo que René Girard definiu como vítima expiatória. Girard afirma que, “[à] medida que a crise [sacrificial] se exacerba, todos os membros da comunidade tornam-se gêmeos da violência” (Girard 2008: 104). Na crise sacrificial, segundo ainda Girard, “destruindo a vítima expiatória, os homens acreditarão estar se livrando de seu mal” (*idem*: 107); assim a paz seria restaurada.

É significativo, portanto, que, ao descrever a partida da personagem do espaço da cidade, a narrativa rosiana demarque linguisticamente a ideia de expiação: “E ela ia se 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 [...] Vocês, de seus decretantes corações, a expulsavam” (Rosa 2022: 186).

Mula-Marmela é, então, elevada ao patamar de heroína trágica quando, num gesto de sacrifício, em detrimento de seu próprio bem-estar, pratica uma ação que beneficiará a todos os membros de sua comunidade: “[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” (*idem*: 179).

O narrador aqui exerce um papel fundamental, pois é por meio de seu discurso retórico e enfático que temos acesso a natureza heroica de Mula-Marmela. O que faz o discurso persuasivo do narrador é justamente uma espécie de reparação: a cidade que condenou veementemente o crime de Mula-Marmela passa a ser fortemente condenada pelo narrador. Vejamos alguns exemplos:

Sei que vocês não se interessam nulo por ela, não reparam como essa mulher anda, e sente, e vive, e faz (*idem*: 180).

Vocês, creio, gostariam de que ela também se fosse, desaparecesse no não, depois de ter assassinado o marido. Vocês odeiam-na, destarte. (180-181)

Sei, vocês não notaram, nada. E, mesmo, agora, vocês se sentem um pouco mais garantidos, tranquilos estamos. É de crer que, breve, estaremos livres do que não amamos, do que danadamente nos enoja, pasma. (184)

Portanto, o relato do narrador, que aparenta ter um conhecimento privilegiado dos fatos, apresenta uma dupla dimensão: por um lado, como vimos, reprova, acusa e combate a conduta dos moradores daquele lugarejo; por outro, intercede em favor da protagonista, enfatizando as boas ações de Mula-Marmela, de modo a elucidar o caráter benfazejo da personagem:

Repararam como olha para as casas com olhos simples, livres do amaldiçoamento de pedidor? E não põe, no olhar as crianças, o soturno de cativo que destinaria aos adultos. Ela olha para tudo com singeleza de admiração. (*idem*: 180)

Mas, reparando com mais tento, veriam, pelo menos, como ela não é capaz de pegar estouvadamente em alguma coisa; nem deixa de curvar-se para apanhar um caco de vidro no chão da rua, e pô-lo ao lado, por perigoso. (183)

O papel do narrador passa a ser fundamentalmente o de construir, através do processo de releitura e revisão dos fatos, uma instância de questionamento. Por meio do seu discurso, apela para que reparem nela e pratiquem, desse modo, um exercício de empatia. Nesse sentido, podemos considerar que a ideia de salvação é estendida também à própria comunidade. Ao sugerir que tenham compaixão pela personagem de Mula-Marmela, a narrativa parece também desejar resgatar os habitantes do vilarejo da cegueira social da qual todos estão reféns.

No final do conto, com o intuito de evitar que a mesma injustiça volte a acontecer, o narrador faz mais um apelo, para que narrem a história de Mula-Marmela para as futuras gerações. Com esse gesto, ele espera salvar talvez não esta personagem, mas impedir que futuras mulheres se tornem novas “Mulas-Marmelas”:

É caso, o que agora direi. E, nunca se esqueçam, tomem na lembrança, narrem aos seus filhos, havidos ou vindouros, o que vocês viram com esses seus olhos terrorosos, e não souberam impedir, nem compreender, nem agraciar. De como, quando ia a partir, ela avistou aquele um cachorro morto, abandonado e meio já podre, na ponta-da-rua, e pegou-o às costas, o foi levando —: se para livrar o logradouro e lugar de sua pestilência perigosa, se para piedade de dar-lhe cova em terra, se para com ele ter com quem ou quê se abraçar, na hora de sua grande morte solitária? Pensem, meditem nela, entanto. (*idem*: 186)

Cumprе acrescentar que, neste conto, Rosa convoca imagens das tragédias gregas⁶ para tratar de temas como sacrifício, salvação, justiça e culpabilidade, refletindo também sobre as fronteiras de termos aparentemente antagônicos, como bem e mal, salvação e perdição.⁷

A referência ao teatro clássico mais facilmente reconhecível em “A Benfazeja” é à peça *Eumênides*, de Ésquilo. Ao fim deste famoso texto dramático, as Erínias, deusas responsáveis por vingar os crimes de sangue cometidos dentro do seio da família, abandonam seu papel violento e convertem-se nas Eumênides, as bondosas, deusas protetoras da cidade de Atenas (Ésquilo 2014: 232-236). Essa aproximação entre o drama esquiliano e o conto rosiano está evidenciado desde o título: “bondosas”, “benfazeja.” Ademais, está representado na própria transição do papel de agente da violência para o de protetora da cidade.

