



## O NARRADOR DE “A BENFAZEJA”: OBLIQUIDADE, LOGRO E MANIPULAÇÃO

Fernando Villatore<sup>i</sup>

**RESUMO** – Este artigo busca demonstrar que duas das perspectivas de leitura possíveis apresentadas em “A benfazeja”, de Guimarães Rosa – a da comunidade que condena a protagonista por sua aparência e conduta desviantes e a do narrador que a redime –, são ambas variantes de uma mesma prática, constituídas através de uma operação narrativa que, alicerçada pela retórica oblíqua e persuasiva do narrador, manipula e suscetibiliza o interlocutor. Ao ser confrontado com suas próprias contradições, este é inserido em um processo de modernização de um Brasil onde arcaico e moderno não se substituem nem se anulam, mas, ao contrário, se complementam e se retroalimentam.

**PALAVRAS-CHAVE** – Primeiras estórias. Narrador. Modernização.

**ABSTRACT** – This paper aims at demonstrating that both the perspectives presented in Guimarães Rosa’s “A benfazeja” – the one of the community that condemns the protagonist due to her deviant aspect and behavior, and the one of the narrator who redeems her – are two variants of the same practice, constituted through a narrative operation which, consolidated by the narrator’s oblique and persuasive rhetoric, manipulates and makes susceptible the interlocutor. By being confronted with his/her own contradictions, the interlocutor is inserted in a Brazil’s modernization process where archaic and modern neither substitute nor revoke themselves, complementing and feed-backing themselves instead.

**KEYWORDS:** Primeiras estórias. Narrator. Modernization.



A alma do romancista moderno não  
poderá ser muito mais coerente do que o mundo  
do romance moderno.  
(Alfredo Bosi)

Nas manifestações da crítica sobre o conto “A benfazeja”, de João Guimarães Rosa, em uma rápida revisão sobre o assunto, concorda-se em um ponto: o narrador em primeira pessoa do texto, encarnando uma “voz de fora” – supostamente uma voz urbana, esclarecida e privilegiada –, demonstra-se deliberadamente decidido a convencer uma comunidade (à qual também pertence), bem como o leitor, do erro de julgamento dirigido à protagonista, que, vista como “suja” e “criminoso” em virtude de sua aparência e de seus atos, deveria, por outro lado, ser julgada como uma “benfazeja”. Para isso, o narrador-personagem da “estória” conduz o leitor por um emaranhado de informações passadas e presentes – ao mesmo tempo em que as comenta – sobre os três personagens principais, pai, filho e madrasta, obtidas de relatos do povo da comunidade e de sua própria observação.

A discussão crítica sobre o conto, nesse sentido, talvez não seja pacífica na interpretação e avaliação que se tem da ótica do narrador. O que se coloca aqui como

ponto de divergência é a razão pela qual o espelhamento dessa ótica no leitor, interpelado reflexivamente pela voz enunciativa – tanto sob o filtro do narrador quanto sob o filtro da população do vilarejo –, tende a dar-se de maneira consonante com suas expectativas, estimulando-o a satisfazer-se, não obstante o desconforto causado pela descrição da situação da protagonista, com a cômoda sensação de que Mula-Marmela seja vista como injustiçada e benfeitora. A tendência do espectador é, pois, aceitar como chave interpretativa do conto o êxito da voz narrativa que, aparentemente, demonstraria a “verdade dos fatos” por meio da desmistificação de prejulgamentos e preconceitos bem como da mitificação da protagonista.

Entendendo, portanto, que a perspectiva oblíqua e difusa do narrador rosiano manipula a matéria narrada, conferindo pluralidade de vozes à trama, o que nos propomos a demonstrar neste artigo é a presença no texto de mais uma faceta dentre as tantas (não) apresentadas pelo narrador: a de que o “autor implícito”<sup>1</sup> na voz que

---

<sup>1</sup> O “autor implícito”, de Wayne C. Booth (*A Retórica da ficção*, 1980), conforme descrito por Maria Lúcia Dal Farra (cf. Dal Farra, 1978, p. 20-25) em *O narrador ensimesmado: o foco narrativo em Virgílio Ferreira*, seria uma “versão implícita de si mesmo” criada pelo autor em carne e osso, “raramente ou nunca [...] idêntica à imagem do narrador, porque assegura a função crítica através da distância que mantém em relação

a este”. Do “autor implícito”, figura cujos olhos “dominam os horizontes de lado a lado e [...] os regulam à sua vontade”, emana o “espírito da narração”. Ainda segundo Dal Farra (1978, p. 20-25, grifo do autor), o “autor implícito” é o agente que “empresta ao narrador [...] uma visão menos ou mais restrita, contando com a deficiência ou a amplitude desse ponto de vista para conseguir determinado efeito”. Nesse sentido, “a **ótica** do



narra em “A benfazeja” manipula duplamente o leitor. A manipulação acontece, por um lado, quando este é convencido a rever o (pré) julgamento dado desfavoravelmente à protagonista, e, por outro, à proporção que, desapercivelmente e ironicamente, o leitor aceita o acordo (i)moral sugerido pelo enunciatório (a isso voltaremos mais adiante). Somos assim confrontados com nossas próprias noções e conceitos “modernos” de justiça (espelho de nossos escusos preconceitos), à medida que “compramos”, com ares de “modernidade”, concepções arcaicas de legalidade.

A ideia principal de “A benfazeja” – décimo sétimo conto de **Primeiras estórias** – é simples e conhecida: uma mulher é marginalizada em sua comunidade por sua aparência repugnante e sua baixa condição financeira e social. Logo nos familiarizamos com a descrição inicial de Mula-Marmela, uma mulher feia, esquelética, vil, ameaçadora e misteriosa, facilmente associada à clássica figura da feiticeira:

A mulher – malandraja, a malacafar, suja de si, misericordiada, tão em velha e feia,

---

universo nascerá do confronto entre a luz e a sombra, entre o ponto de vista do narrador – que pode percorrer toda a hierarquia de visões, desde a onisciência até o foco mais restrito – e os **pontos de cegueira** do narrador – os diferentes proveitos que o autor implícito puder tirar daquilo que é vedado à sua máscara”. “Quando, num romance”, prossegue a autora Farra (DAL FARRA, 1978, p. 20-25), “o leitor, que deveria sentir simpatia por uma determinada personagem – já que esta é querida e bem amada pelo narrador –, sente, ao contrário, repulsa, é pelo olhar do autor implícito que assim reage”. Assim, acrescentamos, se o

feita tonta, no crime não arrependida – e guia de um cego. [...] Chamavam-na de a “**Mula-Marmela**”, somente, a abominada. A que tinha dores nas cadeiras: andava meio se agachando; com os joelhos para diante. [...] Viam-lhe vocês a mesmez – furibunda de magra, de esticado esqueleto, e o se sumir de sanguexuga, fugidos os olhos, lobunos cabelos, a cara [...]. Sabe-se se assustava-os seu ser: as fauces de jejuadora, os modos, contidos, de ensalmreira? (ROSA, 1972, p. 125, grifo do autor)<sup>2</sup>.

