

# Do assassinato do tirano em *Primeiras Estórias*: variações rosianas sobre dois textos políticos de Freud

## *The murder of the tyrant in Primeiras Estórias: Rosian variations on two of Freud's political texts*

### Rafael Pansica

Universidade Estadual de Campinas  
(UNICAMP) | Campinas | SP | BR  
Bolsista CNPq (Processo: 140618/2022-8)  
rpansica@hotmail.com  
<https://orcid.org/0000-0001-9033-5610>

**Resumo:** Partindo da hipótese que sugere articular os contos de *Primeiras Estórias* (João Guimarães Rosa, 1962) como uma série de pares espelhados, este artigo propõe ler “Os irmãos Dagobé” e “A benfazeja” a partir de dois textos políticos de Sigmund Freud, a saber, *Totem e tabu* (1913) e *Moisés e o monoteísmo* (1939). A comparação entre os textos de Rosa e Freud se fará em torno do tema das possibilidades de emancipação política que passam a circular em uma comunidade após a morte de seu tirano.

**Palavras-chave:** João Guimarães Rosa; Sigmund Freud; *Primeiras Estórias*; emancipação política.

**Abstract:** Starting from the well-known hypothesis that articulates the short stories in *Primeiras Estórias* (João Guimarães Rosa, 1962) as a set of speculated pairs, this article proposes to interpret “Os irmãos Dagobé” and “A benfazeja” based on two political texts by Sigmund Freud, namely *Totem and Taboo* (1913) and *Moisés and Monotheism* (1939). The comparison between Rosa’s and Freud’s texts will focus on the theme of the political emancipation possibilities that begin to circulate in a community after the death of its tyrant.

**Keywords:** João Guimarães Rosa; Sigmund Freud; The third bank of the river and other stories; political emancipation.



Em “Liquidificador”, raro ensaio de um escritor sabidamente dedicado a produzir textos ficcionais, João Guimarães Rosa lista obras e autores clássicos de sua preferência, destacando o nome de Platão: “Os grandes livros – e tenham os bois logo nomes: a Bíblia, a Ilíada, a Odisséia, a Divina Comédia, todo Shakespeare, todo o Goethe, todo Platão principalmente, todo Camões” (Rosa *apud* Camargo, 2012, p. 190). Citado também em “Aletria e hermenêutica” de *Tutameia* (1967), é de Platão a epígrafe de “Páramo” em *Estas Estórias* (1969). Isso posto, não será desinteressante sugerir que o gosto de Rosa pela obra de Platão passe, entre outras coisas, pela natureza ficcional dos diálogos platônicos, *i.e.*, pela exploração da ficção como método e prática filosóficas. A sugestão de ler Guimarães Rosa como uma espécie de filósofo não é nova (ver, por exemplo, Lopes, 2016), mas a proposta de que seu pensamento possa vir a explorar criativamente um método dialógico (platônico?) talvez seja – e este é um dos apelos deste artigo.

Partindo da hipótese, difundida na fortuna crítica rosiana, da articulação especular dos contos de *Primeiras Estórias* (1962), proponho ler “Os irmãos Dagobé” e “A benfazeja” em diálogo com dois textos políticos de Freud, a saber, *Totem e tabu* (1913) e *Moisés e o monoteísmo* (1939).<sup>1</sup> A articulação entre o espelhamento de contos rosianos e o espelhamento de textos freudianos se dará a partir do tema do assassinato do pai-tirano e a sugestão (como hipótese de leitura) de que este par de contos rosianos possa ter sido deliberadamente elaborado em debate cifrado com o par freudiano será aventada, ao fim, na leitura comparada desses quatro textos.

## “Os irmãos Dagobé”

Demos, os Dagobés, gente que não prestava. Viviam em estreita desunião, sem mulher em lar, sem mais parentes, sob a chefia despótica do recém-finado [Damastor]. Este fora o grande pior, o cabeça, ferrabrás e mestre, que botara na obrigação da ruim fama os mais moços – “os meninos”, segundo seu rude dizer (p. 27).<sup>2</sup>

<sup>1</sup> A hipótese sobre a arquitetura especular de *Primeiras Estórias* pode ser assim descrita: [1] das vinte e uma estórias que compõem o tomo, destaca-se a posição especular do conto intitulado, justamente, “O espelho”: antes dele há dez contos; depois dele, outros dez; [2] os contos de abertura e de fechamento do tomo apresentam os mesmos personagens em dois momentos diferentes de uma mesma aventura na “grande cidade” em construção; [3] se o primeiro conto espelha o último, então pode ser que, pelo modo de funcionamento dos espelhos planos, o segundo conto também espelhe o penúltimo, o terceiro espelhe o antepenúltimo, e assim por diante. Segundo Roque (2019), essa hipótese circula na fortuna crítica rosiana pelo menos desde a publicação de *Bruxo da linguagem em Grande sertão* (1977), de Consuelo Albergaria. Ver também, para uma referência contemporânea da arquitetura especular do livro, Rowland (2024).

<sup>2</sup> A edição de *Primeiras Estórias* de que me utilizo aqui é a de 1988, da editora Nova Fronteira. Diferentemente das outras citações, referir-me-ei aos contos deste livro indicando apenas as páginas.

A cena inicial do conto descreve o velório de Damastor, o mais velho dos irmãos Dagobé e espécie de pai dos outros três “meninos”: Doricão, Dismundo e Derval. Segundo o narrador, os Dagobé que prestavam suas homenagens ao finado irmão agiam como quem preparava, com a frieza que a ocasião pedia, a vingança fatal contra Liojorge, *i.e.*, contra aquele que todos tomavam como o responsável pela morte do déspota da comunidade. O final do conto é bem conhecido: inesperadamente, e apesar de toda a tensão que o arrependido Liojorge provoca durante os ritos fúnebres, os irmãos Dagobé liberam o assassino, reconhecendo os desmandos do irmão em vida.

Começamos nossa análise apontando a elaboração deliberada do suspense da narrativa. Este, me parece, é um dos aspectos mais intrigantes do conto. Trata-se do relato de um narrador habilidoso, que elabora até o fim, num presente narrativo, o suspense do desfecho da estória. Uma das estratégias do narrador para capturar à tensão a leitora e o leitor é o uso habilidoso da ambiguidade sobre sua própria posição em relação à comunidade. Há momentos em que achamos que o narrador está lá, testemunha ocular, a acompanhar as cenas enquanto as narra, como parte da comunidade no velório e no enterro, especialmente quando ele usa a expressão “a gente”. A expressão aparece em cinco momentos do conto e está associada, alternativamente, ora ao ato de *ver* os irmãos Dagobé, ora ao ato de *esperar ver* suas ações, antecipando e projetando, em expectativa, o que as testemunhas da comunidade imaginam que eles farão: “A gente espiava os Dagobés” (p. 29); “A gente vê o inesperado. Se e se? A gente ia ver, à espera” (p. 30); “Terra em cima: pá e pá; assustava a gente, aquele som” (p. 31); “Olhou-o curtamente [o Doricão ao Liojorge]. Levou a mão ao cinturão? Não. A gente, era que assim previa, a falsa noção do gesto” (p. 31). A última aparição da expressão se encontra na boca de Doricão: “*A gente, vamos'embora, morar em cidade grande...*” (p. 31). Além da diferença e da alternância entre *ver* e *esperar ver*, me chama atenção o uso da vírgula nessas frases: nas duas primeiras não há vírgula entre o sujeito (“a gente”) e os verbos; na frase do meio, “a gente” vira objeto da ação (“assustava a gente, aquele som”); e nas duas últimas frases “a gente” é separado do verbo por uma vírgula, criando uma ambiguidade na voz do narrador e sugerindo, mais interessantemente, uma questão capciosa: o modo como o narrador espelha, pelo uso estranho da vírgula, a construção da frase final de Doricão, seria um indício de que o narrador, ao contar a estória, o faz em cumplicidade com o ponto de vista dos irmãos Dagobé?