No entanto, ainda há em “A Benfazeja” uma possível aproximação com uma outra tragédia grega, pois é também de *Antígona*, de Sófocles, que lembramos ao lermos a história de Mula-Marmela. Neste texto teatral, Creonte, o rei de Tebas, proíbe a realização de honrarias fúnebres ao corpo de Polínice, irmão de Antígona, determinando que este permanecesse exposto à putrefação:

que esse, já determinei à cidade, não receba sepulcro nem lágrimas, que o corpo permaneça insepulto, pasto para as aves e para os cães, horrendo espetáculo para os olhos. Esta é minha decisão, jamais de mim obterão os mais a honra devida aos justos. (Sófocles 1999: 15)

Contrariando as ordens do rei, Antígona decide enterrar o irmão não apenas para fazer valer seu direito fundamental de sepultar seus mortos, mas também para salvar a cidade do castigo dos deuses e da pestilência perigosa, mesmo sabendo que isso significaria a sua própria condenação. Como bem apontou Pedro Eiras, “[n]ão importa se Antígona é castigada com a morte: perdida para a vida, ela salva-se ao realizar o gesto justo” (Eiras 2021: 14). Em “A benfazeja”, embora o fim de Mula-Marmela não seja a morte, ela sofrerá também um castigo que consistirá, primeiro, no abandono social e, posteriormente, no seu exílio. Contudo, ao realizar o mencionado *gesto justo*, Mula-Marmela também garante sua salvação, pois sua história, como profetiza o narrador do conto, será narrada às futuras gerações. Aliás, a presença da voz profetizadora na obra rosiana também dialoga com a obra de Sófocles.

Afinal, em *Antígona*, é o adivinho Tirésias quem vem à cena para alertar Creonte das terríveis consequências de sua decisão, culpando-o, assim, pelos males que assolam a cidade:

TIRÉSIAS: [...] Os males desta cidade procedem de tua cabeça. Nossos altares e nossos lares todos estão impregnados do cheiro da carniça que ofereceste a cachorros e abutres, o filho do infeliz Édipo, tombado em batalha. Por isso, já não recebem os deuses as súplicas que sobem dos altares, nem atentam para a chama dos sacrifícios. Aves não emitem sons propícios porque se fartaram da graxa e do sangue de um ultrajado. **Reflete sobre isso, filho.** Todos os homens comungamos do erro. Uma vez cometido, esse não

pode ser considerado tolo ou desdito, que, afundado em culpa, repara o mal e não se obstina. A arrogância atrai a loucura. Detém-se ante o morto. Não queiras matar quem já morreu. Que bravura há em exterminar um cadáver? (Sófocles 1999: 72. Negritos meus).

Como já foi referido, em “A benfazeja”, é o narrador com seu discurso retórico que busca alertar a comunidade da equivocada postura condenatória que todos tiveram a respeito de Mula-Marmela. Reparem que, tal como Tirésias pede a Creonte que reflita sobre sua decisão – “Reflete sobre isso, filho” –, o narrador rosiano, no discurso final da narrativa, pede que “[p]ensem, meditem nela” (Rosa 2022 [1962]: 186). A mesma sensibilidade trágica que ensinou tantas coisas aos gregos, é percebida em várias das narrativas rosianas: o tratamento dado aos temas como a violência, a justiça, o destino, típicos do universo das tragédias clássicas, é também evidenciado nas obras do escritor mineiro.

Para encerrar, quero ressaltar que o sertão rosiano propicia muitas reflexões acerca da ideia de salvação, visto que é frequentemente caracterizado como um lugar repleto de perigos, principalmente para os mais vulneráveis, os quais estão sempre na luta pela sobrevivência. Vemos, por exemplo, no imenso monólogo de Riobaldo em *Grande Sertão: Veredas*, o uso frequente da expressão “viver é muito perigoso”, que funciona como uma espécie de refrão, reiterando, deste modo, a atmosfera ameaçadora do lugar. O sertão rosiano é, portanto, um campo fértil para a temática da salvação e seu caráter paradoxal, pois é também um espaço que obedece a regras distintas, nas quais termos aparentemente antagônicos, como bem e mal, são entendidos de acordo com a lógica sertaneja. Foi isso também que quis dizer Rosa quando afirmou: “A gente do sertão, os homens de meus livros, [...] vivem sem consciência do pecado original; portanto, não sabem o que é o bem e o que é o mal. Em sua inocência, cometem tudo o que nós chamamos de ‘crimes’, mas que para eles não o são” (*apud* Rosa, 1994 [1965]: 35). Esse aspecto do universo sertanejo é também assinalado por Marli Fantini, para quem o sertão mineiro rosiano é um território no qual

