

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS  
Programa de Pós-Graduação em Letras

Vanessa Vieira Rodrigues

**A REPRESENTAÇÃO DA LOUCURA EM TRÊS CONTOS DE “PRIMEIRAS  
ESTÓRIAS”, DE JOÃO GUIMARÃES ROSA**

Belo Horizonte  
2024

Vanessa Vieira Rodrigues

**A REPRESENTAÇÃO DA LOUCURA EM TRÊS CONTOS DE “PRIMEIRAS ESTÓRIAS”, DE JOÃO GUIMARÃES ROSA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais como requisito para obtenção do título de Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Márcia Marques de Moraes

Área de Concentração: Literaturas de Língua Portuguesa

Belo Horizonte  
2024

## FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

R696r Rodrigues, Vanessa Vieira  
A representação da loucura em três contos de “*Primeiras estórias*”, de João Guimarães Rosa / Vanessa Vieira Rodrigues. Belo Horizonte, 2024.  
59 f.

Orientadora: Márcia Marques de Moraes  
Dissertação (Mestrado) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.  
Programa de Pós-Graduação em Letras

1. Rosa, João Guimarães, 1908-1967 - *Primeiras estórias* - Crítica e interpretação. 2. Foucault, Michel, 1926-1984 - História da loucura na idade clássica - Crítica e interpretação. 3. Loucura na literatura. 4. Loucura - História. 5. Narração. 6. Literatura brasileira. I. Moraes, Márcia Marques de. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

SIB PUC MINAS

CDU: 82.09

Vanessa Vieira Rodrigues

**A REPRESENTAÇÃO DA LOUCURA EM TRÊS CONTOS DE “PRIMEIRAS ESTÓRIAS”, DE JOÃO GUIMARÃES ROSA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais como requisito para obtenção do título de Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa.

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Simone Guimarães – UEMG (Banca Examinadora)

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Vera Lopes – PUC Minas (Banca Examinadora)

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Márcia Marques de Moraes – PUC Minas (Orientadora)

Belo Horizonte, 20 de setembro de 2024

Para Raphael.

## **AGRADECIMENTOS**

Registro, aqui, minha gratidão a todos os que, de alguma forma, contribuíram para que este trabalho pudesse ser construído.

A Deus, sou grata pela graça que se renova a cada manhã.

Ao Raphael, meu para sempre companheiro, por todo encorajamento.

Aos meus pais e ao meu irmão, pelo suporte e cuidado.

À minha estimada orientadora, Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Márcia Marques de Moraes, agradeço por me mostrar, desde a graduação, a beleza da literatura, e por aceitar caminhar comigo até aqui.

Aos queridos mestres, Prof. Dr. Audemaro Taranto Goulart e Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Vera Lopes, por todo conhecimento que nunca hesitaram em compartilhar, fazendo viva a arte de ensinar e aprender.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da PUC Minas, por fornecer um ambiente de partilha de saberes. E também aos meus companheiros de caminhada.

Por fim, sou grata à CAPES, pois este trabalho contou com seu fomento.

*Vós que viveis tranquilos  
Nas vossas casas aquecidas,  
Vós que encontrais regressando à noite  
Comida quente e rostos amigos:  
Considerai se isto é um homem*

*Primo Levi*

## RESUMO

O presente estudo lê os contos "Sorôco, sua mãe, sua filha", "A benfazeja" e "A terceira margem do rio", de *Primeiras estórias*, de João Guimarães Rosa, analisando a representação da "loucura" em cada um deles, sob a perspectiva do olhar narrativo. Assim, são analisadas as estratégias estéticas utilizadas na construção da obra, como o discurso dos narradores dos contos, seu modo de contar e seu posicionamento em relação à problemática da loucura presente nos textos. Para isso, foram utilizadas outras leituras críticas da obra, estudos sobre o narrador e a *História da loucura na Idade Clássica*, de Michel Foucault.

Palavras-chave: Narrador. *Primeiras estórias*. Guimarães Rosa. Loucura. Narrativa.

## ABSTRACT

The present study examines the short stories "Sorôco, sua mãe, sua filha", "A benfazeja", and "A terceira margem do rio" from *Primeiras Estórias* by João Guimarães Rosa, analyzing the representation of "madness" in each of them from a narrative perspective. Thus, the aesthetic strategies employed in the construction of the work are analyzed, such as the narrators' speech, their way of storytelling, and their positioning in relation to the issue of madness present in the texts. To this end, other critical readings of the work were consulted, along with studies on the narrator and *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason* by Michel Foucault.

Key Words: Storyteller. *Primeiras estórias*. Guimarães Rosa. Crazy. Narrative

## SUMÁRIO

|   |    |
|---|----|
| INTRODUÇÃO.....   | 9  |
| SOBRE O PAPEL DO NARRADOR .....                               | 14 |
| “Sorôco, sua mãe, sua filha”: auxílio e punição .....         | 19 |
| “A benfazeja”: o papel do narrador e o paradoxo .....         | 31 |
| “A terceira margem do rio”: loucura, ausência e memória ..... | 43 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS.....                                     | 54 |
| REFERÊNCIAS .....   | 58 |

## INTRODUÇÃO

*Primeiras estórias* é, sem dúvida, uma das maiores obras de Guimarães Rosa. Por esse motivo, foi escolhida como objeto de análise neste trabalho, que visa ao estudo da construção dos sujeitos ficcionais – especificamente a função-narrador – nos contos “Sorôco, sua mãe, sua filha”, “A benfazeja” e “A terceira margem do rio” na obra. É a partir dos narradores que temos acesso às “representações da loucura”, mencionadas no título desta dissertação. Logo, ao analisar esses narradores, teremos acesso a personagens complexas e intrigantes, já referenciadas por Paulo Rónai (2020). Nesse sentido, vale dizer que as análises, por vezes, irão se concentrar em alguns aspectos das personagens tidas ou havidas como louco(a)s, a que temos acesso pela voz do narrador.

Em sua introdução à quarta edição do livro, pela editora Livraria José Olympio, Rónai fala sobre a riqueza e a complexidade presentes na obra de Guimarães Rosa. ele cria o neologismo “personagentes” para as personagens de *Primeiras estórias*, devido à sua complexidade, e os separa em dois grandes grupos: as crianças e os loucos. Sobre este último, Rónai afirma: “Rodeados da áurea de sapiência e santidade de que os cerca o povo, exibem infindáveis esfumaturas e gradações de demência.” (Rónai, 2020, p. 127). Além disso, ele aponta que é impossível demarcar a linha entre a loucura e a normalidade. Com a construção complexa feita por Rosa, a loucura deixa de ser um assunto reduzido à medida patológica e médica para ser um elemento da composição de sujeitos ricos e que fazem o leitor refletir sobre assuntos como a vida e a existência. Conforme Rónai (2020), no já mencionado ensaio que precede algumas edições de *Primeiras estórias*, a loucura e suas variantes

(...) interessam não como casos clínicos (embora frequentemente revele conhecimentos fora do comum, relacionados com seus antecedentes de médico), e sim como campo propício à invasão do irreal, do irracional, do mágico – numa palavra, da poesia. E, na medida em que permanece acessível a esses poderes, o homem “normal” tem seus instantes de exaltação. Assim, quando Sorôco, após despachar a mãe e a filha loucas, retoma por sua vez a desatinada canção trauteada por elas, a multidão circundante imita-o sem querer. (Rónai, 2020, p. 127).

Neste sentido, o *corpus* para análise foi selecionado a partir das afirmações de Paulo Rónai acerca das personagens loucas, e é composto pelos seguintes contos: “A benfazeja”, “Sorôco, sua mãe, sua filha” e “A terceira margem do rio”.

O motivo para dar enfoque ao tema da loucura neste trabalho também está atrelado à própria vivência do autor, o que marcaria, no texto literário, a função-autor. Segundo Daniela Arbex (2013), Guimarães Rosa conhecia a realidade do “Colônia”, hospital psiquiátrico de Barbacena e palco do, por ela intitulado, “Holocausto Brasileiro”:

O romancista e contista foi médico voluntário da Força Pública durante a Revolução Constitucionalista de 1932, ingressando, um ano depois, como oficial médico, no 9º Batalhão de Infantaria, em Barbacena. No conto “Sorôco, sua mãe, sua filha”, do livro *Primeiras estórias*, lançado em 1962, o autor resgata a situação dos trens que chegavam apinhados de gente à capital brasileira da loucura, em busca de tratamento psiquiátrico. (Arbex, 2013, p. 28).