“A gente” é expressão que marca uma posição enunciativa ambígua pois pode significar tanto “nós”, primeira pessoa do plural, quanto a terceira pessoa do plural “eles”: o povo, objeto do discurso. Essa ambiguidade cumpre sua função narrativa, não apenas por capturar os leitores com maior eficácia na construção da expectativa e do suspense, mas sobretudo por nos fazer mais inclinados a acreditar no relato narrado, visto que nos seria contado por um personagem da trama, um habitante do local. No entanto, há indícios de que a estória não nos chegue pela voz de um membro da comunidade, mas pela voz de alguém de fora: “Depois do que muito sucedeu, porém, *espantavam-se* de que os irmãos não tivessem obrado a vingança. Em vez, *apressaram-se* de armar velório e enterro. *E era mesmo estranho*” (p. 28, grifos adicionados). O narrador podia nos ter dito “a gente se espantava”, por exemplo, mas preferiu nos dizer “espantavam-se” – sem deixar, no final, de concordar com eles: “era mesmo estranho”. Essa constatação inflete o sentido destas duas outras frases do narrador: “E era que, no lugar, ali nem havia autoridade” (p. 29); “Não se ia passar na igreja? Não, no lugar não havia padre” (p. 31). Que o narrador entregue sua condição estrangeira, marcando sua diferença para a comunidade local no juízo sobre a ausência de autoridade daquele lugar – ressoando, por exemplo,

a famosa inquietude dos missionários quinhentistas diante dos índios tupi, famosamente tomado como povo “sem fé, sem rei, sem lei” –, já constitui um indício da proveniência desse narrador: provavelmente ele é um homem da cidade. E sobre ele, considere-se essas duas possibilidades: ou ele estava lá, por alguma ocasião, vindo de fora e testemunhando as cenas; ou ele se utiliza da ambiguidade do “a gente” como recurso narrativo para melhor encarnar a perspectiva de suspense da comunidade – e neste caso, ele não seria automaticamente um narrador onisciente, mas provavelmente alguém que foi ao lugar, perguntou sobre a história, pesquisou diferentes fontes sobre ela, e decidiu remontá-la a partir de um ponto de vista ambíguo, entre a primeira e a terceira pessoa, tendo como guia a perspectiva geral da comunidade presa em sua expectativa do que poderia vir a acontecer após o velório.

Essas ambiguidades levantariam um juízo de desconfiança do leitor em relação ao narrador. Mas não nos apressemos nesse juízo... Parece-me, sim, que há uma ambiguidade na criação da pessoa do discurso, dada em função de certa fidelidade à perspectiva geral da comunidade naquele momento, mas não há qualquer indício de desonestidade na apresentação dos fatos que constituem o caso narrado. Pois, se quiséssemos, poderíamos, a partir dos mesmos fatos apresentados pelo narrador, fazer uma leitura completamente diferente da morte de Damastor Dagobé. A começar, poderíamos perguntar se foi realmente o Liojorge quem matou o Damastor:

Eis que eis: um lagalhé pacífico e honesto, chamado Liojorge, estimado de todos, fora quem enviara Damastor Dagobé para o sem-fim dos mortos. O Dagobé, sem sabida razão, ameaçara de cortar-lhe as orelhas. Daí, quando o viu, avançara nele, com punhal e ponta; mas o quieto do rapaz, que arranjava uma garrucha, despejou-lhe o tiro no centro dos peitos, por cima do coração. Até aí, viveu o Telles (p. 27-28).

Na primeira vez em que li o conto eu fiquei com a impressão de que a morte de Damastor teria acontecido em praça pública, diante de testemunhas. Carreguei essa impressão na memória durante muitos anos. Mas só agora, ao analisar com detalhe o texto, percebi que nada justificava aquela primeira impressão. O que imediatamente me chamou a atenção na releitura analítica foi a rapidez da descrição: esse evento, tão central, é apresentado em poucas linhas, como se não houvesse muito o que dizer sobre ele. O “até aí, viveu o Telles” vem justamente para dizer “isso já é sabido; não acrescenta nada de interessante ao caso”. E daí passa-se ao que a comunidade e o narrador acham realmente interessante: a não-vingança imediata dos irmãos Dagobé sobre o pobre Liojorge (por que demoravam tanto?). Mas o uso da expressão “até aí, viveu o Telles”, uma variação original da rodriguiana expressão popularizada “até aí, morreu o Neves”, deveria chamar nossa atenção na leitura (até porque, neste caso, o “até aí, *morreu* o Neves” seria mais apropriado para destacar o que se acabara de relatar: a morte do Damastor). Que sentido tem essa variação? Ela anunciaria, desde o início da estória, que o Liojorge estaria fadado a viver (afinal, “até aí, *viveu* o Telles”)? Para mim a frase funcionou como um ritornelo, me levando a ler e reler novamente todo o parágrafo.

E foi daí, dessas releituras, que me chamou a atenção o uso do tempo verbal no pretérito mais que perfeito: Liojorge “fora quem enviara”; o Damastor “ameaçara” e “avançara” no Liojorge, que “arranjara” uma garrucha... Ora, por que usar o pretérito mais que perfeito se o caso relatado tinha acabado de acontecer, a não ser para cifrar à leitora e ao leitor (o “eis que eis” que abre o parágrafo confunde a gente) a incerteza quanto ao que exatamente

ocorreu no assassinato? A incerteza do tempo verbal vem, provavelmente, do fato de que ninguém não vira o que acabara de acontecer. A julgar pelo uso do pretérito mais que perfeito, o fato pode ter chegado ao narrador no diz-que-se-diz do povoado (talvez mesmo no velório), sem que ninguém se apresentasse como fonte direta ou testemunha ocular. Mas que o narrador não questione o relato sobre um pobre, pacífico e honesto morador, que teria arranjado uma arma (que ele não tinha ou manejava) para executar um tiro mais que certo, no momento mais inseguro, sobre o peito do mais terrível assassino da região, não nos impede de questionar o ocorrido.

Acredito mesmo que, na composição rosiana do conto, a estória se passe para que posamos, também, levantar este tipo de questionamento ao posicionamento do narrador e da comunidade. Afinal, nada do que eles esperam acontecer se realiza! Pensemos, por exemplo, na interpretação que é dada à alegria indisfarçável de Derval, Desmundo e Doricão no velório de seu irmão Damastor:

Aquilo podia-se entender? Eles, os Dagobés sobrevividos, faziam as devidas honras, serenos, e, até, sem folia mas com a alguma alegria. [...]  
Se assim, qual nada: a ninguém enganavam. Sabiam o até-que-ponto, o que ainda não estavam fazendo. Aquilo era quando as onças. Mais logo. Só queriam ir por partes, nada de açodados, tal sua não rapidez. Sangue por sangue; mas, por uma noite, umas horas, enquanto honravam o falecido, podiam suspender as armas, no falso fiar. Depois do cemitério, sim, pegavam o Liojorge, com ele terminavam. [...] Se via que estavam de tenção feita. Por isso mesmo, era que não conseguiam disfarçar o certo solerte contentamento, perto de rir. Saboreavam já o sangrar. Sempre, a cada podido momento, em sutil tornavam a juntar-se, num vão de janela, no miúdo confabulejo. Bebiam. Nunca um dos três se distanciava dos outros: o que era, que se acutelavam? (p. 28-29)