mesclam-se várias vozes disjuntivas, distintos planos temporais, formações culturais dissonantes. O convívio tensionado entre vários e diferenciados pólos se materializa sobretudo na “terceira margem”, emblemática imagem rosiana dos entre-lugares fronteiriços onde surge a oportunidade de intercâmbio entre categorias distintas e mesmo polarizadas. (Fantini 2004: 75)

Assim, apoiando-se no princípio rosiano no qual “tudo é e não é” (Rosa 2019: 16), este que é um dos mais importantes leitmotifs de *Grande Sertão: Veredas*, Rosa desafia justamente as concepções dicotômicas calcadas na visão tradicionalista e culturalmente instituída, e abre espaço para formas mais inclusivas e questionadoras

de entender as complexas relações humanas. É assim também que Eduardo F. Coutinho entende a obra do escritor mineiro:

Nesse universo narrativo em que opostos [...] convivem em constante tensão, não há mais lugar para as velhas dicotomias, e o *to be or not to be* hamletiano, que por tanto tempo norteou a produção literária ocidental, cede lugar a uma lógica mais flexível, marcada, quem sabe, pelo signo do pluralismo ou da adição, onde a dúvida e a perquirição se erguem soberanas [...]. (Coutinho 2008: 378. Itálicos do autor)

Não é de modo algum arbitrário que em “Famigerado” a *palavra-protagonista* do conto se caracterize justamente por ser de uma família de palavras que carrega em si significados opostos. Tal como não é arbitrário que a narrativa de “A benfazeja” aborde o questionamento dos limites entre os conceitos de bem e mal, pois entende que os valores atribuídos às palavras podem ser relativizados, podendo até coexistir refletindo assim o paradoxo das contradições humanas.

Sendo a *salvação* parte desse seu repertório de temas paradoxais, termino este texto evocando aqui uma reflexão de Rosa sobre o paradoxo em suas obras. O escritor mineiro declara em uma das suas raras entrevistas: “a vida, a morte, tudo é, no fundo, paradoxo. Os paradoxos existem para que ainda se possa exprimir algo para o qual não existem palavras” (*apud* Rosa 1994: 32).

Notas

* Ivana Schneider possui graduação em Letras pela Universidade da Amazônia (2006); concluiu o curso de especialização em Língua Portuguesa: uma abordagem textual pela Universidade Federal do Pará em 2009; e em 2016, terminou o Mestrado em Estudos Comparatistas na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa com a dissertação *O espaço poético sertanejo e as figuras performáticas em Corpo de Baile de Guimarães Rosa*; atualmente faz parte do quadro de jovens investigadores do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa e está no programa de Doutorado em Estudos Literários, Culturais e Interartísticos na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, escrevendo a tese intitulada *Abrindo espaço em círculo fechado: a diluição das margens nas obras de Guimarães Rosa e Maria Velho da Costa*, com o apoio de uma bolsa de doutoramento da Fundação para Ciência e Tecnologia (SFRH/BD/146138/2019).

¹ Este artigo foi escrito no âmbito da investigação desenvolvida no Instituto de Literatura Comparada, Unidade I&D financiada por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia (UIDB/00500/2020 - <https://doi.org/10.54499/UIDB/00500/2020>).

² Refiro-me aqui ao fato de que há diversas situações nas quais a paralisia pode ser benéfica em momento de maior perigo. Na novela “Buriti”, de *Corpo de Baile*, a imobilidade dos animais da floresta é uma habilidade valiosa, visto que ela auxilia a ocultar sua presença e ouvir melhor os avisos do perigo: “Principal, na jungla, não é tanto a rapidez de movimentos, mas a paciência dormida e sagaz, a arma da imobilidade. À cabecinha de um coelho peludo, sentado à porta de sua lura, no fim da tarde, devem chegar mais envios sonoros que a uma central telefônica” (Rosa 2010: 279).

³ Guimarães Rosa declara ao seu tradutor italiano, Edoardo Bizzarri, que “‘Recado do morro’ é a estória [sic] de uma canção a formar-se. Uma ‘revelação’, captada, não pelo interessado e destinatário, mas por um marginal da razão, e veiculada e aumentada por outros seres não-reflexivos, não escravos ainda do intelecto: um menino, dois fracos de mente, dois alucinados – e, enfim, por um ARTISTA; que, na síntese artística, plasma-a CANÇÃO, do mesmo modo perfazendo, plena, a revelação inicial” (Rosa 2003: 92). Podemos dizer, portanto, que este é um conto que levanta questões sobre os modos de narrar e sobre o poder de revelação das artes.