Assim, a intenção desta pesquisa se justifica na medida em que o tema da loucura se apresenta como caro ao próprio escritor, cuja “estética” privilegia sempre o ser e o não ser e, no caso desta dissertação, a relativização da categoria “loucura”. Ademais, há de se investigar a maneira artística de Rosa lidar com o tema e, dessa forma, compreender as estratégias estéticas utilizadas por ele na construção de histórias que penetrem essa realidade social, com realce para as questões da função narrador “enunciando” e construindo personagens e sua “loucura”.

Em “Crítica e Sociologia”, capítulo de *Literatura e sociedade*, Antonio Candido (2006), ao definir as relações pertinentes entre o fazer literário e a sociologia, destaca o fator social que, apesar de ser um elemento considerado externo ao texto, desempenha um papel específico na formação interna da estrutura artística. No caso dos textos a serem analisados, constituintes do *corpus* desta pesquisa, percebe-se a atuação do social como fator interno e fundamental na construção das narrativas. Nesse sentido, Candido afirma: “Sabemos, ainda, que o externo (no caso, o social) importa não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno.” (Candido, 2006, p. 14).

Quando consideramos o elemento social de forma interna, ou seja, como fator da própria construção artística, de acordo com Candido (2006), “saímos dos aspectos da sociologia ou da história sociologicamente orientada, para chegar a uma

interpretação estética que assimilou a dimensão social como fator de arte.” (Candido, 2006, p. 17). Sendo assim, consideramos também o fator social como elemento relevante na constituição da obra e, por isso, sendo ele um dos que interfere na economia do texto, ainda segundo Candido (2006), torna-se fundamental levá-lo em conta em nossa leitura.

Para exemplificar a questão, o autor utiliza como exemplo a obra “Senhora”, de José de Alencar, em que há algumas problemáticas sociais sendo exploradas, porém não são postas na obra como um mero elemento ilustrativo, e sim como a composição de uma crítica à burguesia. Candido (2006) ressalta que é preciso refletir sobre as condições sociais postas em questão para, então, aprofundar-se no significado, no sentido simbólico que é possível depreender a partir da exploração do contexto social.

A partir da ideia exposta por Candido (2006), podemos pensar nos contos a serem analisados como obras que têm a loucura como tema, mas não somente como elemento externo ao texto e com (possíveis) implicações sociais. As manifestações da loucura nas obras que compõem o *corpus* desta pesquisa são marcadas pela forma com que figuram no texto literário, fazendo que “o externo” esteja simbolizado naquilo que o Crítico nomeia como “o interno” do/ ao texto.

Para refletir sobre como a loucura foi tratada socialmente ao longo do tempo, utilizaremos a obra *História da loucura na Idade Clássica*, em que Michel Foucault (1978) realiza um exame da evolução do conceito de loucura ao longo do tempo na sociedade – abrangendo do século XVI ao XVIII. Foucault (1978) investiga a maneira como a loucura era recebida e tratada em cada época, de modo a expor os discursos que cada grupo social adotava acerca dos indivíduos considerados loucos.

Na Idade Média, havia, segundo o Foucault (1978), o mito da *Narrenschiff*, ou “Nau dos Loucos”, na qual aqueles que eram tidos como loucos pela sociedade eram colocados a fim de serem descartados daquela cidade de origem para um rumo errante, em outro lugar qualquer. É como define o estudioso: “Mas de todas essas naves romanescas ou satíricas, a *Narrenschiff* é a única que teve existência real, pois eles existiram, esses barcos que levavam sua carga insana de uma cidade para outra. Os loucos tinham então uma existência facilmente errante.” (Foucault, 1978, p. 13).

A partir da figura mítica da “Nau dos Loucos”, impactante e significativa, podemos começar a refletir sobre o tratamento dado àqueles que eram sentenciados como loucos naquela sociedade:

A água e a navegação têm realmente esse papel. Fechado no navio, de onde não se escapa, o louco é entregue ao rio de mil braços, ao mar de mil caminhos, a essa grande incerteza exterior a tudo. É um prisioneiro no meio da mais livre, da mais aberta das estradas: solidamente acorrentado à infinita encruzilhada. E o Passageiro por excelência, isto é, o prisioneiro da passagem. E a terra à qual aportará não é conhecida, assim como não se sabe, quando desembarca, de que terra vem. Sua única verdade e sua única pátria são essa extensão estéril entre duas terras que não lhe podem pertencer. É esse ritual que, por esses valores, está na origem do longo parentesco imaginário que se pode traçar ao longo de toda a cultura ocidental? Ou, inversamente, é esse parentesco que, da noite dos tempos, exigiu e em seguida fixou o rito do embarque? Uma coisa pelo menos é certa: a água e a loucura estarão ligadas por muito tempo nos sonhos do homem europeu. (Foucault, 1978, p. 16).

Esse embarque e desembarque dos loucos em uma terra desconhecida são reencenados, por exemplo, no conto “Sorôco, sua mãe, sua filha”, de Guimarães Rosa. No ensaio “A ironia da loucura: uma leitura de ‘Sorôco, sua mãe, sua filha’”, Morais (1998) demonstra as estratégias do autor para tecer na ficção esta realidade.

Tal identificação não é por acaso. Como demonstra Foucault (1978), as formas de lidar com o louco vão se modificando ao longo dos séculos, mas isso parece razoável diante da complexidade da loucura, já que ela vai muito além das nossas relações no mundo: “É que, de um modo geral, a loucura não está ligada ao mundo e a suas formas subterrâneas, mas sim ao homem, a suas fraquezas, seus sonhos e suas ilusões.” (Foucault, 1978, p. 29).

Na Idade Clássica, segundo Foucault (1978), a loucura deixou de ser vista como um fenômeno religioso, que tem relação com o místico, para dar lugar a um olhar mais científico. Com isso, ocorre o surgimento dos hospitais psiquiátricos e asilos voltados para o tratamento dos que eram considerados loucos. Neste contexto, a forma de lidar com a loucura sofre alterações consideráveis.

Além disso, o autor explora a maneira como a sociedade estabelecia um padrão de normalidade e, então, os que saíam daquele molde eram excluídos e marginalizados. De modo geral, percebe-se esta ocorrência nas relações estabelecidas com e entre as personagens selecionadas em nosso *corpus*. Assim, é fundamental considerar os apontamentos de Foucault (1978) sobre a loucura ao longo da história, a fim de elaborar uma análise crítica sobre as dinâmicas sociais encenadas em *Primeiras estórias*.

Assim, ao refletir sobre os apontamentos de Candido (2006), considerando a loucura como fator social de grande relevância na história da humanidade e, principalmente, a maneira como Rosa a representa em seus contos, é válido

destrinçar as estratégias estéticas utilizadas pelo autor para valer-se delas a fim de construir algo com sentido e significação. Partindo do princípio de que o narrador é imprescindível à narrativa e condição *sine qua non* desse gênero ficcional, focalizaremos essa categoria, explorando as posições dos narradores e seus efeitos de sentido. Nesta perspectiva, este trabalho pretende analisar as estratégias estéticas, em especial as relacionadas à categoria narrador, utilizadas na representação da loucura nos contos selecionados.

## **SOBRE O PAPEL DO NARRADOR**

Esta seção tem como objetivo apresentar de forma sucinta as leituras realizadas ao longo desta pesquisa, elucidando as teorias relacionadas à categoria de narrador. A intenção é contextualizar o percurso teórico que sustentou as análises, não como um elemento isolado do texto como um todo, mas como um suporte essencial para a compreensão integral das discussões aqui desenvolvidas.

Assim, para ampliar a discussão sobre a categoria narrador, recorreremos primeiro a Walter Benjamin (1994). Em “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, texto em que discute aspectos sobre a narrativa a partir da obra do escritor russo. Para Benjamin (1994), a arte de narrar está vinculada à experiência e, devido ao dilaceramento do mundo, houve uma queda nas ações da experiência, levando a narração a uma espécie de decadência: “É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências.” (Benjamin, 1994, p. 198).

Além disso, para o autor há uma relação entre a qualidade das narrativas e sua proximidade com as características das histórias contadas oralmente, o que atribui à narração um aspecto artesanal. Ainda nessa perspectiva, Benjamin (1994) associa a narrativa a uma dimensão utilitária. É preciso que haja algo de proveitoso nela, como um conselho, o narrador de Benjamin é o narrador do “bom conselho”:

Ela tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos. (Benjamin, 1994, p. 200).