Ninguém terá imaginado, depois do desfecho surpreendente do velório, que os três irmãos, bebendo e confabulando apartados de todos, estivessem, na verdade, comemorando a morte de Damastor? Como se os irmãos encenassem publicamente seu respeito ao irmão falecido (“*Deus há-de-o ter!*”, p. 28), mas, quando reunidos entre si, não conseguissem disfarçar o contentamento, estando mesmo perto de rir? A indisfarçável alegria foi interpretada, naquele momento, como o desejo imperativo da vingança, enquanto a suspensão das armas (a demora na vendeta) foi interpretada como uma forma de honrar os ritos do falecido irmão. No entanto, contrariando a expectativa popular, nem a vingança acabou se dando, embora não se tenha faltado oportunidades e/ou motivos;<sup>3</sup> nem as honrarias foram dignas: “Sem cena, fechou-se o caixão, sem graças. O caixão, de longa tampa. Olhavam com ódio os Dagobés – fosse ódio do Liojorge. Suposto isto, cochichava-se” (p. 30, grifo adicionado). Novamente um uso especial do tempo verbal no “fosse” acima grifado: o olhar odioso ao fechar a tampa seria mesmo pro Liojorge, até então ausente do velório, ou seria direcionado ao próprio defunto, Damastor, a quem inescapavelmente miravam ao fechar o caixão? Se não houve honrarias no fechamento do caixão, tampouco houve honrarias no cortejo (pois, como observa o narrador,

<sup>3</sup> A presença insultuosa do matador no velório e/ou no enterro do defunto assassinado é, por exemplo, um motivo para a realização da vingança. No verbete “Cadáver” do *Dicionário do Folclore Brasileiro*, Luis da Camara Cascudo comenta este ponto: “O cadáver do assassinado sangra sempre na presença do assassino. Quando uma pessoa é assassinada e a ferida continua sangrando, é que o morto está pedindo justiça” (1993, p. 172).

não se passa em igreja), nem honrarias no momento final do enterro: “O nenhum despedimento: ao uma-vez Dagobé, Damastor. Depositado fundo, em forma, por meio de rijas cordas. Terra em cima: pá e pá; assustava a gente, aquele som” (p. 31). Todas essas observações dão um novo sentido para a frase de abertura do conto: o “Enorme desgraça” (p. 27) pode ser lido, aqui, como enorme desonra.

Todos sabemos que não se malsina recém-defunto ou seus parentes próximos. Mas Derval, Dismundo e Doricão tinham os motivos e os meios para assassinar o irmão Damastor. A começar, eles “viviam em estreita desunião, sem mulher em lar, sem mais parentes, sob a chefia despótica do recém-finado” (p. 27). Depor um tirano “que botara na obrigação da ruim fama os mais moços” (p. 27) já seria um motivo para tanto. Mas havia mais em jogo: para os mais moços depor o mais velho significava também a liberdade para poderem viajar e casar – tudo financiado com o dinheiro que Damastor guardava e matinha: “Com efeito, o finado, tão sordidamente avaro, ou mais, quanto mandão e cruel, sabia-se que havia deixado boa quantidade de dinheiro, em notas, em caixa” (p. 28). Além de todos esses motivos, os irmãos também tinham, diferentemente de Liojorge, o domínio dos meios para executar esse assassinato: as armas e o manejo habilidoso delas. E sendo “demos” e “facínoras”, conforme o narrador, eles tinham o histórico e a personalidade tanto para empreender a traição quanto para encenar sua própria inocência, jogando toda a culpa no pobre do Liojorge, coagindo-o a assumi-la. Não será difícil imaginar esses irmãos facínoras ameaçando de morte um “lagalhê” caso ele não aceitasse confirmar a culpa pelo assassinato de Damastor para as pessoas do povoado, ou se recusasse a bem encenar “sua parte” no enterro:

O Liojorge, esse, sem escape. Tinha de fazer bem a *sua parte*: ter as orelhas baixadas. O valente, sem retorno. Feito um criado. O caixão parecia pesado. Os três Dagobés, armados. Capazes de qualquer supetão, já estavam de mira firmada. Sem se ver, se adivinhava. E, nisso, caía uma chuvinha. Caras e roupas se ensopavam. O Liojorge – que estarrecia! – sua tenência no ir, sua tranquilidade de escravo. Rezava? Não soubesse *parte* de si, só a presença fatal (p. 30-31, grifos adicionados).

Liojorge, só, *traído*, perdendo gradualmente o de si (*endoidando*) por conta dessa perfídia, *tomando chuva* no momento mais arriscado de sua vida, não seria uma espécie rosiana e sertaneja de Rei Lear? Mesmo o caráter ritmado do trecho acima não soaria como um coro? Com efeito, lendo por essa chave interpretativa, o enredo de “Os irmãos Dagobé” lembraria uma tragédia familiar shakespeareana, feita de traições consanguíneas contra o soberano, a envolver questões de herança – tudo encenado para uma plateia angustiada quanto ao que pode acontecer após a cisão familiar que acomete o núcleo do rei. O interessante neste conto, diferentemente da versão shakespeareana de Rei Lear, é que a disputa pelo lugar de poder e pelo poder do lugar é completamente descartada pelos irmãos, que queriam depor o tirano unicamente para deixar o arraial e se mudar para a cidade. Se a disputa pela herança do poder existisse no conto rosiano, provavelmente os Dagobés mais moços não se irmariariam, mas disputariam entre si a lealdade e a preferência do irmão mais velho Damastor (como fazem, cada uma a sua maneira, as três filhas de Rei Lear). Nem Liojorge, com seu nome de rei inglês, parece interessado nesse lugar de comando, mostrando-se muito mais preocupado em escapar da morte e da loucura ao buscar maneira de agir com precisão no enterro que mobilizou todo o arraial.

Nesta leitura, se não há ânsia pelo poder do lugar, há uma ânsia generalizada em se escapar do lugar público da culpa. Responsabilizado publicamente pela morte de Damastor, Liojorge devia verdadeiramente temer o risco de ser assassinado pelos irmãos Dagobé que, amarrados à tarefa de bem encenar toda a farsa, podiam fazer cumprir a expectativa popular da vingança. O acusado estava realmente acuado: “O Liojorge, sozinho em sua morada, sem companheiros, se doidava? Decerto, não tinha a experiência de se aproveitar para escapar, o que não adiantava – fosse aonde fosse, cedo os três o agarravam. Inútil resistir, inútil fugir, inútil tudo” (p. 29). A posição de Liojorge, paralisado de medo, era extremamente delicada e angustiante: “inútil tudo”. E, não é que, no entanto...

Só uma primeira ideia. Com que, alguém, que de lá vindo voltando, aos donos do morto ia dar informação, a substância deste recado. Que o rapaz Liojorge, ousado lavrador, afiançava que não tinha querido matar irmão de cidadão cristão nenhum, puxara só o gatilho no derradeiro do instante, por dever de se livrar, por destinos de desastre! Que matara com respeito. E que, por coragem de prova, estava disposto a se apresentar, desarmado, ali perante, dar a fé de vir, pessoalmente, para declarar sua forte falta de culpa, caso tivessem lealdade (p. 29).

Note-se: em um conto em que tudo é cochichado e sussurrado paralelamente, este é o primeiro de um par de anúncios públicos. Tem-se uma quebra da circulação das informações e do funcionamento correntes do velório. Quando tudo parecia realmente perdido para Liojorge, vivendo o medo mais agudo diante da possibilidade mais que concreta da morte (“borrufado de medo, sem meios, sem valor, sem armas. Já era alma para sufrágios!”, p. 29), ele experimenta o desabrochar de um fio de coragem que o leva a mandar o recado aos Dagobé. A atitude do “ousado lavrador” poderia ajudar o povo a crer que ele fora ousado também diante de Damastor. Mas a leitura geral das pessoas percebia menos uma ousadia que um desespero: “O pálido pasmo. Se caso que já se viu? De medo, esse Liojorge doidara, já estava sentenciado. Tivesse a meia coragem? Viesse: pular da frigideira para as brasas” (p. 29). Se este não for o momento de maior tensão do conto, será o primeiro de seus dois momentos mais inesperados e surpreendentes: aquele em que a tensão da história realmente se apresenta e se instala, para ir crescendo até o final do relato, espalhando-se entre todos: leitoras, leitores e *personagens*, pois nem os irmãos Dagobé parecem ter escapado de sentir essa tensão:

A gente espiava os Dagobés, aqueles três pestanejares. Só: — “*Dei’stá...*” — o Dismundo dizia. O Derval: — “*Se esteja a gosto!*” — hospedoso, a casa honrava. Severo, em si, enorme o Doricão. Só fez não dizer. Subiu na seriedade. De receio, os circunstantes tomavam mais cachaça-queimada. Tinha caído outra chuva. O prazo de um velório, às vezes, parece muito dilatado (p. 29).