Através de regressos e avanços temporais, o narrador então adiciona novos elementos à narrativa e complexifica a protagonista, ora aproximando-se, ora afastando-se.<sup>3</sup> Ficamos sabendo, à medida que o texto evolui, que o cego guiado por Mula-Marmela, chamado Retrupé, é seu enteado, filho do falecido marido da protagonista, de nome Mumbungo. Tudo nos é dito através de voz em primeira pessoa, abstrusa, que não revela sua identidade. Sabemos, entretanto, que é a voz de alguém que, no tempo da enunciação, pertence àquela pequena comunidade – rural, distante e arcaica, provavelmente –; porém, informa conhecer também o mundo para além dela (“Mas, eu, indaguei. Sou de fora”; ROSA, 1972, p.

esforço do narrador para (re)construir a imagem de Mula-Marmela como “benfazeja” (havendo toda uma operação retórica nesse sentido) encontra resistência no leitor, é pelo olhar do autor implícito que isso se realiza.

<sup>2</sup> A primeira edição é de 1962.

<sup>3</sup> Qualquer narrador, observa Dal Farra (op. cit., p. 22, grifo nosso), “ganhando mobilidade **retro e antecipativa**, [...] promove a seleção dos elementos essenciais e pode, graças ao seu afastamento, desenhar a teia das unidades de tensão”.



127), quer dizer, é uma voz que se supõe “moderna”, de alguém que transita confortavelmente entre o civilizado e o selvagem, entre o urbano e o agreste, e que possuiria, portanto, uma visão mais esclarecida e culta sobre os acontecimentos, conquanto ambígua<sup>4</sup>. Na sequência, é revelado ao leitor o caráter de Mumbungo, criminoso frio, que matava por prazer (“Esse Mumbungo era célebre-cruel e iníquo, muito criminoso, homem de gostar do sabor de sangue, monstro de perversias. [...] Matava, afligia, matava. Dizem que esfaqueava rasgado, só pelo ancho de ver a vítima caretear”; ROSA, 1972, p. 127), e o motivo de sua morte, assassinado pela própria esposa. Retrupé que, acompanhado pela madrasta, vive a esmolar, teria “herdado” o caráter maligno do pai e por isso teria sido cegado por Mula-Marmela: para evitar que perpetuasse os malfeitos de Mumbungo. O cego, já velho, terá o mesmo destino do pai, também pelas mãos da madrasta. Ao fim, após presumivelmente estrangular o enteado, a protagonista parte, “sem ter de se despedir de ninguém, tropeçante e cansada [...], para qualquer lugar longe” (ROSA, 1972, p. 133). Por tudo isso, os habitantes do vilarejo, não sem justificada razão, a rejeitam. Da mesma forma tende a reagir o leitor, que, em um primeiro momento, infere-se, não compactuará com os feitos condenáveis da protagonista. Para desfazer esse parecer, a voz do narrador agirá com objeções,

buscando demonstrar ao enunciatório (comunidade e leitor), através de uma seletiva trama de testemunhos, constatações, comentários, suposições, sugestões e aporias, que as ações da protagonista são justificadas: não foram e não são, senão, reflexo de seu caráter altruísta – um sacrifício executado em prol do bem comum – bem como da força mítica (e mística) do destino.

#### **As várias faces do narrador**

#### **Em volta de nós, o que há é a sombra mais fechada – coisas gerais.**

Antes de prosseguir, o cotejo de alguns conceitos será importante para o desenvolvimento de nossa análise. Na visão de Maria Lúcia Dal Farra (1978, p. 19, grifo do autor), na obra **O Foco Narrativo**, o narrador é uma máscara criada pelo demiurgo, “um ser ficcional que ascendeu à boca do palco para proferir a emissão, para se tornar o **agente** imediato da voz primeira. Metamorfoseado nele, o autor tem a indumentária necessária para proceder à instauração do universo que tem em vista”. Como mediador entre autor e narrador, pronunciando-se através da voz do último, temos o “autor implícito” de Wayne C. Booth (cf. nota 2, supra), espécie de versão “avatarizada” do autor, responsável por emular o universo desejado por este. Para dialogar com o “autor implícito”, é possível pensar na figura do “leitor implícito” de

---

<sup>4</sup> Em **Primeiras estórias**, segundo observado por Ana Paula Pacheco (2006, p. 18), na obra **Lugar do mito: narrativa e processo social nas ‘Primeiras estórias’ de Guimarães Rosa**, “olhar

de fora e voz dos ‘de dentro’ refratam-se e distinguem-se uns dos outros, no limite dando forma a certa tarefa de ‘esclarecimento’ dúbio”.



Iser <sup>5</sup> – grupamento de instruções (estruturas textuais, vazios, indeterminações), imanentes ao texto, que tem como finalidade estimular ou direcionar a produção de sentido –, ou no seu equivalente, o “leitor-modelo” de Eco – visto como parte integrante do texto escrito, “um conjunto de instruções textuais, apresentadas pela manifestação linear do texto precisamente como um conjunto de frases ou de outros sinais” (ECO, 2012, p. 22)<sup>6</sup>. Por fim, temos o “autor-modelo”, também sugerido pelo escritor italiano. Equivalente ao “autor implícito” de Iser, o “autor modelo”, formula Umberto Eco (2012, p. 42), “se revela na maneira como organiza a história: não através de um enredo, mas através de um discurso narrativo”. Ele é responsável por direcionar o leitor, “dando-lhe ordens sobre as emoções que deve sentir” (ECO, 2012, p. 23). Em “A benfazeja”, podemos sentir claramente a presença desse “autor-modelo/implícito”<sup>7</sup> em enunciações do narrador dirigidas ao enunciatário (comunidade/leitor), tal como nas passagens: “E vocês não veem que [...]?” (ROSA, 1972, p. 126); “Souberam vocês como foi? Procuraram achar?” (p. 130); “E vocês ainda podem culpar esta mulher, a Marmela, julgá-la, achá-la vituperável?” (p.

131); “Pensem, meditem [...]” (p. 134); entre outras. Nessas expressões, selecionadas como exemplo, o “autor implícito” ou “autor modelo” age de modo a direcionar o leitor, orientando-o, imperativamente, sobre como interpretar os acontecimentos, sobre o que deve ou não sentir, para assim criar, conforme já mencionado anteriormente, o universo ficcional desejado pelo autor.

Dessa forma, a voz que enuncia os acontecidos em “A benfazeja” o faz ao mesmo tempo em que se posiciona, equacionando sua relação com a comunidade sobre um eixo que pende ora para aproximação e afinidade, ora para separação e desprendimento. No primeiro parágrafo, temos:

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

<sup>5</sup> Citado por Umberto Eco (ISER *apud* ECO, 2012, p. 22), em **Seis passeios pelos bosques da ficção**, o “leitor implícito” de Wolfgang Iser seria a figura virtual que “faz o texto revelar sua multiplicidade potencial de associações [...], processo que formula algo que não está formulado no texto e contudo representa sua ‘intenção’ [...]. O conceito de leitor implícito é [...] uma estrutura textual prevendo a presença de um receptor [...], sem necessariamente defini-lo”.