Benjamin (1994) associa à morte da narrativa ao surgimento do romance no início do período moderno, tendo sido impulsionado pela invenção da imprensa. O autor faz uma distinção entre o romancista e o narrador:

O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. (Benjamin, 1994, p. 201).

Benjamin (1994) atribui ao crescimento da imprensa, do mundo da informação, mais uma razão para o declínio da narrativa. Ele afirma que somos pobres de histórias surpreendentes, pois o que recebemos são fatos já explicados, o que é um problema, já que, para o autor, “metade da narrativa está em evitar explicações” (Benjamin, 1994, p. 203). Diante disso, é possível notar que, para o autor, existe uma relação entre a boa narrativa e o trabalho mais artesanal e orgânico do narrador. Por isso, o romance, veiculado pela imprensa, seria uma maneira mais artificial de contar e, então, menos apreciada por ele. Ademais, com o advento da imprensa, houve uma aceleração da informação e uma consequente abreviação da narrativa.

O esforço para se afastar da ideia de morte também é algo evidenciado por Benjamin (1994). Em sua perspectiva, houve uma ação intencional da sociedade burguesa do século XIX a fim de esconder o “espetáculo da morte” (Benjamin, 1994, p. 207). Isso é relevante pois, para ele, “a morte é a sanção de tudo o que o narrador pode contar. É da morte que ele deriva sua autoridade. Em outras palavras: suas histórias remetem à história natural.” (Benjamin, 1994, p. 208).

Como outro elemento fundamental ao narrador, Benjamin (1994) aponta a reminiscência, ou a memória. É da faculdade da memória que derivariam os insumos para o seu trabalho:

A reminiscência funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração. Ela corresponde à musa épica no sentido mais amplo. Ela inclui todas as variedades da forma épica. Entre elas, encontra-se em primeiro lugar a encarnada pelo narrador. (Benjamin, 1994, p. 21).

Enquanto o romance está mais voltado para o sentido da vida, a narrativa tende à moral da história. Conforme foi dito anteriormente, para Benjamin (1994) o fato de a narrativa estar relacionada ao conselho faz dela uma verdadeira narrativa. Diante disso, o romance possui outra característica, pois “não é significativo por descrever pedagogicamente um destino alheio, mas porque esse destino alheio, graças à chama que o consome, pode dar-nos o calor que não podemos encontrar em nosso próprio destino.” (Benjamin, 1994, p. 214). Por fim, Benjamin (1994) exemplifica o narrador verdadeiro com a categoria do narrador de contos de fadas.

Em suma, o narrador, para Benjamin (1994), é definido da seguinte maneira:

Assim definido, o narrador figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio. Pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer). (Benjamin, 1994, p. 221).

Theodor Adorno (2003), em “Posição do narrador no romance contemporâneo”, discute sobre o narrador do romance e afirma que em sua transcendência estética há um reflexo do desencantamento do homem com o mundo: “o momento antirealista do romance moderno, sua dimensão metafísica, amadurece em si mesmo pelo objeto real, uma sociedade em que os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos.” (Adorno, 2003, p. 58). Destaca-se, ainda, que, para o autor, “contar algo significa ter algo especial a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado pela standardização e pela mesmice.” (Adorno, 2003, p. 56).

Em “Teorias da narrativa: posições do narrador”, Davi Arrigucci Jr. (1998) discute outras questões fundamentais para a compreensão da categoria narrador. Arrigucci Jr. (1998) expõe o conceito de ponto de vista, o qual será caro a esta pesquisa. Segundo o autor, “quando se fala em ponto de vista, entende-se um conjunto de questões relativas ao problema do narrador, ou seja, da relação entre o narrador e o narrado, ou a enunciação e o enunciado.” (Arrigucci Jr., 1998, p. 12).

Os diferentes pontos de vista do narrador são, em si, uma das possíveis estratégias estéticas que podem ser trabalhadas por um escritor. Ao optar por um narrador testemunha, por exemplo, haverá implicações nos efeitos de sentido do texto literário. Arrigucci Jr. (1998) explica que, “no caso do narrador testemunha, trata-se de alguém que tem conhecimento da história, participa até certo ponto dela, mas não é exatamente o centro da história.” (Arrigucci Jr., 1998, p. 18).

Há também o narrador periférico, o qual é um eu testemunha posto à margem da história que conta, mas que preserva uma relação complexa com as personagens. Por último, temos o estilo indireto livre, cujo exemplo utilizado pelo autor é o do livro “Vidas Secas”. Trata-se, de acordo com Arrigucci Jr. (1998), de um texto em que ninguém fala diretamente ao leitor, porém entramos no texto a partir do registro seco dos acontecimentos.

Por fim, Arrigucci Jr. (1998) afirma que a escolha do ponto de vista nunca é inocente, ou seja, “começa a aparecer claramente que a escolha do narrador é um dos fatos decisivos na ficção e da sua interpretação, da articulação orgânica que há entre técnica e temática na obra ficcional.” (Arrigucci Jr., 1998, p. 20).

Silviano Santiago (1989), em “O narrador pós-moderno”, contribui para nossa reflexão apresentando seu ponto de vista do que seria esse narrador pós-moderno. Ele inicia seu argumento com algumas perguntas como: quem narra uma história é aquele que a experimenta ou aquele que a vê? A partir disso, Santiago (1989) questiona se é autêntico somente aquilo que é narrado a partir de experiências.

Mas, afinal, quem é o narrador pós-moderno? Para Santiago (1989),

O narrador pós-moderno é aquele que quer extrair a si a ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador. Ele narra a ação enquanto espetáculo a que assiste (literalmente ou não) na plateia, na arquibancada, ou de uma poltrona na sala de estar ou na biblioteca; ele não narra enquanto atuante. (Santiago, 1989, p. 2).

Santiago (1989) explica o pensamento de Benjamin e quais seriam os estágios da categoria narrador para ele. O narrador clássico teria a função de dar ao ouvinte a oportunidade de intercambiar experiências (esse seria o mais valorizado por Benjamin); o narrador do romance seria aquele que tem a função de não mais poder falar de maneira exemplar ao leitor; o narrador jornalista (e menos apreciado pelo autor) seria o que somente transmite uma informação.

Ao definir o narrador pós-moderno, Santiago (1989) acaba delimitando-o, diferenciando-o dos estágios definidos por Benjamin. Segundo Santiago (1989), o narrador pós-moderno “é o que transmite uma ‘sabedoria’ que é decorrência da observação de uma vivência alheia a ele, visto que a ação que narra não foi tecida na substância viva da experiência.” (Santiago, 1989, p. 3). Assim, diferentemente do “narrador verdadeiro” de Benjamin, que apenas narra aquilo que experienciou, ou o que alguém experimentou, o pós-moderno é aquele que “sabe que o ‘real’ e o ‘autêntico’ são construções de linguagem.” (Santiago, 1989, p. 3).

Sendo assim, na perspectiva de Santiago (1989), a capacidade de narrar do narrador pós-moderno está mais vinculada ao seu olhar:

Se falta à ação representada o respaldo da experiência, esta, por sua vez, passa a ser vinculada ao olhar. A experiência do olhar. O narrador que olha é a contradição e a redenção da palavra na época da imagem. Ele olha para que o seu olhar se recubra de palavra, constituindo uma narrativa. (Santiago, 1989, p. 13).

Além disso, Santiago (1989) explica que alguns narradores fogem ao narrar pós-moderno. Como exemplo, ele menciona que esses narradores que se furtam a um modo de narrar pós-moderno acabam aproximando-se de narrativas que reescrevem tradições de uma determinada comunidade, narrativas que poderiam ser classificadas como narrativas de “reminiscência”, como queria Benjamin, e que teria sido típica do modernismo, e Santiago cita alguns escritores, entre os quais Guimarães Rosa.