Se realmente foram os irmãos que mataram o Damastor, então a presença de Liojorge ali se constituía como fonte de tensão. Ele bem podia bradar, num rompante, que não matara ninguém, revelando o pacto publicamente. Mas a atitude ousada e desesperada de Liojorge, ao fim, não se fez para desafiar os Dagobés. Prudente, Liojorge estava disposto a respeitosa-mente assumir a morte do Damastor, *desde que não lhe impingissem a culpa por ela*. Este era o ponto: ninguém estaria disposto a assumir a culpa! O recado de Liojorge, afinal, era que ele

“não tinha querido matar irmão de cidadão cristão nenhum” e que estava disposto a se apresentar “para declarar sua forte falta de culpa, caso tivessem lealdade”. O uso do termo “lealdade” (*i.e.*, fidelidade a um compromisso anteriormente assumido) é curioso: “Caso tivessem lealdade”, ele, Liojorge, se apresentaria como o assassino, mas não como o culpado; e faria bem a sua parte, de orelhas baixadas, feito criado.

Num interessante artigo intitulado “Uma segunda estória rosiana: O fratricídio Dagobé”, Helder Santos Rocha faz uma leitura, no essencial, muito próxima da que aqui se apresenta (o que não me deixa só na suposição do conluio dos irmãos oprimidos sobre o mais velho, opressor). Mas ele sugere que o pacto é feito de comum acordo, livre de coerção, entre os Dagobés e o pobre Liojorge, que é tomado, em sua interpretação, como “um personagem nada confiável” (2016, p. 70). Para tanto, o autor chama a atenção para o uso, no conto, do termo “pandilha”, isto é, “conluio entre vários indivíduos para enganar alguém; cada uma das pessoas que entram nesse conluio; vadio, pulha, homem sem honra” (Aurélio Buarque de Holanda *apud* Rocha, 2016, p. 72). É preciso notar, contudo, que este termo se refere apenas aos *irmãos*:

O rapaz Liojorge esperava, ele se escorregou em si. Via só sete palmos de terra, dele diante do nariz? Teve um olhar árduo. *A pandilha dos irmãos*. O silêncio se torcia. Os dois, Dismundo e Derval, esperavam o Doricão. Súbito, sim: o homem desenvolveu os ombros; só agora via *o outro*, em meio àquilo?

Olhou-o curtamente. Levou a mão ao cinturão? Não. A gente, era que assim previa, a falsa noção do gesto. Só disse, subitamente ouviu-se: — “Moço, o senhor vá, se recolha. Sucede que o meu saudoso irmão é que era um diabo de danado...” (p. 31, grifos adicionados)

O Liojorge seria o outro ou mais um irmão nesta pandilha? Todas as suas ações – do recado para se apresentar diante dos irmãos à ideia de segurar uma alça do caixão – fariam parte de um roteiro pré-combinado? Toda tensão entre os Dagobés e Liojorge seria simplesmente encenada? Me parece que não! Não apenas porque o conto perderia muito de sua força, mas também porque, se assim fosse, era de se esperar que o Liojorge igualmente esbarasse, tal qual o riso dos irmãos Dagobé, em algum deslize da encenação que revelasse seu pertencimento a essa pandilha. Mas quando a encenação de Liojorge esbarra num deslize, este não revela qualquer irmanamento hipotético dele aos Dagobés – muito pelo contrário. A encenação imposta a Liojorge consistia, conforme a leitura aqui apresentada, em assumir publicamente um assassinato que ele não havia cometido (sem revelar os verdadeiros assassinos). O deslize, ou melhor, a ação não combinada que Liojorge improvisa sem sair do papel de assassino, estaria justamente naquele recado desesperado que ele envia aos irmãos para desvincular-se publicamente da culpa. Defendo, assim, que nem o riso dos Dagobés, nem o recado improvisado de Liojorge teriam sido pré-combinados ou roteirizados para a encenação pública do velório, cortejo e enterro – ao contrário, defendo que esses seriam deslizes possíveis de qualquer performance ao vivo (o conto “Pirlimpsiquice”, publicado também em *Primeiras Estórias*, trata muito bem dessas questões).

O ponto que mais me interessa destacar, no entanto, é o seguinte: se eu estiver a fazer uma boa leitura, o conto não tratará mais, como a crítica rosiana geralmente propõe, da *suspensão da vingança*. Muito pelo contrário. Nesta leitura, todos os oprimidos encaram e se vingam, cada qual a seu modo, de seus respectivos opressores: os Dagobés mais moços de seu



velho irmão tirano; e Liojorge da irmandade acusadora. Sobretudo, todos lutam com suas armas e meios para se livrar da culpa, pois a culpa é a maneira mais eficaz de fazer permanecer interiorizada a relação de opressão, agora melancolizada, com seu subjugador (ver Freud, 1913; Safatle, 2015). Assim, a comunidade se livra da família tirana, Liojorge da irmandade autoritária e os Dagobés mais moços do déspota Damastor – tudo a partir de um assassinato sem culpado(s). Mas e agora? O que acontece com os irmãos na cidade e com Liojorge na comunidade? Uma das maneiras com que o povoado pode lidar com o assassino pobre de um tirano que oprimia o arraial é o tema, justamente, do conto espelhado de “Os irmãos Dagobé”.

## “A benfazeja”

“A benfazeja” pode mesmo ser lida como desenvolvimento de “Os irmãos Dagobé”. O conto se debruça sobre a história da matadora do grande facínora Mumbungo, opressor violento e arbitrário de toda uma comunidade. Mas essa matadora era a companheira de Mumbungo, o que significa dizer que matá-lo implicou enviuvar-se e desamparar-se. Curiosamente, esse ato corajoso e desprendido não a tornou uma heroína benfazeja para a comunidade salva, mas a lagalhê do povoado que se refere a ela como Mula-Marmela.

Na comparação entre as vozes narrativas dos contos aqui analisados pode-se perceber, por exemplo, que elas estão a narrar acontecimentos para um interlocutor convidado a integrar a posição da comunidade. O narrador de “Os irmãos Dagobé” narra de modo a tentar fazer os leitores imaginarem-se juntos da comunidade, dentro da casa no velório ou acompanhando o cortejo para o enterro no tempo mesmo dos acontecimentos. Somos instados a nos sentir parte daquele “a gente”. A narradora de “A benfazeja” tem outra estratégia. (A leitora e o leitor entenderão, durante a exposição, porque estou a sugerir que este conto nos chegue, provavelmente, pela voz de uma *narradora*). Ela relata acontecimentos mais espalhados no tempo passado, menos concentrados num episódio, e quando se dirige aos leitores, ela o faz mais diretamente. Somos imediatamente colocados como parte do “vocês” a quem ela se dirige: vocês da comunidade. Não temos muito como escapar dessa interpelação. O que nos é dado como possibilidade é questionar o julgamento distanciado que a comunidade dirige à Mula-Marmela, para migrar ao ponto de vista da narradora, que nos oferece outro julgamento: um menos afastado e menos acusatório em relação à Marmela.

Ao contrário do narrador de “Os irmãos Dagobé”, a narradora de “A benfazeja” se diferencia deliberadamente da perspectiva mais geral da comunidade. No entanto, ela também se utiliza ambigualmente da expressão “a gente” em seu relato:

Sei que não atentaram na mulher; nem fosse possível. Vive-se perto demais, num lugarejo, às sombras frouxas, *a gente* se afaz ao devagar das pessoas. *A gente* não revê os que não valem a pena. Acham ainda que não valia a pena? [...] *Vocês todos* nunca suspeitaram que ela pudesse arcar-se no mais fechado extremo, nos domínios do demasiado? (p. 113, grifos adicionados).