<sup>6</sup> O original é de 1994.

<sup>7</sup> Na presente análise, o conceitos de “narrador” / “enunciador”, “narratário” / “enunciatário”, “autor implícito” / “autor-modelo” e “leitor implícito” / “leitor-modelo” serão utilizados como equivalentes, intercambiáveis. Ressalta-se ainda que as referências feitas ao enunciatário serão correspondentes a ambos “comunidade (ou seus sinônimos, como “povo do vilarejo”, “população”, etc.) e “leitor”.



demasiado? (ROSA, 1972, p. 125)

No fragmento destacado, o narrador aproxima-se (coloca-se entre) e/ou está conforme o pensamento coletivo através da indeterminação expressa pelo uso do dêitico “a gente”<sup>8</sup>. “A gente”, nesse caso, pode significar “as pessoas que pertencem àquela comunidade” (incluindo o narrador), ou “as pessoas em geral” (povo, humanidade, os seres humanos). Além disso, quando o narrador enuncia, por exemplo, “Vive-se perto demais [...], a gente se afaz ao devagar das pessoas [...], a gente não revê os que não valem a pena”, considera que o enunciário (comunidade/leitor) compartilha das informações subjacentes que atravessam o discurso. Para Greimas<sup>9</sup>, citado por Vera Lúcia Rodella Abriata (*apud* 2007, p. 253, grifo do autor), “o reconhecimento [da verdade do discurso enunciado], contrariamente ao conhecimento, é **uma operação de comparação** daquilo que é proposto (ao enunciário) com aquilo que ele sabe, com aquilo em que ele já crê”.

<sup>8</sup> O dêitico “a gente”, aqui, é a locução pronominal coloquial de terceira pessoa, gramaticalmente equivalente ao pronome pessoal “ela” e semanticamente equivalente ao pronome pessoal de primeira pessoa “nós”. Vera Lúcia Rodella Abriata (2007, p. 256, grifo do autor), em seu estudo “O contrato enunciativo em ‘A benfazeja’, destaca “a redundância da figura ‘a gente’, que constitui embreagem actancial, recurso que o narrador utiliza para camuflar sua subjetividade. Esconde-se, assim, por trás do sujeito social, buscando atenuar sua parcela de responsabilidade no julgamento negativo a que fora submetida Marmela”. “À reiteração dessa figura”, prossegue Abriata (p. 256, grifo do autor), “alia-se o uso do presente gnômico nos enunciados ‘a gente se afaz ao devagar das pessoas’, ‘a gente não revê os que

Seguindo com o raciocínio, a aproximação converte-se em distanciamento, através do uso de expressões em que o narrador aparta-se do pensamento geral da comunidade, deslocando-se, como por exemplo nos trechos: “Acham ainda que não valia a pena?” (ROSA, 1972, p. 125); “Vocês todos nunca suspeitaram que ela pudesse arcar-se no mais fechado extremo [...]?” (p. 125); “Tinha medo, também; disso vocês nunca desconfiaram.” (p. 126); entre outros. Assim, o “olhar de fora” seleciona, comenta e faz juízos de valor no trato das informações sobre os habitantes do lugar, ora incluindo-se, ora descolando-se. Abriata (2007, p. 252) observa, baseada em Greimas, que cabe ao enunciador, em contrato estabelecido com o enunciário para busca de um sentido da verdade, “utilizar estratégias que façam seu discurso parecer verdadeiro, o que não significa adequá-lo ao referente, mas manipulá-las no sentido de buscar a adesão do enunciário a esse parecer verdadeiro”.

Ao operar sua estratégia “retro-

não valem a pena”. Utilizando tais estratégias, o narrador começa a questionar o *saber* consensual e estereotipado a respeito da mulher, estabelecido como **verdade** inquestionável no discurso da coletividade”. Ainda segundo a autora (p. 265), no enunciado “a gente é portador”, por exemplo, “a embreagem actancial enunciativa, concretizada em ‘a gente’, cria o efeito de sentido de generalização. Portanto, percebe-se que o narrador não se refere apenas à coletividade com o uso da forma indeterminada, mas sim ao ser humano, que é passível de ser portador tanto de uma faceta malfazeja, quanto de uma benfazeja”.

<sup>9</sup> Algirdas Julien Greimas (1917-1992), semiótico lituano. A obra citada por Abriata é **Du Sens II**, de 1983.



antecipava”, conforme formulado por Dal Farra (cf. nota 4, supra), o narrador também aproxima o olhar do leitor do objeto de observação (provocando sua adesão) quando, na posição de “testemunha”, exhibe maior precisão e segurança no trato da matéria narrada em tempo presente (ou daquilo que quer selecionar/manipular para fundamentar sua argumentação), como podemos verificar no excerto: “Apanhem-lhe o andar em ponta, em sestro de égua solitária; e a selvagem compostura. Seja-se exato” (ROSA, 1972, p. 125). Essa “exatidão” a que se faz referência, em “seja-se exato”, deriva da posição do narrador enquanto observador. Ele tem domínio sobre o narrado quando se refere a ações presentes, testemunhais: “E outra vez vejo que vêm, pela indiferente rua, e passam, em esmolambos, os dois, tão fora da vida exemplar de todos, dos que são os moradores deste sereno nosso lugar” (ROSA, 1972, p. 129). Já ao referir-se a fatos antigos, afasta o olhar do leitor do objeto narrado, isto é, a voz narrativa perde o caráter de espectador, e podemos, a partir disso, depreender a ausência de acurácia no ato enunciativo. O narrado dá-se, nesses momentos, através de informações chegadas ao ouvido do enunciador por meios distintos – observadas no uso de expressões impessoais –, como podemos verificar nas seguintes passagens selecionadas do texto de Guimarães Rosa (1972, grifo nosso):

[...] **diziam**, também, que ela ocultava dinheiro [...] (p. 125).

[...] sempre **escutei** que o assassinado por ela era um hediondo [...] (p. 126).

[...] **Do que ouvi** [...], todos lhe estariam em grande dívida [...] (p. 126).

[...] **Dizem** que esfaqueava rasgado [...] (p. 127).

[...] **Dizem-se**, estórias. (p. 127).

[...] **Diziam** que, em outro tempo [...] (p. 131).

[...] **Parece** que seu tremor fazia-o murmurar queixumes [...] (p. 132).

[...] **Conta-se-me** que ele quis matá-la. (p. 132).

[...] **Parece** que gemeu e chorou [...] (p. 132).

[...] **Diz-se** que ela teria lágrimas nos olhos [...] (p. 133).

Ou seja, nos exemplos citados, não se tem certeza sobre os fatos. A esse respeito, Ana Paula Pacheco (2006, p. 126-127, grifo do autor) observa que, em “A benfazeja”,

várias vozes compõem uma voz coletiva, criando em torno da mulher excluída pelo grupo um *mythos* em que não é possível distinguir testemunho de efabulação. [...] Com elas, parece dar forma a um ‘rumor’ que se fez de rumores vários, e que, em seu estatuto de verdade ratificada pelo consenso, traz a vantagem de não ter **um** autor: voz de ninguém e de todos.