## **“Sorôco, sua mãe, sua filha”:** auxílio e punição

“Sorôco, sua mãe, sua filha” é um conto que revela o trágico destino de duas mulheres tidas como loucas, e de Sorôco que, após levar sua família (sua mãe e sua filha) para embarcar em um trem, acaba ficando sozinho. Na narrativa, o narrador expõe uma cena cotidiana, em que pessoas conduziam os seus à estação para tomar o trem que passava, pontualmente, às 12h45m – percebe-se, aqui, uma ironia do narrador, visto que, em meio ao caos narrado a seguir, destaca-se uma “pontualidade”, com uso de horas e minutos, típica, por exemplo, do povo inglês. O ponto final seria em Barbacena, cidade distante, onde seriam submetidas aos cuidados de uma instituição mantida pelo governo.

Na estação, a vista era de um ajuntamento de pessoas, que não paravam de chegar. O agente da estação checava se o trem estava em condições para partir, e da Rua de Baixo vinha Sorôco, trazendo sua mãe e sua filha, a fim de embarcá-las. Ocorre que a moça começa um canto sem tom, seria a primeira vez que esta cantiga sem razão apareceria nas linhas da narrativa, mas não a última, pois ela estará presente em todo o desenrolar da história. No fim, após “bem-sucedido” o embarque, Sorôco permanecerá sem a companhia de sua mãe e de sua filha, e seguirá rumo à sua casa, sendo acompanhado das pessoas daquela comunidade, que erguem suas vozes naquela canção outrora cantada pelas mulheres.

Na cena, chama a atenção a composição visual das personagens. Primeiro, há a mãe e a filha, duas mulheres tidas como loucas: “A mãe de Sorôco era de idade, com para mais de uns setenta. A filha, ele só tinha aquela.” (Rosa, 2019, p. 23). A figura da filha chama muita atenção, visto que é composta por traços que destoam do “padrão”: “Assim com panos e papéis, de diversas cores, uma carapuça em cima dos espalhados cabelos, e enfunada em tantas roupas ainda de mais misturas, tiras e faixas dependuradas - virundangas: matéria de maluco.” (Rosa, 2019, p. 24). Assim, pode-se supor que as próprias figuras causavam incômodo àquelas pessoas que ali estavam para assistir ao evento do embarque.

Sorôco, o homem viúvo e sem parentes além daquelas duas mulheres, é descrito com uma aparência que causava medo nas crianças: “Ele era um homenzão, brutalhudo de corpo, com a cara grande, uma barba, fiosa, encardida em amarelo, e

uns pés, com alpercatas: as crianças tomavam medo dele, mais, da voz, que era quase pouca, grossa, que em seguida se afinava.” (Rosa, 2019, p. 24).

Outro elemento que causa incômodo à população é a presença do canto, que ecoa ao longo de toda a narrativa. O primeiro canto é solitário, somente a filha de Sorôco começa a cantoria sem tom, sem coerência nas palavras. O narrador deixa evidente o vazio: “A filha — a moça — tinha pegado a cantar, levantando os braços, a cantiga não vigorava certa, nem no tom nem no se-dizer das palavras, **o nenhum.**” (Rosa, 2019, p. 24, grifo nosso). Esse canto, além de solitário, podemos dizer que é vazio de sentido, sem razão, a partir do trecho destacado: “o nenhum” (Rosa, 2019, p. 24).

No segundo canto, percebe-se um movimento diferente, a avó da moça acompanha o canto da neta, que, virada para o povo, havia voltado a cantar: “Mas a gente viu a velha olhar para ela, com um encanto de pressentimento muito antigo — um amor extremo.” (Rosa, 2019, p. 25). O canto, antes solitário, recebe agora o auxílio de outra voz. O narrador destaca que elas agora cantavam juntas: “E, principiando baixinho, mas depois puxando pela voz, ela pegou a cantar, também, tomando o exemplo, a cantiga mesma da outra, que ninguém não entendia. Agora elas **cantavam junto**, não paravam de cantar.” (Rosa, 2019, p. 25, grifo nosso). De acordo com Passos (2001), “enfeitada de ‘disparates’, a moça é quem começa o canto, seguida pela velha cujo olhar traduz ‘amor extremoso’. Essa ligação amorosa intensa, aparentemente sem sentido, é responsável pela função materna.” (Passos, 2001, p. 130).

No terceiro canto, Sorôco, sozinho, após ter deixado mãe e filha, começa a cantar aquela mesma cantiga, anteriormente compartilhada pelas duas mulheres: “Num rompido — ele começou a cantar, alterado, forte, **mas sozinho para si** — e era a cantiga, mesma, de desatino, que as duas tanto tinham cantado. Cantava continuando.” (Rosa, 2019, p. 26, grifo nosso). Percebe-se, nesse momento da narrativa, que o canto acontece após uma movimentação da parte de Sorôco: “Ele se sacudiu, de um jeito arrebatado, desacontecido, e virou, para ir-s’embora. Estava voltando para casa, como se estivesse indo para longe.” (Rosa, 2019, p. 25). Segundo Morais (1998):

O Sorôco contido até então, encarnando a sanidade, assume o direito à insanidade. Na cantiga agora de Sorôco, de sua mãe e de sua filha, sequência de elementos coordenados entre si desde o título, a revelação da loucura, a passagem do não saber, ao poder se assumir como louco também. (Morais, 1998, p. 43).

Nesse sentido, o narrador deixa claro o movimento de Sorôco em direção a esse direito de assumir seu próprio direito à loucura, utilizando a expressão “perder o de si”: “Mas, parou. Em tanto que se esquisitou, parecia que ia perder o de si, parar de ser.” (Rosa, 2019, p. 26).

O quarto canto, no entanto, é um canto acompanhado. Assim como, no segundo, há mais de uma voz. “A gente... E foi sem combinação, nem ninguém entendia o que se fizesse: **todos, de uma vez, de dó de Sorôco**, principiaram também a acompanhar aquele canto sem razão. E com as vozes tão altas.” (Rosa, 2019, p. 26, grifo nosso). Aqui, o leitor também é incluído nessa cantiga de muitas vozes. Assim, não somente Sorôco pode assumir seu destino à loucura, como também toda aquela comunidade, que começa a cantar o canto sem razão, e nós, leitores, na medida em que podemos ser incluídos no “todos” dessa cena. Perrone-Moisés (2002) explica que, por ser impossível estabelecer os limites entre loucura e sanidade mental, “os ‘sãos’ tratam de se defender, ‘porfiando no falar com sensatez’, ‘colocando-se à sombra das árvores de cedo’, ‘não querendo afirmar as vistas’” (Perrone-Moisés, 2002, p. 213). Dessa maneira, a linha entre o que é considerado “são” e o que é “louco” se desfaz, criando uma zona de indefinição que nos envolve tanto quanto os personagens. “O ‘lugar nenhum’ do canto é tanto o lugar extra-social das ‘loucas’, o lugar psíquico alienado em que elas vivem, quanto um lugar psíquico indefinido nos que o ouvem.” (Perrone-Moisés, 2002, p. 213). Ou seja, ao nos confrontarmos com essa loucura, somos desafiados em nossa própria compreensão de racionalidade e irracionalidade. O canto sem razão, portanto, não pertence unicamente aos que estão fora da norma, mas é um espaço compartilhado, onde todos, de alguma forma, se veem implicados:

O lugar físico dos “loucos” e dos “sãos” pode ser determinado, mas o canto os irmana num “lugar nenhum” que, como sempre, em Guimarães Rosa, parece designar o inconsciente, de onde, felizmente, tanto podem vir os impulsos agressivos, quanto os impulsos amorosos. (Perrone-Moisés, 2002, p. 214).

Dessa maneira, simbolicamente, podemos refletir acerca da barreira entre sanidade e loucura. Todos os presentes, inclusive o leitor, são envolvidos pela experiência coletiva do canto sem razão.

Observando como se sucedem momentos em que as personagens cantam, seja de maneira individual ou coletiva, nota-se que há uma ideia de movimento que pode ser capturada a partir do trabalho estético do autor, ao definir o modo de contar desse narrador. Há, em primeiro lugar, este movimento de um canto que ora é solitário, ora é acompanhado. Mas, além disso, há um movimento de continuidade desse canto expressa nas palavras e construções do texto. No terceiro canto, por exemplo, aparece o gerúndio para dar essa ideia, quando o narrador diz que eles “cantavam continuando” (Rosa, 2019, p. 26).