Entre “a gente” e “vocês todos” os leitores descobrimos que a narradora de “A benfazeja”, diferentemente do narrador de “Os irmãos Dagobé”, de fato faz parte da comunidade e é uma moradora do lugar: “E outra vez vejo que vêm, pela indiferente rua, e passam, em

esmolambos, os dois [Mula-Marmela e o cego Retrupé], tão fora da vida exemplar de todos, dos que são os moradores deste sereno nosso lugar” (p.117). Sendo “deste sereno *nosso* lugar”, a narradora testemunha diretamente muito do que fala à comunidade. Ela vê Mula-Marmela descendo a rua indiferentemente da gente e quando ela diz “a gente”, ela diz se dirigindo à sua comunidade (como quem diz, “espero que possamos rever nossa posição em relação à Mula-Marmela”). A expressão “a gente” é ambígua não porque ela varie seu sentido entre *nós* e *eles*, mas porque a expressão se refere a uma posição (*nós todos da comunidade*) que se revela cindida interiormente por uma perspectiva dissonante. Das sete aparições da expressão “a gente”, destaco mais este trecho para tornar claro tal dissonância:

Nunca nenhum de *vocês* os observou, *a gente* não consegue nem persegue os fios, feixes dos fatos. [...] Diziam que, em outro tempo, ao menos, entre eles teria havido alguma concubinação. Cambonda? *Vocês* sabem que isso é falso; e como *a gente* gosta de aceitar essas simples, apaziguadoras suposições (p. 119, grifos adicionados).

Como se pode ver, esse “a gente” é cindido ambivalentemente entre *eu* (narradora) e *vocês* (de minha comunidade), de modo que se em “Os irmãos Dagobé” a ambiguidade da expressão está na indecidibilidade entre a primeira e a terceira pessoas do discurso, em “A benfazeja” a ambivalência estaria entre a primeira e a segunda pessoas do discurso (eu e vocês).

A narradora, portanto, é uma voz dissonante na comunidade; diferentemente do narrador de “Os irmãos Dagobé” que é uma voz consonante à comunidade, sem, no entanto, fazer parte dela. O ponto comum entre os dois é que ambos vêm de fora: “Sou de fora” (p. 115), diz a narradora, em certo momento, para marcar sua diferença em relação ao juízo geral. Mas a questão que em um primeiro momento parece ser a mais espinhosa em relação à narração de “A benfazeja” talvez seja a da veracidade na construção dos pontos de vista em disputa pela memória de Mula-Marmela. Tensionando sua fala, a narradora acusa diretamente a perspectiva antípoda à sua de inventar sobre Marmela. Comparativamente, não se trata mais de falas paralelas, cochichos e sussurros privados, como os que se dão em “Os irmãos Dagobé”; trata-se de uma fala pública cuja interpelação constitui-se como acusação. A força da acusação da narradora vem também do fato dela compartilhar com os acusados (“a gente”) o conhecimento dos principais fatos relativos à história de Marmela, que são de domínio público em uma pequena comunidade. Ou seja, a questão da veracidade neste conto não está mais vinculada à manipulação particular de uma família que teria tramado para enganar todo o povoado (com exceção de Liojorge, coagido a fazer parte da mentira dos irmãos): aqui, a questão é a de acusar o autoengano (deliberado) da comunidade. E é aí que a coisa toda fica interessante. Se bem leio o conto, a narradora está também propondo um pacto à comunidade: não um pacto privado e coercitivo, como teria sido o dos Dagobés sobre Liojorge, mas um pacto público e livre. As últimas linhas do conto o apontariam:

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 terríveis, e não souberam impedir, nem compreender, nem agradecer. 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 (p. 121-122).

Essa última cena, tão marcante na memória de seus leitores, é, conforme a narradora, um “caso”, que não sabemos se ela testemunhou, mas que ela pede a seus interlocutores para nunca esquecerem, para narrarem às gerações seguintes, com “esses seus olhos” que o teriam testemunhado<sup>4</sup>. Os fatos acerca de Marmela interessam na medida em que constituem a base compartilhada da disputa pela interpretação da vida da personagem, pois em algumas passagens a narradora se dirige à comunidade para dizer algo como: “você estão inventando; e vocês sabem disso!”. Mas ela mesma se utilizaria desse artifício criativo (afinal, ela faz parte da comunidade...) para disputar a memória de Marmela. É por isso que talvez a grande questão em “A benfazeja” não esteja exatamente na veracidade dos fatos – que é crucial na narrativa de “Os irmãos Dagobé” para que seja possível questionar *quem realmente matou Damastor* e, assim, instituir a disputa interpretativa que caracterizaria, a meu ver, o ponto axial desse par de contos. A grande questão, aqui, neste conto, parece ser a própria disputa sobre a história e a memória de Mula-Marmela. Uma disputa interpretativa dos fatos, mas também criativa dos fatos: trata-se, afinal, da construção social de uma memória.

O que leva uma pessoa a procurar cindir a perspectiva de toda uma comunidade para instituir uma disputa como essa? Considerando o tratamento público dado a Marmela, comprar uma briga dessa dimensão tem todo o potencial de causar mais danos do que honras a quem a levanta. Trata-se, sem dúvida, de uma luta justa e por justiça em relação à memória de uma mulher importante na vida do povoado. E como se trata claramente de uma intervenção política da narradora, convém reformular a pergunta: por que é importante lutar pela memória de Marmela? A seguir, para explorar a questão, gostaria de propor interpretar a personagem de Marmela a partir das relações ambivalentes de aproximação e distanciamento (amor-e-ódio) que ela estabelece com Mumbungo, Retrupé e, em geral, com a comunidade.

Marmela provoca na comunidade um desconforto profundo, uma irreduzível inquietação. Segundo a narradora: “A mulher – malandraja, a malacafar, suja de si, misericordiada, tão em velha e feia, feita tonta, no crime não arrependida” (p. 113). O “crime” que ela não se arrependera era o de ter matado seu marido, por quem era enamorada, a saber, o grande matador, tirano e opressor Mumbungo. Apesar de dissonantes, as perspectivas da comunidade e da narradora parecem concordar que Mumbungo (o “cão”) e Marmela (a “loba”) se gostavam e se amparavam mutuamente. Matar o companheiro significava privar-se do cuidado, carinho e proteção que um companheiro-esposo pode ofertar e receber. E Marmela era provavelmente a única pessoa fora do alvo da inércia violenta e enlouquecida de Mumbungo. O sacrifício de Marmela viria, então, de um impulso altruísta, para salvar a comunidade? Sim e não:

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 o 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? A cor do carvão é um mistério; a gente pensa que ele é preto, ou branco (p. 116-117).

Segundo a narradora, Marmela sentia por todos, e talvez mais que todos. Sua empatia a fazia se compadecer pelos que estavam, diferentemente dela mesma, na mira da louca vio-

<sup>4</sup> Sobre a não confiabilidade da narração em “A benfazeja”, ver Soares (2024).

lência de Mumbungo. Ao assumir para si a responsabilidade de fazer a justiça, ela age como se ouvisse a súplica muda do povoado. Sua missão seria também seu destino trágico: matar para não enlouquecer, para salvar-se de ficar como o marido. De modo que – e este é o ponto –, entre marido e mulher há uma força de aproximação e outra de distanciamento a agir sobre os dois, *i.e.*, sobre a relação conjugal. São essas duas forças, absolutamente contrárias, que afetam Marmela, levando-a a matar o matador. Trata-se de uma identificação que é também, paradoxal e fundamentalmente, uma desidentificação absoluta entre eles:

Matou o marido, e, depois, própria temeu, forte demais, o pavor que se lhe refluiu, caída, dado ataque, quase fria de assombro de estupefazerimento, com o cachorro uivar. E ela, então, não riu. Vocês, os que não a ouviram não rir, nem suportam se lembrar direito do delirido daquela risada (p. 116).