Num alternar de aproximação e distanciamento, frisamos mais uma vez, o narrador manipula, assim, a matéria narrada através da seleção e direcionamento das distintas vozes que compõem o seu discurso. Se por um lado confiamos no narrador que nos apresenta detalhes da vida daqueles personagens, imbuído da autoridade (e da alteridade) da “voz que vem de fora”, aparentemente com uma visão distanciada e imparcial, mais ampla e esclarecida dos acontecidos, por outro



devemos dele desconfiar no momento em que narra os fatos ora pela “voz de outros” (de quem “ouviu falar”), ora sob perspectiva própria, unilateral, selecionando e interpretando os fatos à sua maneira e à revelia do objeto narrado. Para Dal Farra (1978, p. 24), “quando se considera o ponto de vista do narrador, deve-se levar sempre em conta, ao mesmo tempo, o que ele vê e o que ele não vê: o que ele foi levado a ‘não enxergar’ para que o autor-implícito pudesse disso tirar proveito”. Se parte do que o narrador do texto sabe foi ouvido da própria comunidade, apenas cuidando de selecionar, reordenar e interpretar os fatos, como conferir maior grau de confiabilidade a essa voz narrativa? O que teríamos seria, pois, um confronto de pontos de vista distintos, mas que são enunciados sob **somente** uma perspectiva, a do próprio narrador, a serviço do autor implícito/modelo – sob sua ótica e para seu proveito. Pacheco (2006, p. 137, grifo do autor) observa que

A fórmula recorrente em Guimarães Rosa de uma conversa em que só ouvimos a fala de um dos interlocutores ressurge em ‘A benfazeja’ como discurso aberto à comunidade. No entanto, exprime-se mal a situação quando se diz que só **um fala**. As vozes locais [...] fazem parte da composição que em quase todos os momentos mantém nítida a fronteira entre o discurso do narrador (próximo a uma fala da cidade [...]) e as vozes do grupo.

Estendendo o raciocínio, em meio às lacunas que surgem no discurso heterogêneo do narrador, não se tem, por exemplo, uma esclarecimento sobre as

verdadeiras causas e meios que levaram Marmela a assassinar o marido. Para redimir a protagonista, a voz narrativa recorre ao mítico, ao destino como força controladora da vida (“Rica, outromodo, sim, pelo que do destino, o terrível”; ROSA, 1972, p. 125), e ao místico (“só ela mesma poderia ser a executora – da **obra altíssima**; p. 128, grifo nosso). O livre arbítrio de Marmela estaria assim condicionado à realização de obra maior, feita em prol do bem comum (“A mulher tinha de matar, tinha de cumprir por suas mãos o necessário bem de todos”; p. 128). A voz narrativa que inquire o motivo do assassinio (“por que, então, o matou?”; p. 128) é a mesma que reconhece não se saber a resposta (“quando ela matou o marido, sem que se saiba a clara e externa razão”, p. 128). Dessa forma, a culpa de Marmela é derogada pelo narrador com base em assunções que nos levam a crer que Mumbungo merecia morrer, ou que o ato era em benefício de um “bem coletivo”, ou que era resultado da “força do destino”, mas não sem antes evidenciar – e nesse ponto a voz que narra inclui-se como usufrutuária do resultado, através do uso de “a gente”, como mencionado anteriormente – que o efeito gerado pelo ato da protagonista a todos favorecia: “[...] **todos** aqui respiraram, e bendisseram a Deus. Agora, **a gente** podia viver o sossego, o mal se vazara, tão felizmente de repente” (ROSA, 1972, p. 128, grifo nosso). Parece cristalizar-se, nesse ponto, uma visão coletiva antiga e arcaica de um Brasil que cede facilmente, em meio a uma luta de classes, a interesses individuais, ou de determinados grupos. Na análise de Luís Bueno (2013, p. 152),





Pensando em termos de figuração que todo o volume **Primeiras Estórias** faz do processo de modernização brasileiro, não é difícil apontar um impasse: o narrador que acusa a comunidade de convencionalismo o faz dentro da lógica convencional. O que parecia ser a intervenção de um pensamento moderno, que quer descobrir nas ações de cada indivíduo, mais do que nas origens ou no posicionamento de classe, o valor de cada um, está baseado numa ordem antiga, em que a justiça é feita de forma cega, a velha lógica de que ‘bandido bom é bandido morto’, não importa se isso está ou não previsto na lei – e não está.

Na mesma linha de raciocínio, ao anuírmos à justificativa do narrador de que Mula-Marmela era refém do destino e suas vítimas malfeitores merecedores da pena arbitrariamente a eles imputada, mesmo que tenham sido executadas sem direito a julgamento comum, estaremos admitindo que matar um **não inocente** é permitido. Não raro, a lógica dessa proposição cristaliza-se no mundo moderno através do uso indiscriminado de expressões como “morreu um inocente”, “os fins justificam os meios”, ou “olho por olho, dente por dente”. Quer dizer, para a comunidade era um alívio estar livre de um frio e cruel assassino – onde não há lei, ou onde, mesmo havendo, a lei não funciona, cada um a faz ou a interpreta à sua maneira. Entretanto, isso não torna a comunidade necessariamente menos violenta ou Mula-Marmela menos assassina do que o marido, e é natural que isso perpassasse, embora provavelmente não defina, o julgamento contrário à Marmela feito pela população da comunidade. Segundo Antônio Cândido,

citado por José Miguel Wisnick (*apud* 2002, p. 188) – no artigo “O famigerado” –, no processo de modernização do Brasil, onde arcaico e moderno fundem-se e confundem-se tanto na ordem do Estado quanto na da propriedade (da sociedade civil), “há pouca variação de método entre transgressores e defensores da lei”. Na visão de Wisnick (2002, p. 184), o resumo do Brasil é que “a lei não faz sentido na formação ancestral brasileira, e, sob pena de continuar a não fazê-lo *ad aeternum*, não estabelece e estabiliza o simbólico – é regra ambivalente e arbitrária oscilando insidiosamente entre a violência e a retórica”. Por outro lado, em meio ao jogo retórico do narrador, é possível questionar também se o assassinato de Mumbungo por Marmela era preterido por todos, e se ela o fez realmente pelo “bem geral”. O narrador quer levar a crer que sim, mas não produz afirmações claras a esse respeito; pelo contrário, faz ilações, insinua, sem provar. Declara: “Se eu disser o que sei e **pensam**, vocês inquietos se desgostarão. Nem consentam, talvez, que eu explique, acabe.” (ROSA, 1972, p. 128, grifo nosso). A voz narrativa parece apropriar-se do pensamento do interlocutor, como se este não quisesse, ou não ousasse, admiti-lo. Segundo o narrador, todos queriam que Marmela praticasse tal ato, mas ele termina por **colocar a voz** (isto é, o que **ele** acha) na boca da protagonista e da 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.** [...] Por quê? **Em volta de nós, o que há é a sombra mais fechada – coisas gerais.** A Marmela, pobre mulher, que sentia mais que todos, **talvez, e, sem o saber, sentia por todos** [...]. 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. (ROSA, 1972, p. 128, grifo nosso).