Na cena do quarto canto, as próprias reticências trazem o movimento, a continuidade: “A gente...” (Rosa, 2019, p. 26). Porém, é no último parágrafo que a ideia de movimento fica bastante evidente, com o uso novamente do gerúndio e a repetição do verbo ir (ia). Essas marcas textuais podem sugerir que aquela cantiga não parou ali: “A gente estava **levando** agora Sorôco para a casa dele, de verdade. A gente, com ele, **ia**, até aonde que **ia** aquela cantiga.” (Rosa, 2019, p. 26, grifo nosso). Relativamente à comunidade que assume o canto, Morais (1998) explica:

Se a infra-humanidade de Sorôco, se a sua dimensão de herói menor que nós, é evidente no destino, há, nesse momento, um movimento que o eleva ao tamanho de um de nós, já que a cantiga passou a ser entoada por toda a gente, e assim se neutraliza a loucura de Sorôco, da mãe e da filha, na comunidade que a assume. (Morais, 1998, p. 43).

Segundo Márcia Marques de Morais (1998), em “A ironia da loucura: uma leitura de ‘Sorôco, sua mãe, sua filha’”, o narrador do conto é um narrador da experiência, que fala de tempos passados, bebendo na experiência que vem de outros tempos. Segundo a estudiosa, trata-se do narrador benjaminiano, falando de um saber que passa de pessoa a pessoa. Nesse sentido, Morais (1998) explica:

Ele estaria narrando uma história a que assiste, sem experimentá-la: a bem da verdade, haveria muito pouco a ser experimentado nesses desacontecimentos, no ramerrão, na mesmice. É o olhar perspicaz do narrador rosiano que nada perde e, aqui, especificamente em “Sorôco...”, o ouvido do narrador é de uma agudez ímpar, já que é a cantoria, a “chimíria”, que supre a mudez das personagens do conto. (Morais, 1998, p. 42).

Para Pacheco (2006), “testemunha dos fatos, ele [o narrador], ao que tudo indica, faz parte do grupo de pessoas na estação, mas se distingue como alguém que observa com alguma distância, enquanto alguém conjectura.” (Pacheco, 2006, p. 183). Percebe-se, ainda, que esse narrador utiliza a forma “a gente” para incluir-se à comunidade que está presente na cena, observando as coisas acontecerem. Pacheco explica que “a fórmula ambígua ‘a gente’, empregada ora como equivalente de terceira pessoa (a gente do lugar), ora como substituta de ‘nós’, ajuda a confundir o foco, ou, por outra, confunde o narrador, aos poucos, à massa dos presentes.” (Pacheco, 2006, p. 183). Desde o início da narrativa, essa forma aparece, em trechos como na descrição inicial da estação: “A gente sabia que, com pouco, ele ia rodar de volta, atrelado ao expresso daí de baixo, fazendo parte da composição.” (Rosa, 2019, p. 23). Ou na descrição do carro do trem: “A gente olhava: nas reluzências do ar, parecia que ele estava tórto, que nas pontas se empinava.” (Rosa, 2019, p. 23). Em sua análise, Moraes (1998) explica que o narrador vai se presentificando, assumindo o “agora”, experimentando o que está sendo narrado:

O narrador vai realizando ações do narrar, aproximando-se mais da ação-se-desenrolando, usando e abusando do aspecto durativo do gerúndio (cantava continuando, caminhando, canta que cantando), marcado ainda pelas aliterações, assonâncias e iterações e culminará com “Agora a gente estava levando Sorôco...”. Aí aparece o narrador vivendo a experiência, experimentando o narrado. (Moraes, 1998, p. 42).

Posteriormente, Pacheco (2006) explicita em sua leitura que o “a gente” vai, aos poucos, confundindo, ou misturando, o narrador às pessoas presentes no momento. Por isso, na cena final, há a sensação de que ele caminha com todos, levando Sorôco para casa: “A gente estava levando agora o Sorôco para a casa dele, de verdade.” (Rosa, 2019, p. 26).

O “a gente” está presente, ainda, na figura do “agente” da estação: “O Agente da estação apareceu, fardado de amarelo, com o livro de capa preta e as bandeirinhas verde e vermelha debaixo do braço.” (Rosa 2019, p. 23).

Ao imaginarmos a cena inicial do conto, não se pode deixar de notar a construção do cenário. A estação é movimentada, pessoas aguardam a chegada do trem de maneira rotineira. Símbolos de divisão já são percebidos na descrição do narrador. Segundo Pacheco (2006), “dali, os trilhos do trem também rasgam o vilarejo. Um riscado simbólico, no desenho do lugar, que liga personagem e espaço, indivíduo

e comunidade, pela cisão.” (Pacheco, 2006, p. 187). Nessa perspectiva, Morais (1998) já comentara: “O texto é todo ele prenhe de signos da divisão: ‘o carro parara na linha de resguardo’ (= desvio nas vidas férreas); ‘(...) ele estava lá no desvio de dentro’, onde o de *dentro* é bastante sintomático; ‘o (vagão) assim *repartido* em dois.” (Morais, 1998, p. 41).

Ainda conforme Pacheco (2006), a presença daquele “corpo estranho” também representa a modernidade vinda para aquele contexto. Assim, entrando aos poucos naquele cotidiano, o trem passará a ser figura definitiva na paisagem daquele lugar, e na vida das pessoas que ali se encontram para assistir ao espetáculo da partida das mulheres:

A modernidade penetra o espaço do conto interferindo diretamente na vida dos habitantes, como corpo estranho, “na linha de resguardo” da estação, que estará simbólica e definitivamente na vida da comunidade. Ou melhor: a comunidade parece adquirir consciência catastrófica daquilo que já entrou na vida local e ainda permanece sob suas vistas como corpo estranho. (Pacheco, 2006, p. 186).

A divisão fica ainda mais evidente se considerarmos a imagem simbólica do trem. Descrito como símile de um “canoão”, ele traz para o enredo a figura da Nau dos loucos, conforme se lê em texto de Morais (1998), no artigo citado. Aquele navio que, na Idade Média, simbolizava um adeus eterno para aquelas que, tidas como loucas, eram afastadas para sempre da sociedade:

O carro lembrava um canoão no seco, navio. A gente olhava: nas reluzências do ar, parecia que ele estava tórto, que nas pontas se empinava. O borco bojudo do telhadinho dele alumiava em preto. Parecia invento de muita distância, sem piedade nenhuma, e que a gente não pudesse imaginar direito nem se acostumar de ver, e não sendo de ninguém. (Rosa, 2019, p. 23).

Foucault (1978) explica que “fechado no navio, de onde não se escapa, o louco é entregue ao rio de mil braços, ao mar de mil caminhos, a essa grande incerteza exterior a tudo.” (Foucault, 1978, p. 16). O trem, assim como o navio, é o não-lugar reservado à loucura pela sociedade. Um grande símbolo da divisão que era feita entre os considerados loucos e os ditos “normais”. Sendo conflitantes, razão e loucura não deveriam, para aquela comunidade, compartilhar o mesmo espaço.

Segundo Pacheco (2006), o vagão é o meio pelo qual se concretiza a exclusão da loucura congênita. Há uma determinação social, uma imposição de uma “solução” para aquele problema que afligia Sorôco:

Aos olhos dos presentes, o vagão-prisão, personificado, parece um deus metálico “sem piedade nenhuma”, cujos movimentos autônomos assustam os habitantes: “O trem chegando, a máquina *manobrando sozinha*, para vir pegar o carro” (p. 17, grifos meus). A sina gravada nos males hereditários (a loucura congênita, segundo a ótica local) encontra na coisa ultramoderna o meio para que se realize a exclusão. **Nas determinações vistas como divinas, ressaltam aquelas socialmente impostas.** (Pacheco, 2006, p. 181, grifo nosso).

O narrador expõe, desde o início do conto, como aquela cena é rotineira e, principalmente, socialmente aceita e imposta. Logo no começo, encontramos pessoas conversando e trocando suas ideias acerca do evento: “As pessoas não queriam poder ficar se entristecendo, conversavam cada um **porfiando no falar** com sensatez, **como sabendo mais do que os outros a prática do acontecer das coisas.**” (Rosa, 2019, p. 23, grifo nosso). O verbo utilizado, “porfiando”, traz consigo uma possibilidade de sentido que diz respeito ao modo como aquelas pessoas se comportavam: insistir; não acatar um ponto de vista contrário. A cena que vai se compondo é de uma imposição de saberes. Além disso, essas pessoas sabiam exatamente o que estava por vir, visto que sabiam “a prática do acontecer das coisas”. A imagem de Sorôco, arrumado para a ocasião, também evidencia a ideia de solenidade, de um acontecimento ritualístico e de espetáculo, uma cena para a qual todos se preparavam para assistir. Pacheco (2006) afirma que “a solenidade do momento é ainda visível no modo digno como Soroco<sup>1</sup> se apresenta para a despedida: de paletó, botinas em lugar das alpargatas, com chapéu grande; ‘botaram sua roupa melhor, os maltrapos’.” (Pacheco, 2006, p. 16).