A identificação é tamanha que ela, após matar Mumbungo, sem o controle de seu próprio agenciamento (apavorada e assombrada), deixa seu corpo cair, “quase fria”, chegando a uivar como um cão, ou seja, como Mumbungo. A cena é forte e impactante. Normalmente Marmela quase não fala, e quando fala é lacônica e/ou sussurra. Mas nesta cena ela solta um grito desesperado, um uivo canino, que as pessoas da comunidade ouviram e trataram como risada. Na experiência inevitavelmente caótica de Marmela, seu “cachorro uivar” poderá mesmo ter soado como um riso enlouquecido. A ambiguidade desse grito (e reparem como a morte de Mumbungo, ao contrário da morte de Damastor Dagobé, foi testemunhada pelos membros da pequena comunidade...) é central neste conto, pois ao mesmo tempo em que há este movimento de aproximação e identificação entre mulher e marido, há também, tão decisivo quanto, o movimento de distanciamento e diferenciação. Mumbungo, movido pela loucura do poder, era o tirano, o matador opressor, que assassinava arbitrariamente o máximo que podia. Mas Marmela foi sua contraposição. Movida aparentemente pela necessidade de escapar dessa loucura, ela assumiu o risco de experimentar esse poder: matou o mínimo, sem arbitrariedade, num ato único, interrompendo a opressão generalizada e encaminhando certa libertação da comunidade. Uma aproximação arriscada ao matador que gerou o máximo distanciamento em relação a ele e ao que ele representava. Ela vive, ele não.

Mas o filho de Mumbungo era candidato a assumir a posição vaga de tirano. Retrupé era seu nome, e sua conduta era potencialmente a mesma do pai (mas apenas potencialmente, pois Retrupé ainda não era um assassino): “tinha um mando de alma, qualidade de poder” (p. 113), trazendo sobre os trapos de sua roupa um facão pendente e em suas mãos um bordão que ele usava como arma, batendo nos balcões, exigindo esmola e comida sem ser diretamente contrariado. Ele, o filho, “tal-pai-tal” (p. 116), também tinha sede do “sangue das pessoas” (p. 115). Por assemelhar-se ao pai, parte da crítica chamou a atenção para a hereditariedade genética, propondo uma leitura mais naturalista para este dado do conto. Justificando essa leitura, tem-se a própria descrição comunitária anotada pela narradora: *cão filho de cão*. Acho mais interessante, contudo, considerar a transmissão social (cultural, familiar) dessas atitudes violentas pela convivência entre pai e filho. Afinal, se o caráter violento do comportamento de ambos pode ser interpretado como herança de código biológico, há uma aproximação específica entre pai e filho que não se pode explicar por esta chave mais determinista: o medo e o respeito que ambos alimentam por Mula-Marmela. Segundo a narradora, Mumbungo age como se pressentisse a possibilidade de ser morto por Marmela:

O Mumbungo queria à sua mulher, a Mula-Marmela e, contudo, incertamente, ela o amedrontava. Do temor que não se sabe. Talvez pressentisse que só ela seria capaz de destruí-lo, de cortar, com um ato de “não”, sua existência doidamente celerada. Talvez adivinhasse que em suas mãos, dela, estivesse já decretado e pronto o seu fim. Queria-lhe, e temia-a – de um temor igual ao que agora incessante sente o cego Retrupé. Soubessem, porém, nem de nada. A gente é portador (p. 115).

Retrupé pressentia também que sua cegueira fora causada pela madrasta? Pode ser que sim, mas parece que não, já que *nem de nada soubessem*. A narradora sugere que Marmela tenha cegado Retrupé sem que este percebesse – mas o fato não fica claro, ou pelo menos não tanto quanto o que causou a morte de Mumbungo. De todo modo, a relação horizontal de afinidade entre Mumbungo e Marmela se reproduz, de alguma maneira, na relação vertical de “filiação” entre Marmela e Retrupé. Não só pelo medo que pai e filho têm à Marmela, mas sobretudo porque ela é tanto a contraposição identitária de Mumbungo (como vimos acima) quanto a contraposição identitária de Retrupé. Assim como Retrupé, Marmela também apresenta uma dificuldade para andar, nas perambulações que os dois fazem juntos pelo povoado. O nome Retrupé, aliás, aponta para essa dificuldade: não apenas por ser *retro-pé* (pés para trás), mas também por ser *re-trupé* (como quem retrupica, retropeça): “e o Retrupé se movia de lá, agora apalpante, pisando com ajuda” (p. 114). Mas essa dificuldade no passo, para cada um dos dois, se deve a causas diferentes. Marmela anda curvada por ser uma senhora idosa, cansada, em parte resignada. Retrupé tropeça por ser cego; mas sua postura é soberba, sempre de cabeça erguida, alteando seu chapéu. Ele é aquele que não vê, mas alto fala (bradando publicamente ao exigir suas esmolas); ela é aquela que quase não fala, mas muito vê: “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” (p. 117).

Marmela, enfim, é uma mãe sem filho e Retrupé um filho sem mãe conhecida. Apesar da complementaridade dessas posições, há uma forte tensão instituída entre eles que, desenvolvida durante a história de vida em comum, explode no encaminhamento final do conto: de repente, num rompante, Retrupé se levanta e, com um facão na mão, ataca sem sucesso Marmela que, inamovível, porta-se como se aceitasse e/ou entendesse o ataque. Parte da tensão que estrutura a relação entre eles se deve, certamente, às proibições que Marmela impõe à Retrupé quanto ao uso da cachaça.<sup>5</sup> Mas a distância entre Marmela e Retrupé (que viviam em um “acordo de incomunhão, malquerentes, parando entre eles um frio figadal”, p. 115) vai gradualmente se encurtando até a aproximação final, mútua, naquele episódio forte dado imediatamente após Retrupé levantar o facão para Marmela: ele enfim a reconhece como “Mãe... Mamãe... Minha mãe”, e ela lhe responde: “Meu filho...” (p. 121). E se parte da tensão entre eles é causada pelo cuidado de Marmela em relação à proibição da cachaça que Retrupé tanto desejava, parte importante da aproximação por eles estabelecida se deve a um outro cuidado de Marmela: um que Retrupé inicialmente não gostava, e que consistia em levá-lo a se deitar com as moças do lupanar:

<sup>5</sup> “Todos sabem que ele não bebia, nunca, porque a Mula-Marmela não deixava. Nem carecia de falar-lhe a paz da proibição: dava-lhe, apenas, um silêncio, terrível. E ele cumpria, tinha a marca da coleira” (p. 115).

Diziam que, em outro tempo, ao menos, entre eles teria havido alguma concubinação. Cambonda? Vocês sabem que isso é falso; e como a gente gosta de aceitar essas simples, apaziguadoras suposições. Sabem que o cego Retrupé, canhim e discordioso, ela mesma o conduz, paciente, às mulheres, e espera-o cá fora, zela para que não o maltratem. Isto, porém, faz tempo. Hoje ele está envelhecido, virou em macilento, grisalho, as cãs assentam-lhe bem, quando o chapéu cai. Estes tempos, durante que deixamos de conhecê-los e averiguá-los. O cego Retrupé anda meio caído, amorviado, em escanifro e escanzelo (p. 119-120).

No tocante à sede de sangue do canino Retrupé, Marmela impedia sua vazão proibindo o gatilho da cachaça, aplacando-a via permissão do sexo com “as cãs”, que, reunidas no lupa-nar, hão também de ser, de alguma forma, lobas. Mas Marmela é outra espécie de loba para seu enteado: ela era a loba que colocava publicamente o chapéu caído em Retrupé; as outras lobas, suas cãs, ao contrário, tiravam seu chapéu e o despiam, no particular. Tratar-se-ia da domesticação do cão pela alcateia: negar a introversão violenta do líquido da cana (a cachaça) para proporcionar a extroversão apaziguadora do outro líquido “caniço” (o sêmen). O envelhecimento e enfraquecimento da “fúria alastradora” de Retrupé está, de todo modo, ligado ao sexo no lupanar, que aos poucos ele vai deixando de resistir e que o deixa, reparem, *escanifro* e *escanzelo*.