A interrogação no final do trecho “ela enlouqueceria?”, bem como a frase “talvez, e, sem o saber, sentia por todos”, indicam, por exemplo, que pouco se sabe sobre a vontade pessoal de Marmela, vontade essa que em nenhum momento é desvelada completamente. Será que enlouqueceria? Não se sabe. Da mesma forma, o uso de “talvez” e “sem o saber” parece levar as “constatações” para o campo da especulação. Repare-se, ainda, que a “vontade geral” também não é declarada, ficando quase que subtendida, suposta (“em seus escondidos corações”; “a sós”). A voz narrativa, através de técnicas retóricas de persuasão, muito aos moldes, digamos, das táticas da defesa ou acusação em tribunais, insta o interlocutor a considerar e reconsiderar suas opiniões, revelando as contradições surgidas das noções de justiça ali defendidas. Assumindo a força mítica (e mística) do destino como verdade, o narrador afirma que a mulher “tinha de cumprir por suas mãos o necessário bem de todos”, que “só ela mesma poderia ser a executora – da obra altíssima”; porém, questiona “por quê?”, mas responde vagamente, subjetivamente, inflando de

contornos metafísicos suas justificativas: “Em volta de nós, o que há é a sombra mais fechada – coisas gerais”. Por fim, observa-se, similarmente, uma segunda interrogação no final do trecho citado acima, seguida de resposta igualmente incerta, prismal, aberta: “A cor do carvão é um mistério; a gente pensa que ele é preto, ou branco”.

Indo adiante, sob uma perspectiva distinta, outra leitura que se pode conceber do narrador no conto de Rosa diz respeito a possível correspondência entre seu comportamento e o comportamento do coro do teatro antigo. De acordo com Manuel de Oliveira Pulquério, na introdução à sua tradução da **Oresteia**, de Ésquilo ([s. d.], p. 17), “o coro é esta voz coletiva que se pronuncia sem hesitações sobre o sentido dos acontecimentos”. O papel desempenhado pela voz narrativa em “A benfazeja”, que, dirigindo-se em primeira pessoa aos outros personagens, os habitantes da comunidade (e por extensão ao leitor), seleciona e comenta os acontecidos, refletindo sobre eles e direcionando sua interpretação, é, de um certo ponto de vista, muito similar ao papel desempenhado pelo coro no teatro grego, que interfere dirigindo-se ao público e aos personagens da peça, tendo papel fundamental na enunciação, elucidação, desenvolvimento e desenrolar das ações. Veja-se que, a exemplo do coro, o narrador no conto – ainda que em primeira pessoa – mantém certa distância e não participa das ações. A voz **coletiva** do coro, muitas vezes vista ela mesma como uma personagem da peça, tem, entre outras funções, a tarefa de comentar as ações e assim direcionar a



interpretação do público, ou seja, de trazer ao público informações não reveladas na ação – gerais ou sobre características dos personagens – que possam ser importantes para o entendimento da peça, ou mesmo a tarefa de fazer esclarecimentos gerais ou sobre os personagens aos próprios personagens. No texto de Rosa, de forma similar, a voz do narrador-personagem – espécie de voz coletiva formada pela filtragem das vozes da comunidade pela voz do narrador, a esta somada e por esta presidida – que é dirigida aos outros personagens (comunidade), e em paralelo ao leitor, não só comenta os fatos e direciona sua interpretação pelos habitantes do lugar e pelo leitor como faz revelações e esclarecimentos aos habitantes sobre fatos e sentimentos por eles ignorados, interpelando-lhes diretamente (bem como ao leitor) e exortando-os a segui-lo em seu raciocínio e a mudar os seus julgamentos bem como seus comportamentos. É possível verificar a presença dessas características, como exemplo, nos seguintes excertos do conto do escritor mineiro (ROSA, 1972):

[...] E nem desconfiaram, hem, de que poderiam estar em tudo e por tudo enganados? (p. 125).

[...] Seria ele, realmente, uma alma de Deus, não certeza? (p. 127).

[...] Vocês nunca pensaram nisso, e culpavam-na. (p. 128).

[...] Notem que o cego Retrupé mantém sempre muito levantada a cabeça [...] (p. 129).

[...] Sei, vocês não notaram, nada. (p. 132).

[...] Vocês, distantemente, ainda a odiavam? (p. 133).

[...] 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 agraciar. (p. 134).

Vale frisar que o tom interpelativo/imperativo das passagens aqui selecionadas encaixa-se, da mesma forma, nas características do “autor implícito/modelo” e suas especificidades de ação no conto de Rosa, conforme descrito nas seções anteriores. Neste ponto, entretanto, buscamos uma segunda abordagem de análise, assim como expresso nas linhas acima, de modo a buscar verificar no narrador de “A benfazeja” a presença de características, em tese, próximas às características do papel que o coro desempenha nos textos do teatro antigo. Sob essa ótica, citamos, para comparação, uma passagem das **Coéforas**, de Ésquilo (s. d., p. 139), que exemplifica a similaridade de tom interpelativo/imperativo sugerida: “Grava-o bem! Que estas palavras penetrem nos teus ouvidos, descendo até o fundo calmo do teu espírito! O passado foi assim. O futuro, deixe que a cólera o inspire”. Note-se, particularmente, a similitude deste trecho com o último excerto citado de Rosa (1972, p. 134): “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 agraciar”.

**Açamo no cão em dana**



O narrador nos conta que Retrupé, assim como Mumbungo, tinha medo de Mula-Marmela, como podemos constatar no fragmento a seguir: “Queria-lhe, e temia-a – de um temor igual ao que agora incessante sente o cego Retrupé.” (ROSA, 1972, p. 127). Mumbungo era um assassino cruel e temível, mas que havia sido assassinado pela esposa. Pacheco (2006, p. 133) observa que, “sob esse ponto de vista, capaz de matar o próprio marido, Mula- Marmela é tão ameaçadora quanto Mumbungo”. A voz narrativa sugere também que havia afeto familiar entre enteado e madrasta, apesar da relação conflituosa – insinua-se inclusive uma possível relação incestuosa, mas o próprio narrador nega: “Diziam que [...] entre eles teria havido alguma concubinação. Cambonda? Vocês sabem que isso é falso; e como a gente gosta de aceitar essas simples, apaziguadoras suposições” (ROSA, 1972, p. 131). Embora a voz que narra revele, posteriormente, indícios de um possível amor familiar (leia-se aqui o termo “familiar” como sinônimo de “fraternal”, de “afeto compartilhado por pessoas próximas ou da mesma família”, em oposição a “incestuoso”) existente entre enteado e madrasta, é possível sugerir que se tratava, antes, de uma relação doentia (a despeito do caminho pelo qual nos leva o narrador na seleção e comentários que faz acerca dos fatos), em que eles apenas se tolerassem. Essa hipótese pode ser percebida na passagem: “Como era que ficavam nesse acordo de incomunhão, malquerentes, parando entre eles um frio figadal?” (ROSA, 1972, p. 126). Sabemos que Marmela e Retrupé eram dependentes

um do outro (ele, para se guiar; ela, para usufruir das esmolas dirigidas ao cego), que ela o protegia, proibindo-o de beber, que o levava “às mulheres” para que saciasse seus desejos sexuais (e esperava-o, zelando para que nada de mal lhe acontecesse), que ela cuidava dele e estava, enfim, sempre presente. Não obstante, convidamos o leitor a analisar algumas cenas do conto sob outro ponto de vista.