Se temos um narrador com um ouvido sensível a tudo que acontece ali, como em relação ao canto sem razão, ecoado em quatro momentos no conto, temos também um narrador que, pela maneira estética com que relata o comportamento dessa sociedade, compõe uma crítica a essa maneira de lidar com aquilo que é “anormal”, normalizando a exclusão e o confinamento das mulheres. “Todos diziam a

---

<sup>1</sup> A ausência do acento circunflexo foi mantida na citação conforme a edição de *Lugar do mito: narrativa e processo social nas Primeiras estórias de Guimarães Rosa*, de Pacheco (2006).

ele seus respeitos, de dó. Ele respondia: - ‘Deus vos pague essa despesa...’ (Rosa, 2019, p. 24).

Ao mesmo tempo em que os “respeitos” direcionados a Sorôco eram uma tentativa de trazer alguma consolação naquele momento, mandar suas únicas parentes para longe, para sempre, era uma ação normalizada, e vista até mesmo como um “alívio”. Além disso, era como se não houvesse outra saída senão aquela. Pacheco (2006) explica: “O *páthos* trágico de Soroco consiste na decisão de ficar sem elas (nada menos do que ter cortados para sempre e a um só tempo os únicos laços de ascendência e descendência) quando não há para ele outra escolha.” (Pacheco, 2006, p. 181). “O que os outros se diziam: que Sorôco tinha tido muita paciência. Sendo que **não ia sentir falta dessas transtornadas pobrezinhas**, era até um **alívio**. **Isso** não tinha cura, elas não iam voltar, nunca mais.” (Rosa, 2019, p. 24, grifo nosso).

Conforme a descrição do narrador, percebe-se a ironia no discurso popular, evidenciado, por exemplo, pelo uso do diminutivo no adjetivo usado para caracterizar as mulheres (“pobrezinhas”) em “(...) não ia sentir falta dessas transtornadas pobrezinhas (...)” (Rosa, 2019, p. 24), e também no pronome demonstrativo utilizado para se referir à condição delas (“isso”) em “**Isso** não tinha cura (...)”, não atribuindo uma nomenclatura adequada.

Sorôco precisava de ajuda, mas como observa Pacheco (2006):

Sorôco não dá mais conta das duas à medida que, com os anos, elas pioram. A falta de disponibilidade para cuidar das loucas e a impotência para sustentar a situação certamente tem a ver com dificuldades de cunho material. A ordem que cria novas necessidades é a mesma que vem em socorro dos necessitados, separando o “joio” do “trigo”: “Quem pagava tudo era o Governo, que tinha mandado o carro” (p. 17). (Pacheco, 2006, p. 187).

O “Governo”, o instaurador da “ordem”, ao mesmo tempo em que oferecia ajuda e suporte àquele homem que já não conseguia mais cuidar das mulheres, provocava a exclusão: “Tiveram que olhar em socorro dele, determinar de dar as providências, de mercê.” (Rosa, 2019, p. 24). Assim, o mesmo socorro que promove, à vista daquela sociedade, certo alívio a Sorôco é o fator determinante na separação de uma família, e para a sociedade se ver livre da loucura e do canto desrazoado. Conforme explica Pacheco (2006): “Entre a impossibilidade de cuidar sozinho das duas e o apelo a uma instância superior (que virá em socorro do homem pobre, mas impondo separação), não há mediação possível de uma saída em que o grupo dividisse o ‘fardo’, pesado demais para um.” (Pacheco, 2006, p. 187). Desse modo, a situação de Sorôco revela

complexas implicações sociais. Enquanto a sociedade oferece "respeitos" e vê a separação de Sorôco de suas parentes como um alívio necessário, ela também perpetua uma dinâmica de exclusão e desamparo. As mulheres, suas únicas parentes, são vistas como um fardo, um grande peso para que ele, sozinho, pudesse carregar. A ajuda oferecida, apesar de essencial para aliviar a sobrecarga de Sorôco, inevitavelmente resulta na desintegração de sua família.

São nessas condições que as duas mulheres são encaminhadas para o embarque. O momento já possuía um horário determinado, tudo ocorria como uma prática corriqueira: "Aí que já estava chegando a horinha do trem, tinham de dar fim aos aprestes, **fazer as duas entrar** para o carro de janelas **enxequetadas** de grades. Assim, num consumo, sem despedida nenhuma, que elas nem haviam de poder entender." (Rosa, 2019, p. 25, grifo nosso). O narrador deixa evidente que mãe e filha de Sorôco não tinham escolha, já estava tudo preparado para a partida, e alguém faria as duas entrarem no carro. O adjetivo utilizado para caracterizar as janelas do carro, "enxequetadas", significa "enxadrezado", o que traz a imagem de uma prisão para a cena. Além disso, a concordância em "fazer as duas entrar", apesar de facultativa, pode denotar o silenciamento dessas mulheres. Separadas à força de seu único parente, sem direito a despedidas e sem entender o que está acontecendo, as mulheres só poderão contar com o bem-fazer<sup>2</sup> de dois homens que as acompanharão na longa viagem: "Nessa diligência, os que iam com elas, por bem-fazer, na viagem comprida, eram o Nenêgo, despachado e animoso, e o José Abençoado, pessoa de muita cautela, estes serviam para ter mão nelas, em toda juntura." (Rosa, 2019, p. 25).

Podemos relacionar essa intervenção do governo, ou essa "ajuda", e seus reflexos na sociedade com o que ocorria na Idade Clássica. Segundo Foucault (1978), o internamento surgiu no Classicismo como medida para solucionar o problema daqueles que eram considerados loucos:

O Classicismo inventou o internamento, um pouco como a Idade Média a segregação dos leprosos; o vazio deixado por estes foi ocupado por novas personagens no mundo europeu: são os "internos". O leprosário tinha um sentido apenas médico; muitas outras funções representavam seu papel nesse gesto de banimento que abria espaços malditos. **O gesto que aprisiona não é mais simples: também ele tem significações políticas,**

---

<sup>2</sup> Aqui, percebe-se uma aproximação "A benfazeja", pela escolha lexical e pela ideia de caridade, de uma atitude boa, que carrega.

**sociais, religiosas, econômicas, morais.** E que dizem respeito provavelmente a certas estruturas essenciais do mundo clássico em seu conjunto. (Foucault, 1978, p. 61, grifo nosso).

Diante disso, podemos fazer uma aproximação desses fatos com a reflexão feita por esse narrador, que acompanha o drama de Sorôco e do internamento das mulheres, em meio a uma sociedade que oferece, ao mesmo tempo, condenação e “alívio”: condenação para as mulheres, “alívio” para a sociedade. Trata-se de uma intervenção multifatorial. O filósofo explica que, no contexto da Europa no Classicismo, “os grandes hospícios, as casas de internamento, obras de religião e de ordem pública, de auxílio e de punição, caridade e previdência governamental são um fato da era clássica: tão universais quanto ela e quase contemporâneos de seu nascimento.” (Foucault, 1978, p. 61). Assim, percebemos que, no conto, o movimento feito para auxílio de Sorôco é semelhante ao exposto por Foucault (1978). Mesmo em contextos distintos, e com grande distância temporal, o tratamento dado à loucura vem, simultaneamente, em forma de auxílio e punição.

Ainda sobre a era clássica, Foucault (1978) explica que o lugar reservado ao louco trazia consigo uma “medida de saneamento”, que tira das vistas da sociedade aquela figura que causa incômodo, estranheza.

Se o louco aparecia de modo familiar na paisagem humana na Idade Média, era como que vindo de outro mundo. Agora, ele vai destacar-se sobre um fundo formado por um problema de “polícia”, referente à ordem dos indivíduos na cidade. Outrora ele era acolhido porque vinha de outro lugar; agora, será excluído porque vem daqui mesmo, e porque seu lugar é entre os pobres, os miseráveis, os vagabundos. A hospitalidade que o acolhe se tornará, num novo equívoco, a medida de saneamento que o põe fora do caminho. De fato, ele continua a vagar, porém não mais no caminho de uma estranha peregrinação: ele perturba a ordem do espaço social. (Foucault, 1978, p. 72).