As relações de aproximação e distanciamento que Marmela estabelece com Mumbungo e com Retrupé se invertem comparativamente. A morte de Retrupé nos braços de Marmela, por exemplo, acaba por inverter a morte de Mumbungo em seus braços: [1] mais ou menos distanciados durante toda a vida, Retrupé e Marmela terminam reunidos, abraçados, como mãe e filho; [2] aproximados durante a vida como um casal, Marmela e Mumbungo terminam separados pelo assassinato. Duas relações bem diferentes, ainda que espelhadas, de amor-e-ódio: uma filial, outra conjugal.

Mas e a relação entre Marmela e a comunidade? Também haveria uma relação ambivalente, de amor-e-ódio, entre eles? Comecei esta análise sugerindo que a personagem causa uma profunda inquietação e um irreduzível desconforto na comunidade. Será por que ela mata seu marido amado? Será por que ela parece não se arrepender de tê-lo matado? Ou será, talvez, por que a santa redentora da comunidade tenha sido, outrora, quando mais nova, uma entre as meretrizes do lupanar – aquela que haveria encantando o Mumbungo? Afinal, ela é uma mulher pobre, rejeitada, que a comunidade evita ver de perto e sob a luz do dia (há todo um jogo de luz e sombra nesse conto). Os indícios desta sugestão de leitura encontram-se bem concretos na consideração dos animais que são associados a ela. Segundo a narradora, ela é a loba, mas também uma égua solitária: “Apanhem-lhe o andar em ponta, em sestro de égua solitária; e a selvagem compostura. Seja-se exato” (p. 113). “Égua”, no Brasil, é, em muitas regiões, sinônimo popular de meretriz, assim como loba (a *lupa*, na raiz de lupanar) carrega também conotações sexuais. Além de égua e loba, ela é também Mula (conforme a comunidade), não apenas porque carrega todos os pesos do julgamento moralista da comunidade que afirma, difusamente na conversa privada e paralela, que ela roubava as esmolas do cego Retrupé, ou que ela rira na morte de Mumbungo, ou que ela teria outrora concubinado com o enteado – mas também porque mula é um animal em que se monta. Ou, pior: naturalmente infértil, a mula é a fêmea cuja transa só se pode associar com a recreação. Ora, o tema da meretriz que salva a comunidade tem seu lastro: penso imediatamente em Geni da canção “Geni e o Zepelim” (1978) de Chico Buarque, mas principalmente em “Bola de Sebo” (1880)

de Guy de Maupassant – esse texto, que provavelmente inspirou a canção de Chico, é também o texto comparado por Luís Bueno (2014) à trama de “A benfazeja”. Seja como for, é a essa mulher, animalizada tanto pelo apelido acusatório que recebe do povoado quanto pelas descrições alteadoras da narradora, que a comunidade se sente, ao que parece, em grande dívida. Uma dívida que Marmela, ela própria, não cobra.

## Rosa e Freud: debate sobre emancipação política

À guisa de conclusão, apresento rápidos apontamentos para justificar a hipótese (trata-se mesmo de uma hipótese, ainda incipiente) que quero propor acerca da possibilidade do par de contos rosianos acima analisados se projetar deliberadamente sobre um par de textos políticos de Sigmund Freud, a saber, *Totem e tabu* (1913) e *Moisés e o monoteísmo* (1939).<sup>6</sup>

Para abordar os modos de funcionamento fantasmáticos do poder nas sociedades modernas, Freud propôs imaginar, em *Totem e tabu*, uma história que explicasse a origem de sua formação social. Nos primeiros tempos, haveria um pai autoritário e cruel em torno do qual se organizava uma ordem social primitiva (*i.e.*, uma horda). Subjugados por esse pai tirano, detentor também do monopólio das mulheres, os homens um dia decidem irmanar-se para matá-lo. Mas o assassinato do pai primevo não gera a emancipação esperada por eles. Paradoxalmente, as dinâmicas de sujeição permanecem: o vínculo ao pai é inesperadamente preservado sob a forma de culpa e o lugar do pai é preenchido com uma representação totêmica compensatória (objeto de investimento respeitoso, amoroso). É esta relação profunda de reverência identitária ao pai, preservada e potencializada sob a forma de culpa, que fundamentaria a melancolia presente e determinante das relações fantasmáticas de poder nas sociedades modernas que funcionam – eis o salto da análise mítica freudiana – *como se* os sujeitos modernos tivessem que dar conta de um pai por eles assassinado, o que os faz integrar a vida social culpados e paralisados diante das figuras de autoridade para com quem se imaginam conectados por uma dívida impagável.

Ora, o *patricídio fraternal* de “Os irmãos Dagobé” não poderia ser lido como uma forma de resolver as contradições melancólicas desse mito freudiano? Ao empurrarem astutamente o assassinato para Liojorge, os Dagobés mais moços se livrariam publicamente da culpa e, conseqüentemente, da melancolia que Freud faz acompanhar o assassinato do tirano (neste caso, o Dagobé mais velho: espécie de pai soberano para seus irmãos). Livrando-se da culpa, os irmãos passariam a experimentar, comparativamente à estória freudiana, uma verdadeira emancipação paternal. Por sua vez, haveria também uma emancipação de Liojorge que, a despeito de seu desespero, conseguiria escapar da culpa (que os Dagobés teriam tentado lhe impingir) ao alegar legítima defesa. É assim, me parece, que Liojorge conquista escapar do grande risco que a expectativa geral da vendeta lhe projetava: ao assumir-se publicamente arrependido mas não culpado pela morte de Damastor, Liojorge é desonerado pelos irmãos Dagobé e sobrevive à expectativa popular de morte por vingança. Por fim, a comunidade também se libertará inesperadamente da família tirana sem ver, imediatamente, outra pessoa (ou totem) ocupar esse lugar de mando: lembremos que no povoado não havia polícia,

---

<sup>6</sup> Quero sublinhar que meu entendimento de *Totem e tabu* (1913) e de *Moisés e o monoteísmo* (1939) está estreitamente balizado pela leitura que Safatle (2015) oferece desses dois livros.

prefeito ou padre, de modo que a comunidade se vê realmente emancipada de qualquer autoridade. Assim, o totemismo do conto rosiano afasta-se deliberadamente do totemismo freudiano, pois os tabus sociais sertanejos referentes à proibição do matador participar do velório e/ou do enterro do defunto assassinado não têm qualquer efeito aqui: independentemente de quem tenha sido o real assassino de Damastor, tanto os Dagobés quanto o Liojorge saem livres do arrocho típico de um tabu “primitivo” tal qual discutido no livro de Freud. É desse modo, portanto, que a versão rosiana-sertaneja consegue contornar os riscos da melancolia social moderna, além de desmontar ou neutralizar qualquer pretensão universalizante do mito freudiano.

Em *Moises e o monoteísmo* Freud retoma suas reflexões sobre a formação do vínculo social a partir da morte do pai, mas em termos completamente diferentes. A figura do pai (*i.e.*, Moisés) é bem outra aqui. A começar, Moisés é um profeta estrangeiro, falante de outra língua diante dos seus: um egípcio a guiar os judeus. Essa imagem freudiana pode soar provocativa, mas ele só estava recuperando um debate, já antigo à sua época, sobre a origem de Moisés. Sustentar que os judeus tenham em sua origem um pai *estrangeiro* e *duplo* era, para o autor, um apontamento de suma importância para a construção de seu argumento no contexto da segunda metade dos anos 1930, na Europa, que testemunhava a ascensão das eugenias fascistas. Estrangeiro, duplo, trazendo uma religião monoteísta sem imagens (marcada, assim, pela ausência radical de toda possibilidade de representação totêmica), o Moisés freudiano é uma figura em torno da qual não se pode estabelecer o mesmo vínculo que o povo estabeleceu com aquele pai primevo, nem estrangeiro nem duplo, de *Totem e tabu*. Se a identificação com o pai primevo se dá sob o regime próprio da identidade, a identificação com Moisés se dá no regime da alteridade. Quando Freud, judeu, se volta sobre sua origem, ele encontra um estrangeiro, um outro: alguém que, assim sendo, o desampara, não o espelha, não se constitui como sua projeção, *i.e.*, não responde suas expectativas identitárias. Ora, que efeito teria esse pai estrangeiro sobre sua comunidade? Moisés é a figura de um fundador que provoca angústia e inquietação profundas; razão pela qual o assassinam. Segundo Freud, Moisés também teria morrido assassinado, como o pai primevo, mas – eis o ponto – sua morte não geraria exatamente culpa mas uma espécie de abertura, quer dizer, uma espécie não-melancólica de vínculo social fundador. É por conta dessa abertura que, diferentemente de *Totem e tabu*, após a morte de Moisés outros profetas ocupam seu lugar vago. Essa é, conforme entendo, a leitura de Safatle (2015).