O narrador-observador conta-nos que o cego “não dá à Mula-Marmela a ponta do bordão para segurar, ela o guia apenas com sua dianteira presença, ele segue-a pelo jeito, pelo se deslocar do ar” (ROSA, 1972, p. 129), ou seja, eles não tinham contato físico aparente. Temos ciência, além disso, de que eles pouco, ou quase nada, se falavam, e da óbvia dependência física do último em relação à primeira, provavelmente permeada por autoritarismo, ao que Retrupé obedecia, temeroso: “A Mula-Marmela chamava-o, com simples sílaba, entre dentes, quase esguichado um “ei” ou “hã” – e o Retrupé se movia de lá, agora apalpante, pisando com ajuda [...]” (ROSA, 1972, p. 126, grifo do autor). cremos que o fato de viver com alguém com quem não se possa conversar e em quem não se possa tocar seria, de antemão, um fardo pesadíssimo para qualquer um no domínio de todos os seus sentidos. Para alguém que perdeu a visão – e portanto deve contar sobremaneira com os demais sentidos –, ser privado de se apoiar em seu guia, ou de ser guiado por sua voz, ou mesmo de simplesmente conversar com ele, seria, a nosso ver, mais do que uma dificuldade, diríamos que se configura uma experiência



torturante. O referido mau caráter de Retrupé, seu “inexplicado orgulho”, “sua maligna índole” (ROSA, 1972, p. 129) – características a ele atribuídas no texto como uma herança funesta de Mumbungo<sup>10</sup> –, talvez disto advenha: de anos de sofrimento que acabaram moldando negativamente o seu caráter, como um instinto de autodefesa, de sobrevivência<sup>11</sup>, quer dizer, o cego estaria, digamos, na condição de um cão maltratado que, sem escolha, condiciona-se à autoridade fundamentada em castigo de um tratador, estabelecendo com ele uma dupla relação de medo e dependência, desconfiança e condicionamento, afeto e raiva. Temos no texto visíveis referências a essa relação marcadamente não racional/irracional estabelecida por madrasta e enteado – sua animalização –, como nos trechos do texto de Rosa (1972, grifo nosso) especialmente selecionados a seguir:

[...] com seu **encanzinar-se** [...] (p. 126).  
[...] E gritava, com uma **voz de cão**, superlativa. (p. 126).  
[...] E ele cumpria, tinha a **marca da coleira**. (p. 127).  
[...] é o filho tal-pai-tal; o **‘cão’**, também, na prática verdade. (p. 128).  
[...] sedicioso, então, insulta, **brada espumas, ruge** – nas **gargantas do cão**. Sabe que é de **outra raça** [...] (p. 131).

[...] Alguém seria capaz de querer ir pôr o **açamo no cão em dana?** (p. 131).

[...] Ele a segue, **caninamente**. (p. 131).

[...] o cego Retrupé, **canhim** e discordioso [...] (p. 132).

[...] exaltado **como um cão** que é acordado de repente. (p. 132).

Dissemos que Marmela levava o enteado ao bordel e lá ficava à espera para certificar-se de que nada de mau lhe aconteceria (“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”; ROSA, 1972, p. 132). Parece-nos que temos, aqui, não uma demonstração de zelo, mas sim de poder e controle, de domesticação, da “coleira que não pode ser solta”, principalmente em se tratando da privacidade sexual de alguém. Como observado por Luís Bueno (2016, grifo nosso) – em análise sobre o conto “Nada e a nossa condição”, de Guimarães Rosa –, “a pior forma de autoridade é a que **concede**” (informação verbal)<sup>12</sup>. No conto referido por Bueno – de maneira similar ao desejo de controle que acontece em “A benfazeja” –, o protagonista, em suposto movimento generoso, altruístico, cede suas terras aos empregados, mas não sem certificar-se de manter o casarão central, de onde poderia continuar vigiando e

a esse respeito também formula tal possibilidade: “não seria Retrupé vítima da crença mítica do povo e de Mula-Marmela?”.

<sup>12</sup> BUENO, Luís Gonçalves. “Ficção de língua portuguesa II”. Disciplina ministrada no 1º semestre de 2016 no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 25 maio 2016. Seminário.

<sup>10</sup> A tese de que Retrupé fosse mau por natureza, tendo herdado o caráter do pai, corroboraria a possibilidade de que alguém “nasça bandido”. Não é minha intenção aqui discutir tais atributos da ciência genética. Entretanto, nos parece válido considerar que tal afirmação enuncia-se lacunar se não considerarmos o **meio** como fator de influência relevante na formação dos seres humanos.

<sup>11</sup> A análise de Ana Paula Pacheco (op. cit., p. 139)



exercendo controle sobre tudo. Já se comentou aqui, ademais, que Mula-Marmela proibia o cego de beber, privando-lhe de uma grande vontade. Nesse ponto, a marca da dominação também é clara: “[...] ele não bebia, nunca, porque a Mula-Marmela não deixava. Nem carecia de falar-lhe [...]: dava-lhe, apenas, um silêncio, terrível. E ele cumpria, **tinha a marca da coleira**. Curtia afogados desejos [...]. Aspirava, à porta dos botequins, febril, o espírito das cachaças” (ROSA, 1972, p. 127, grifo nosso).

Uma cena em particular chama a atenção: a do chapéu de Retrupé que “lhe cai muitas vezes da cabeça, principalmente quando ele mais se exalta” (ROSA, 1972, p. 129), e que Marmela, ritualisticamente, apanha do chão, limpa com os dedos e lhe entrega de volta, aparentemente sem dizer palavra sequer. Em nossa interpretação, a atitude da protagonista, em seus pormenores de repetir mecanicamente sempre o mesmo movimento, sem proferir nenhum tipo de comentário, pode ser vista similarmente como sinônimo de opressão, dominação e tortura, como que afirmando de forma velada e insensível a dependência do cego em relação a ela. O referido gesto de Marmela pode ser observado ao fim da passagem descrita a seguir, na cena em que Retrupé, num acesso de loucura, tenta matar a madrasta, que o observa enquanto ele avança em sua direção com um facão:

De repente, levantou-se, sem bordão, estorvinhado, gritou, bramou: exaltado como um cão que é acordado de repente. Sacou o facão, tacava-o, avançava às doidas, às mesmo cegas, tentando golpeá-la, em seu desatinado furor. E ela, erguida onde estava, permaneceu, não se moveu, não se intimidava? [...] Mas, aos poucos, acreditou que o facão não a encontraria nunca, sentiu-se desamparado demais e sozinho. Temeu, de todo em pé. O facão lhe caiu da mão. Seu medo não tinha olhos para encher. Parece que gemeu e chorou: – **“Mãe... Mamãe... Minha mãe!...”** – esganiçado implorava, quando retombou sentado no chão, cessada a furibundância; e tremia estremecidamente, feito os capins dos pastos. [...] A Mula-Marmela, ela veio, chegou, sem dizer nem o sussurrar. Apanhou-lhe o chapéu, limpou-o, tornou-o a pôr na cabeça dele, e trouxe também o facão, recolocou-o em sua cintura, na velha bainha. Ele, com o se apequenar de sofrer e tremer, semelhava um bicho do fundo da floresta. Diz-se que ela teria lágrimas nos olhos; que falou, soturna de ternuras terríveis – **“Meu filho...”**. (ROSA, 1972, p. 132-133, grifo do autor).