⁴ Vilíria é também chamada de “Ivíria”, “Rivília” e “Irlívia” (Rosa 2009 [1967]: 72), o que claramente alude ao caráter dissimulado da personagem infiel.

⁵ Vai se desenhando, em “O burrinho Pedrês”, um cenário que faz uma espécie de alusão ao fim de mundo: “O mundo está se acabando em melado! [...] O dilúvio não dava fim. Sete-de-Ouros metia o peito. [...] O mundo trepidava. Pequenas ondas davam sacões, lambendo Badu. Escurão. O burro pára. O mundo bóia. [...] Em cima, no céu, há um pretume sujo, que nem forro de cozinha. Noite ruim” (Rosa 1984 [1946] 70-71). No fim da perigosa travessia, que será avassaladora para quase todos os membros da comitiva encarregada pela travessia da boiada, o burrinho, juntamente com Badu e Francolim, volta à fazenda de onde partiu. Ou seja, a salvação aqui se caracteriza pelo reestabelecimento de uma certa normalidade, o que nos conduz às palavras de Pedro Eiras, quando afirma que “[s]alvar, neste sentido, implica manter o mundo tal como ele é” (Eiras 2021: 11).

⁶ Adelaide Caramuru Cezar já havia sinalizado a relação de “A benfazeja” com as tragédias gregas. No artigo intitulado “A presença do trágico em ‘A benfazeja’ de João Guimarães Rosa”, a ensaísta busca demonstrar que “[a] desmedida (*hybris*), a fatalidade do destino, o bode expiatório (*pharmakós*)” (Cezar 2013: 77) são marcas do trágico presentes neste conto rosiano.

⁷ O questionamento filosófico de Wittgenstein, mencionado anteriormente, também se aplica à problemática que Rosa postula neste conto. A desconstrução dos conceitos de bem e mal, especialmente no caso de “A benfazeja”, está relacionada com o contexto de seu uso. Desse modo, a culpa da personagem é reconsiderada e questionada quando o narrador expõe diferentes perspectivas dos fatos.

Bibliografia

- Batista, Abel Barros (2020), “‘Famigerado’: parábases, famigerado problema”, Roma, Bulzoni Editore, 5-28.
- Costa, Maria Velho da (2008), *Myra*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Coutinho, Eduardo de Faria (2008), “Discursos, fronteiras e limites na obra de Guimarães Rosa”, in *A Poética Migrante de Guimarães Rosa*, Belo Horizonte: Editora UFMG.
- (2019), “A escrita de Guimarães Rosa: um compromisso do coração”, *Metamorfoses*, Rio de Janeiro, vol. 16, nº 1, 179-190.
- Eiras, Pedro (2021), “Falhar melhor: novos apontamentos para a palavra salvação”, *Libretos*, Porto, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, 9-21 <<https://hdl.handle.net/10216/134144>> (20 de dezembro de 2023).
- Ésquilo (2014), *Oresteia*, trad. Manuel de Oliveira Pulquério, Lisboa, Edições 70.
- Fantini, Marli Scarpelli (2004), *Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens*, São Paulo, Editora Senac.
- Girard, René (2008), *A Violência e o Sagrado*, São Paulo, Editora Paz e Terra.
- Lorenz, Günter (1994), “Diálogo com Guimarães Rosa”, in *João Guimarães Rosa*, Ficção completa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol. 1, 27-61.
- Rosa, João Guimarães (1984), *Sagarana*, 28ª ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira [1946].
- (2003), Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri, 3ª ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- (2009), *Tutameia: terceiras estórias*, 9ª ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira [1967].
- (2010), *Corpo de Baile*, vol. 2, Rio de Janeiro, Nova Fronteira [1956].
- (2019), *Grande Sertão: Veredas*, 22ª ed., São Paulo, Companhia das Letras [1956].
- (2022), *Primeiras Estórias*, Lisboa, Tinta da China [1962].
- Saramago, José (2014), *As Intermitências da Morte*, Porto, Porto Editora.
- Sófocles (1999), *Antígona*, trad. Donald Schöler, Porto Alegre, L&PM Editores.
- Wisnik, José Miguel (2002), “O famigerado”, *Scripta*, Belo Horizonte, vol. 5, nº 10, 177-198.
- Wittgenstein, Ludwig (2008), *O Livro Azul*, Lisboa, Edições 70.