Em “A benfazeja” também há a morte de um pai, o Mumbungo. Mas sua posição não é reocupada por ninguém: nem mesmo por Retrupé, seu filho. Isso porque em “A benfazeja” não será Mumbungo a elaboração rosiana do Moisés freudiano, mas Mula-Marmela. É ela, salvadora, quem causa um profundo desconforto e inquietação na comunidade; é dela o nome que está envolto em mistérios; é ela quem, como no deserto, erra em círculos pelo povoado, guiando seu pequeno e inconformado séquito (*i.e.*, Retrupé); é ela quem ocupa uma posição incompreensível, ambigualmente estrangeira e *duplicada* na obra rosiana (a imagem invertida e duplicada de Mula-Marmela é Maria Mutema, personagem de *Grande Sertão: Veredas*);<sup>7</sup>

---

7 O cotejamento entre *Maria Mutema* (*Mar-Mu*) e *Mula-Marmela* (*Mu-Mar*) é multifacetado. Além desse “lance de emes” (M.M.), da inversão das sílabas iniciais, note-se que ambas são assassinas de seus maridos. As duas, além de matarem seus companheiros, atacam também um outro homem da comunidade: Maria Mutema o Padre Ponte e Mula-Marmela cega Retrupé. Maria investe-se contra o ouvido do padre; Marmela, ao que parece, contra os olhos do afilhado. O padre se deixa morrer, deprimido, longe da presença de Maria; Retrupé, depois de



é ela que tem sua posição ambígua retomada, tal qual fizeram outros profetas em relação à posição deixada por Moisés, pela narradora do conto (narradora também ambígua: meio de fora, meio de dentro da comunidade).<sup>8</sup> É ela, Marmela, enfim, quem liberta a comunidade das mãos de um tirano. Mula-Marmela é a profeta fundadora de uma comunidade que não chega literalmente a matá-la, mas a exclui profundamente: ela, uma mulher pobre, e loba, égua, mula (*i.e.*, provavelmente, conforme procuramos demonstrar acima, uma meretriz). E se a leitura freudiana de Moisés o constitui como uma figura paterna antifascista, ainda que desamparadora (ver Safatle, 2015), a versão rosiana apresenta uma Marmela igualmente antifascista, mas completamente amparadora: ela é quem cuida de Retrupé e, por conseguinte, da comunidade onde vive (*i.e.*, ao amparar Retrupé depois de provavelmente cegá-lo, ela possibilitaria a permanência da emancipação comunitária ao impedir que a posição do tirano, vacante após a morte de Mumbungo, fosse imediatamente herdada).

A diferença estrutural marcante entre Moisés e Marmela talvez seja esta: o primeiro não mata o tirano para libertar o povo da escravidão. Profeta divino, Moisés testemunha, como mensageiro das pragas, a morte de muitos egípcios, mas não do pai-tirano que escravizava os judeus. Na guerra por emancipação, Deus e Moisés preservam a figura desse pai-tirano contra quem lutam. Marmela, por outro lado, é mais consequente, agindo com mais justiça (me parece): em sua difícil guerra, ela mata o mínimo, somente aquele que é realmente preciso para libertar a comunidade: o tirano. O *patricídio conjugal* de Marmela (a mãe sem filhos) ataca e decompõe o vínculo responsável pela sujeição estrutural perpétua, *i.e.*, o vínculo da paternidade, não arbitrariamente masculino. E quando essa comunidade sertaneja, interpelada pela narradora (versão rosiana do próprio Freud...), se voltar sobre suas origens, encontrará a figura fundadora de Marmela como imagem do vínculo social instituinte de um corpo social-político quicá muito diferente do moderno: um corpo fundado a partir de uma alteridade irreduzível, sintetizada na figura de uma *mãe sem filhos, amparadora e antifascista*.

Ora, a interpelação da narradora não deixa de nos convocar (a nós, leitoras e leitores) a compor, por seu ponto de vista, essa comunidade sertaneja marmeliana! Deixar-se interpelar por ela é uma maneira de começar a entender a força desse vínculo fundador benfazejo. Para mim, tudo se passa como se, diante de outrem e implicado no mundo, eu, afetado pelo conto, procurasse fazer parte dessa rosiana comunidade sertaneja, na busca de uma experiência social antifascista e amparadora, empenhando-me na construção de alianças com quem também se deixa ou pode se deixar afetar por essa figura justa, libertadora e inquietante: Marmela, a pobre mãe sem filhos – o nome de uma forma aguerrida e resistente de solidariedade generalizada.

---

muito tempo seguindo Marmela, morre em paz com Marmela, em seus braços. Maria Mutema se redime pela religião e pelo Estado (convertida, ela cumpre sua pena na prisão), mas religião e Estado estão completamente ausentes em “A benfazeja” (o povoado em que se passa a estória é também um lugar sem autoridade centralizada, estável ou perpetuada institucionalmente).

<sup>8</sup> A razão principal que me levou a sugerir uma *narradora* se encontra aqui: na articulação entre “A benfazeja” e *Moisés e o monoteísmo* a questão de gênero mostrou-se de suma importância para a análise, de modo a tornar inverossímil (a mim, pelo menos) imaginar que o lugar comunitário inquietante, tornado vago pela saída de Marmela (com as características com as quais propomos descrevê-la aqui), possa ser ocupado por um homem...

## Referências Bibliográficas

- BUENO, L. Segundas estórias: uma outra leitura de “Famigerado”. *O eixo e a roda*. Belo Horizonte, v. 23, n. 1, p. 147-164, 2014.
- CAMARGO, F. A. C. Um ensaio inédito de Guimarães Rosa. *Revista IEB*. São Paulo, n.55, p. 183-204, 2012.
- CASCUDO, L. C. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 7ª edição. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1988.
- FREUD, S. (1913). *Totem e tabu*. Trad. Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 2012.
- FREUD, S. (1939) *Moisés e o monoteísmo: três ensaios*. Trad. Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2014.
- LOPES, P. C. C. Introdução a João Guimarães Rosa. *Vídeo*. 2016. Disponível em <https://youtu.be/C3A4qpoBkps?si=SeMllc7FkfgvrzMV> Acessado em 14 jul. 2024.
- ROCHA, H. S. Uma segunda estória rosiana: O fratricídio Dagobé. *Eutomia*, Recife, v. 18, n. 1, p. 63-75, Dez. 2016.
- ROQUE, A. F. *A dualidade como princípio estruturante em Primeiras Estórias, de Guimarães Rosa*. 2019. 167 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação, Universidade Federal do Paraná, Curitiba. 2019.
- SOARES, C. Mula Marmela e o olhar do narrador. In: CASTRO, G.; ROWLAND, C.; BESSA, L. (Orgs.). *As Primeiras Estórias de Guimarães Rosa*. Brasília: Ed. UnB, 2024. p. 333-353.
- ROSA, J. G. (1962). *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- ROWLAND, C. Apresentação. In: CASTRO, G.; ROWLAND, C.; BESSA, L. (Orgs.). *As Primeiras Estórias de Guimarães Rosa*. Brasília: Ed. UnB, 2024. p. 09-14.
- SAFATLE, V. (2015). *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. 2ª ed. rev. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2021.