O que tem sido aqui interpretado por parte da crítica como evidência da existência de afeto, de laços fraternos, ou, como diz Pacheco (2006, p. 126), de um “estreito vínculo entre eles”, a despeito do tensionamento e conflito que rondam perenemente a relação, é, em nossa análise, uma espécie de anagnórise<sup>13</sup> às avessas –

<sup>13</sup> A anagnórise corresponde a um momento – geralmente de acentuada tensão – de revelação ou de reconhecimento, por parte de um personagem, de alguém ou algum fato a ele oculto anteriormente, e que geralmente leva a uma

mudança repentina em seu destino. O termo (do grego *anagnórisis*) foi usado pioneiramente por Aristóteles, em sua **Poética**, para referir-se a elementos constitutivos da tragédia. Nas palavras do autor grego (ARISTÓTELES in



índice de fragilização como resposta a um ápice de tensão e desespero –, que leva o cego, após confirmação de sua dependência e inferiorização em sua frustrada tentativa de nêmesis<sup>14</sup> – de vingar-se ou livrar-se do agente opressor –, a chamar, como que num pedido inconsciente e instintivo de socorro (ainda mais sob a sombra do assassinato de seu pai pela madrasta), por sua mãe verdadeira, sua mãe de sangue: “Mãe... Mamãe... Minha mãe!”. A resposta de Mula-Marmela, “meu filho”, negaria isso. Mas e se pensássemos na resposta como indicativo, por um lado, da cegueira do dominador que regozija-se com o efeito obtido em seu ímpeto de dominação – cegueira pela qual a mulher poderia, num erro de julgamento, pensar que Retrupé maternalmente a ela se dirigisse –, ou, por outro lado, como indicativo de uma espécie de reafirmação de “posse” por parte da madrasta em face da subserviência e dependência do cego, num obsessivo vínculo de dominador que subjuga seu dominado: “meu filho” (grifo nosso). Quanto à possível comoção de Marmela em face da situação, o narrador apenas declara, nas últimas linha do trecho citado, que “**diz-se** que ela teria lágrimas nos olhos” (grifo nosso), o que nos faz, em conjunto com a ambiguidade presente em “soturna de ternuras terríveis”, duvidar da “veracidade” dos fatos e da sinceridade dos sentimentos da protagonista. No final da cena, Marmela, fria e impassível, devolve ao

cego o chapéu e o facão, repetindo o gestual de limpar o chapéu, como se nada houvesse acontecido, sem dirigir nenhuma palavra ao enteado. Como já comentado, estamos aqui, em nosso parecer, no limite da indiferença, do subjugo, da crueldade, da dominação.

### Segundas estórias

Vale a pena comentar ainda, mesmo que brevemente, a leitura que Luís Bueno faz de **Primeiras estórias** – cuja publicação, de 1962, foi seguida por **Terceiras estórias**, de 1967, sem que tenham sido publicadas (ou sequer tenham sido mencionadas por Guimarães Rosa) as possíveis “segundas estórias”. Na análise de Bueno, em seu artigo “Segundas estórias: uma outra leitura de ‘Famigerado’” (2013, p. 149, grifo do autor),

as **Segundas estórias** não foram publicadas porque as **Primeiras estórias** já as trazem dentro de si. Ou seja, as **Segundas estórias** já estavam publicadas também. Isso quer dizer que as estórias que compõem o volume são estruturadas de forma a conter duas estórias. Alguém poderia objetar que muitas narrativas podem ser lidas assim. Pense-se por exemplo, naquelas em primeira pessoa em que um narrador pouco confiável conta sua história de forma a ocultar uma outra que, no entanto, também é contada – desde que o leitor seja suficientemente atento. A particularidade de **Primeiras estórias** é a de que ele pode ser lido inteiramente

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO, 1997, p. 30), “o reconhecimento, como a palavra mesma indica, é a mudança do desconhecimento ao conhecimento, ou à amizade, ou ao ódio, das pessoas marcadas para a ventura ou desdita”.

<sup>14</sup> *Nemesis*, na mitologia grega, é a deusa da vingança e da justiça. A palavra em português (nêmesis) significa, por extensão, “retaliação”, através de penas semelhantes às recebidas.



assim, ou seja, a de que esse é um elemento de composição que está no centro dos contos ali reunidos.

Nesse sentido, cada conto se abriria para a presença de um enredo visível, uma “primeira estória” na superfície do texto, mais claro e aparente, e a de um enredo profundo, uma “segunda estória”, implícita, subentendida ou enigmática; porém, sem necessária definição de primariedade ou primazia entre elas, já que seriam complementares. No referido artigo, que versa sobre outro dos contos de **Primeiras estórias**, “Famigerado”, o autor demonstra ser o jagunço Damázio aquele que, implicitamente, “dá o nó” no Doutor, e não o inverso, como se tende a acreditar. Em nosso caso, sob a ótica da “segunda estória” introjetada nos limites da “primeira”, a “primeira estória” contada em “A benfazeja” é a da protagonista como figura excluída, condenada por sua comunidade a viver à margem da sociedade por sua condição física e social e por seus maus feitos. A “segunda” seria aquela da “benfazeja” que se revela por trás da “aparente” terrível figura, contada pelo narrador sob seu filtro agudo de “pessoa esclarecida”. Ou, como resume Bueno (2013, p. 151), “a primeira é aquela que a comunidade criou; a segunda, a que o narrador afirma ser verdadeira”. Entretanto – reafirmando aquilo que já foi mencionado nas seções anteriores –, o que sabemos sobre o povo da comunidade nos chega através da perspectiva da voz que narra, e o que conhecemos a respeito de Mula-Marmela nos é passado ou através do narrador, ou através da expressão da própria