Assim, tendo em vista a situação de Sorôco, percebe-se uma continuidade histórica na forma como a sociedade lida com aqueles que não se enquadram em seus padrões e ideais de ordem. Ao oferecer uma espécie de suporte, o governo também carrega um peso de exclusão e desintegração, refletindo um padrão de controle social que se estende desde a Idade Clássica. De maneira análoga, no conto de Rosa, a “ajuda” fornecida ao homem pobre, apesar de parecer necessária para proporcionar algum “alívio”, mostra-se como uma medida de saneamento que retira

um problema do caminho de uma sociedade que busca manter seu próprio conceito de ordem social.

Nessa perspectiva, o conto revela uma complexa teia de relações sociais, onde a exclusão e o confinamento de mulheres consideradas "loucas" são normalizados e aceitos pela comunidade. Assim, o papel do narrador expõe as tensões e contradições de uma sociedade que, ao tentar lidar com a loucura, acaba reforçando a marginalização e a solidão daqueles que, apenas por existirem, já são vulneráveis. Segundo Daniela Arbex (2013), a questão da internação, desde o início do século XX, foi marcada pela falta de critério médico e pela busca da instauração de uma "ordem" no espaço público:

Desde o início do século XX, a falta de critério médico para as internações era rotina no lugar onde se padronizava tudo, inclusive os diagnósticos. Maria de Jesus, brasileira de apenas vinte e três anos, teve o Colônia como destino, em 1911, porque apresentava tristeza como sintoma. Assim como ela, a estimativa é que 70% dos atendidos não sofressem de doença mental. Apenas eram diferentes ou ameaçavam a ordem pública. (Arbex, 2013, p. 25).

A jornalista também deixa evidente que o objetivo eugenista por trás dessa medida de controle da ordem social fortalecia o hospital, tornando-o um lugar em que a sociedade se desfazia de sua escória. De modo análogo, percebe-se essa engrenagem social funcionando no conto: "A teoria eugenista, que sustentava a ideia de limpeza social, fortalecia o hospital e justificava seus abusos. Livrar a sociedade da escória, desfazendo-se dela, de preferência em local que a vista não pudesse alcançar." (Arbex, 2013, p. 26).

Portanto, o narrador do conto expõe uma realidade em que a loucura é tida como sinônimo de "anormalidade" pela sociedade. Com isso, surge a necessidade de excluir da paisagem comum as marcas dos considerados "anormais" — representados pela mãe e pela filha. Assim, a narrativa nos leva a uma reflexão crítica sobre o abandono social e a exclusão de indivíduos marginalizados por meio de aparelhos sociais, como o Estado, que, em vez de proteger seus vulneráveis, acaba por puni-los, porém, mais que isso, o conto relativiza o conceito de loucura: quem seriam as loucas — as mulheres, filha e mãe ou a doença também acometeria a sociedade que, em coro, canta o "canto sem razão".

Diante das análises aqui ensaiadas, podemos dizer que, neste conto, os elementos sociais foram assimilados e figuram como formas da estrutura artística

do(s) conto(s) conforme Candido (2006), tornaram-se relevantes na economia do texto e, valendo-nos de Saussure, em *Curso de linguística geral*, são significantes ao reiterarem os significados que se processam no texto. Nesse sentido, os elementos externos – no caso do conto em questão, o fator social da loucura – passaram a ser internos ao texto na medida em que vão muito além de uma referência social, uma referência à sociedade, mas as fazem figurar na construção estética do texto. Assim, é válido lembrar que, quando consideramos o elemento social como algo interno à obra, segundo Cândido, “saímos dos aspectos periféricos da sociologia, ou da história sociologicamente orientada, para chegar a uma interpretação estética que assimilou a dimensão social como fator de arte.” (Candido, 2006, p. 17)

Um exemplo de como esses fatores sociais se tornaram fundamentais na economia do texto está na reflexão que podemos construir acerca realidade do internamento como “medida de saneamento”, que, segundo Foucault (1978), conforme vimos ao longo das análises aqui apresentadas, percorre a história da humanidade desde o Classicismo. No conto, o narrador nos mostra o trabalho do governo, daquele que deveria estabelecer a “ordem”, como aquele que leva, no fim de toda a trama, à exclusão definitiva das duas mulheres de uma sociedade.

Também é possível capturar a atuação do fator social como aspecto relevante na obra, por exemplo, na presença do canto sem razão, que ecoa ao longo da narrativa, inclusive de maneira concreta, nos quatro momentos em que aparece no conto, e que, além de ser um elemento que, a princípio, serve para caracterizar a loucura da filha – no primeiro canto – e da mãe – no segundo canto –, sofre uma extensão de sentido quando, no fim da narração/narrativa, tornar-se coletivo, possibilitando uma leitura reflexiva acerca do lugar dos “loucos” e dos “sãos”, conforme expõe Perrone-Moisés (2002). Em outras palavras, o trabalho estético do autor, incluindo a função-narrador, garante a boa exploração do aspecto social – no caso, a loucura – no texto literário. Dessa maneira, o fator social pode ser assimilado de maneira que interfira, de fato, na economia do texto, passando a ser elemento constitutivo, essencial na obra de arte.

## **“A benfazeja”: o papel do narrador e o paradoxo**

Em “A benfazeja”, conhecemos a história de uma mulher que vive em um lugarejo, embrenhada. Mula-Marmela é como as pessoas a chamavam, pois não sabiam seu nome. Ela servia de guia para o cego Retrupé, filho de seu marido. O comportamento de Retrupé era temido pelos habitantes daquele lugar, “o homem maligno, com cara de matador de gente” (Rosa, 2019, p. 116), assim como o de seu pai, o Mumbungo, “célebre-cruel e iníquo, muito criminoso” (Rosa, 2019, p. 116). Conforme diziam, a morte do marido foi atribuída a Mula-Marmela. De modo semelhante, a cegueira do enteado e, depois, sua morte foram colocadas na conta da mulher. No fim, ela acaba deixando aquele lugar, ignorada por aqueles que a viram partir.

O narrador da história não hesita em destacar o quanto essa mulher é julgada pela comunidade, especialmente pelo homicídio de seu marido — o Mumbungo —, e, mais tarde, de seu enteado. No entanto, ao mesmo tempo em que é julgada pelo povo, ela é o motivo da paz daquele lugar, fato que configura um dos muitos paradoxos no conto: “quando ela matou o marido, sem que se saiba a clara e externa razão, todos aqui respiraram, e bendisseram a Deus. Agora, a gente podia viver o sossego, o mal se vazara, tão felizmente de repente.” (Rosa, 2019, p. 117).<sup>3</sup>

Sobre a importância do narrador na construção do conto, Maria do Rosário Figueiredo (2009) faz o seguinte apontamento: “É ele, o narrador, quem efetiva, no conto, a forte reflexão sobre a identidade das personagens, seus destinos e sua sorte.” (Figueiredo, 2009, p. 94). Partindo desta afirmação, podemos também analisar o papel de mediador desse narrador, pois é ele quem, durante toda a narrativa, busca pôr em questão os juízos de valor correntes naquela comunidade acerca das personagens. Por esta razão, precisamos nos aproximar do discurso desse narrador, a fim de compreender a trama e as personagens nela envolvidas — destacando-se Mula-Marmela.

Ao começar a caracterizá-la, um dos primeiros aspectos postos não diz respeito diretamente a ela — como sua aparência física, por exemplo —, mas sim, a uma impressão que o narrador tem de como aquela comunidade percebia aquela mulher:

---

<sup>3</sup> Interessante perceber que o mesmo alívio que tomou conta da sociedade na ida das mulheres a Barbacena, embora o canto permanecesse na sociedade, aqui também aparece. Tirar a loucura da sociedade é sempre alívio.

“Sei que não atentaram nela; nem fosse possível.” (Rosa, 2019, p. 115). Prosseguindo, ouve-se o narrador dizer: “A que tinha dôres nas cadeiras: andava meio se agachando; com os joelhos para diante. Vivesse **embrenhada**, mesmo quando ao claro, na rua.” (Rosa, 2019, p. 115, grifo nosso). A palavra destacada, embrenhada, diz muito sobre Mula-Marmela – a que vivia embrenhada, nas brenhas, no mato, na escuridão, apartada da luz, da visibilidade e diz, ainda mais, sobre a estética “lexical” do autor que, levando seu leitor a “brenha/ brenhas” = mato, matagal, por extensão de sentido faz ler a metáfora “coisa confusa, indecifrável, secreta” (Houaiss, 2001, p. 511). Com a linguagem, de modo condensado está posta a incerteza que marcará a leitura deste conto.