comunidade, que, vale frisar, também é filtrada pela voz do narrador, já que a protagonista sequer tem voz no conto. Desse modo, o resultado, ainda com base no texto de Luís Bueno (2013, p. 149), é o “embaralhamento de perspectivas, o jogo constante das aparências, e não só delas e daquilo que elas querem revelar, como também daquilo que elas, à sua revelia, revelam no final das contas”. No caso da presente análise, utilizando-se da tese de Bueno da “segunda estória”, uma leitura complementar factível para o conto seria a do possível “nó” que o autor implícito “dá” no leitor em carne e osso (que se supõe “moderno”) – ponto de tangência entre leitor-modelo e leitor real –, ao fazê-lo admitir que a atitude da protagonista é necessária e aceitável, ou melhor, seria a da história das contradições do Brasil, do nó que o processo de modernização brasileiro dá em si mesmo ao demonstrar a incapacidade de lidar com suas contradições à medida que as imbuí de razoabilidade e aceitabilidade. Seria, nessa perspectiva, uma leitura de um possível duplo engano: do leitor que, mesmo não concordando com Mula-Marmela, aceita, primeiramente, a lógica “do olho por olho, dente por dente” proposta pelo narrador como a solução mais adequada, e, depois, que isso transforme a protagonista – antes vista como uma representação do “mal” – em uma “benfazeja”. Seria, em outras palavras, a lógica do logro que circunda nossas noções de justiça quando a única convicção que se tem é a do sujeito que, sendo espelho somente de si mesmo, age ou julga apenas em benefício próprio, ou seja, no jogo





constante das aparências, o que se revela, no final das contas, é o quão incoerente e multifacetada pode ser a visão que almeja o ultrapassamento das desigualdades – do simbólico em direção ao real – quando o que está em jogo são os interesses individuais em um caótico processo de modernização brasileiro. Nas palavras de Bueno (2013, p. 163),

O que o método narrativo das duas estórias permite aos contos de **Primeiras estórias** é uma figuração complexa que coloca em relação diferentes sistemas de valores sem elidir nenhum deles, sem alçar um à condição de norma e outro à de desvio. Ao contrário, eles convivem e colidem, impedindo o leitor de tirar conclusões apressadas. Os dois sistemas praticam o jogo do engano, sem qualquer motivo ‘nobre’ – a não ser o instinto de autopreservação – que justifique o comportamento canalha.

Antes mesmo de qualquer uma das mortes ocorrer no conto, aqueles três personagens já são representativos da “morte social” a que uma parcela considerável da população brasileira está condenada. Sob esse ângulo, pouco importaria a verdade sobre Marmela, Retrupé e Mumbungo, mas sim o quanto o julgamento a eles dirigido possa ser alçado à condição de verdade segundo o interesse de determinados grupos. Daí a ironia, a nosso ver, do título do conto, que acaba por dizer o contrário do que denota aparentemente. No fim, ficamos sem saber quem era realmente Mula-Marmela.

### **Considerações Finais**

Levados por uma intrincada rede de avanços e digressões, revelações e ocultamentos, rememorações e anamneses, onisciência e lapso, testemunho e “disse-que-disse”, somos confrontados, em “A benfazeja”, com nossas instáveis noções de justiça – espelho da presença insistente do arcaico dentro processo de modernização brasileiro. Encontramo-nos, como nos diz Wisnick (2002, p. 178), “no ponto-nó em que arcaico e moderno não aparecem em linha sucessiva, mas como pólos de uma mesma corrente sincrônica”. O narrador do texto – ambíguo, enviesado, enigmático, dissimulado, fragmentado, cético, como o próprio mundo que narra – funciona como catalisador do feixe de contradições que permeiam a matéria narrada, ponto de encontro não promissor entre braços opostos de uma mesma engrenagem num processo de desenvolvimento social que raramente entrega o que promete. O título do conto, desse ponto de vista, pode encobrir-se de contornos irônicos, ou seja, querer dizer, a serviço do “autor implícito”, o contrário (ou apenas parte) do que enuncia – sugestão dissimulada da ideia que se apresenta como “verdadeira”, mas que, de fato, não se cristaliza aos olhos de uma leitura mais acurada. Nas entrelinhas, em nossa interpretação, o título é dirigido a um “leitor implícito” muito particular, e poderá ser percebido apenas pelo leitor atento, isto é, por um leitor que se demonstre empático à legalidade (em seu sentido mais amplo) e avesso ao mítico como simulacro do real. O que a presente análise apresenta como discussão, pois, é o fato de que, na transição



para a modernidade em nosso país, as contradições são inerentemente incorporadas ao processo. Nesse sentido, anuir à posição da protagonista, da comunidade ou do narrador a partir de uma perspectiva social excludente nos contaria apenas um aspecto da “estória” – e também do real. “Numa sociedade violenta”, observa Ana Paula Pacheco (2006, p. 141, grifo do autor) – avessa à ou privada da legalidade, sob um ponto de vista

racionalista –, “o culpado é apenas **um dos culpados**”. As palavras finais do narrador, “pensem, meditem” (ROSA, 1972, p. 134), dirigidas em primeiro plano à comunidade, na última linha do conto, encarnam uma voz que, tensionada, parece outrossim estender-se ao leitor, como que o convidando a refletir sobre si mesmo e sobre seus próprios conceitos de moral, legitimidade e legalidade.





## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

- ABRIATA, Vera Lúcia Rodella. “O contrato enunciativo em ‘A benfazeja’”, in **Coleção Mestrado em Linguística: nos caminhos do texto: atos de leitura**. Franca, v. 2, p. 251-276, Unifran, 2007. Disponível em:  
<<http://publicacoes.unifran.br/index.php/colecaoMestradoEmLinguistica/article/view/405/332>>. Acesso em: 03 jan. 2019.
- ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. Trad. Jaime Bruna. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.
- BUENO, Luís Gonçalves. “Segundas estórias: uma outra leitura de ‘Famigerado’”, in **O eixo e a roda: Revista de literatura brasileira**. Belo Horizonte, v. 23, n. 1, p. 147-164, UFMG, 2014. Disponível em:  
<[http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o\\_eixo\\_ea\\_roda/article/view/5910](http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/5910)>. Acesso em: 03 jan. 2019.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. **O narrador ensimesmado: o foco narrativo em Virgílio Ferreira**. São Paulo: Ática, 1978. (Ensaio, 47).
- ECO, Umberto (1994). **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- ÉSQUILO. **Oresteia**: Agamémnon, Coéforas, Euménides. Trad. Manuel de Oliveira Pulquério. Lisboa: Edições 70, [s.d.].
- PACHECO, Ana Paula. **Lugar do mito: narrativa e processo social nas “Primeiras estórias” de Guimarães Rosa**. São Paulo: Nankin, 2006.
- ROSA, João Guimarães (1962). **Primeiras estórias**. 6 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.
- WISNICK, José Miguel. “O famigerado”, in **Scripta**. Belo Horizonte, v. 5, n. 19, p. 177-198, PUC Minas, 1º sem. 2002. Disponível em:  
<<http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/12394/9693>>. Acesso em: 03 jan. 2019.

---

<sup>i</sup> Doutorando em Estudos Literários, linha de pesquisa Alteridade, Mobilidade e Tradução. UFPR.

e-mail: [fernandovillatore@gmail.com](mailto:fernandovillatore@gmail.com)