Além disso, ela é descrita como “loba” (Rosa, 2019, p. 116), e é chamada pelo apelido de “Mula-Marmela”. Esse conjunto de características forma, no imaginário do leitor, uma imagem animalesca, selvagem, que, no prosseguimento da narrativa, sofrerá uma torção.

Sobre a imagem construída de Mula-Marmela, e também de Retrupé, seu enteado, Cleusa Rios P. Passos (2000), em *Guimarães Rosa: do feminino e suas estórias*, enfatiza a relação de dependência evidenciada pela posição dos pés de cada um — Mula-Marmela com os pés para diante, e Retrupé, como o próprio nome sugere, com os pés voltados para trás. Assim, seguem os dois em um andar tortuoso, mas que aponta para certa complementaridade:

E ainda, sem a mãe e “sem adiante”, Retropé (retro/pé? = movimento para trás) complementa a que estéril, anda com os joelhos “para diante”, conduzindo-o. Física e afetivamente, ambos se inteiram num paradoxal “acordo de incomunhão”. São “lé e cré” /.../ “que qual, que tal loba e cão”: a lúdica ressonância do discurso assinala, de forma concreta, o paralelismo e seu trágico espelhamento. (Passos, 2000, p. 108).

Ao mesmo tempo em que Retrupé representa um retrocesso, algo que puxa para trás, Mula-Marmela faz o movimento contrário, pois ela é aquela que tem os joelhos “para diante”, funcionando como a força que puxa para frente, e sendo ela a guia do cego. Essa imagem é representativa da relação de dependência entre os dois personagens, e é mais um elemento de paradoxo presente no conto.

Além desse aspecto, a cena em questão também resulta na animalização da personagem central. Sua caracterização como “loba”, seu apelido “Mula”, bem como o fato de a comunidade não saber sequer seu nome, são aspectos que evidenciam

esse processo: “Soubessem-lhe ao menos o nome. Não; pergunto, e ninguém o inteira.” (Rosa, 2019, p. 115). Relativamente ao apelido “Mula”, podemos evidenciar que ele também adiciona à mulher as características do próprio animal, que é popularmente conhecido por sua força, resistência e capacidade de adaptação.

Assim, animalização de Mula-Marmela acentua sua desumanização, reforçando o distanciamento social e a forma como a comunidade a vê: como uma força bruta, utilitária e sem identidade própria. Essa escolha narrativa reflete a complexidade do trabalho estético de Rosa, que, através de paradoxos e simbolismos, apresenta uma crítica à marginalização e à objetificação de figuras vulneráveis. Nesse sentido, o fator social é trabalhado como elemento interno ao texto, aspecto valorizado por Candido (2006).

Passos (2000) evidencia o efeito da caracterização de Marmela, que foge aos padrões:

“A mulher, malandraja, a malacafar, suja de si, misericordiada, tão velha e feia, feita tonta, no crime não arrependida - e guia de um cego” disforme, com estranho andar e modos perturbadores, configura-se fora dos padrões éticos, econômicos e estéticos socialmente cristalizados, razão pela qual surge a primária acusação da narrativa: não se “revê os que não valem a pena”. (Passos, 2000, p. 107).

Tal construção da personagem vai além de uma simples descrição, configurando-se como uma denúncia das práticas de exclusão e da invisibilidade que recaem sobre os marginalizados. A animalização de Mula-Marmela não apenas desumaniza a figura feminina, mas também evidencia as dinâmicas de poder e preconceitos que atravessam a coletividade. Representada como alguém “fora dos padrões” – seja por sua aparência, comportamento ou função social – Marmela materializa o peso das estruturas que a empurram para a margem. Contudo, ironicamente, é justamente essa figura disforme, considerada sem valor, que assume o papel de guia e suporte do cego, ampliando o paradoxo que sustenta a narrativa.

Dessa forma, a exclusão de Marmela revela-se mais-de que um ato isolado; trata-se de um reflexo da lógica coletiva de silenciamento e descarte. Ao associar à personagem atributos como força, resistência e feiura, o narrador evidencia o incômodo e a rejeição que o “desvio”, aquilo que foge à “normalidade” socialmente imposta, provoca em uma sociedade pautada por hierarquias rígidas. Assim, a figura de Mula-Marmela transcende o papel de uma personagem trágica para se tornar o

núcleo simbólico de uma crítica maior, tensionando os limites éticos e sociais da comunidade que a cerca.

Marmela representa, então, uma figura que causa desconforto à sociedade que a cerca. Trata-se de uma mulher indesejável, que não possui boa aparência e de práticas questionáveis para aquela comunidade. No entanto, somente isso não é suficiente para determiná-la louca. Rónai (2020) é quem enquadra Marmela, entre as duas categorias que elenca, as crianças e os loucos, na dos personagens loucos: “Impossível traçar, aliás a linha de demarcação entre esta última [os loucos] e a normalidade.” (Rónai, 2020, p. 127). O que corrobora com a ideia de uma personagem “confusa, indecifrável, secreta” (Houaiss, 2001, p. 511), como se adiantou mais acima, enfatizando a incerteza como marca de leitura deste conto. Fato é que Marmela possui características e comportamentos considerados reprováveis para aquelas pessoas do lugarejo, isso é suficiente, no conto, para que ela seja duramente julgada pela comunidade.

Relativamente à aparência física, é importante citar o pensamento de Foucault (1978). Em *História da Loucura na Idade Clássica*, ele evidencia a problemática no que diz respeito à identificação do louco. O questionamento inicial de sua argumentação é: qual é o rosto da loucura? Será que podemos atribuir um rosto a ela? Ao refletir sobre isso, ele afirma que: “a essência geral da loucura não tem uma forma assinalável; o louco, em geral, não é portador de um signo; mistura-se com os outros e está presente em cada um deles, não para um diálogo ou um conflito com a razão, mas para servi-la obscuramente através de meios inconfessáveis.” (Foucault, 1978, p. 199). Com isso, surge uma nova importante problemática para discussão em nossa análise: se não há um rosto, um modelo do louco, logo, a percepção e identificação desse sujeito ocorre de modo subjetivo e completamente enviesado. É o que acrescenta Foucault (1978): “Como se faz esse reconhecimento tão inquestionável do louco? Através de uma percepção marginal, um ponto de vista enviesado, através de uma espécie de raciocínio instantâneo, indireto e ao mesmo tempo negativo.” (Foucault, 1978, p. 200).

Lima (1983), em “O mundo em perspectiva: Guimarães Rosa”, também fala sobre a fugacidade da ideia de “anormalidade” e explica como isso se revela na obra de Guimarães Rosa:

Entre os espanhóis, a demência e os defeitos físicos são desvios da normalidade a fazer mais visível a crueldade que encontram depositada nas coisas (...) Já em Guimarães Rosa, a revelação da crueldade circundante é contida por uma contínua perplexidade. O aleijão é menos prova acusatória do caráter cruel da vida que indício do que nela perplexamente desconhecemos. (Lima, 1983, p. 505).

No conto, o narrador nos atrai para a realidade daqueles considerados “anormais”, dos que fogem ao padrão comportamental, físico e moral do meio em que vivem, e nos transporta para um novo ponto de vista acerca da realidade, é o que argumenta Lima (1983):

Ser atraído pela expressão da demência, dos aleijões, se converte em um dos modos de furar o bloqueio dos “normais” e alcançar uma visão em perspectiva da realidade humana. Entretanto, a comunidade normal estranha e reage contra todos os não-sujeitos à sua lei. Instintivamente, ela compreende que os “anormais” acenam para uma realidade perigosa, que corrompe a sua ordem e o seu conforto. (Lima, 1983, p. 506).

Dessa maneira, Mula-Marmela, sendo uma figura que causa estranhamento, que não segue os padrões sociais impostos em uma espécie de “acordo tácito”, relativamente ao que é considerado “bem” ou “mal”, acaba despertando nas pessoas daquela comunidade uma reação contrária, conforme exposto por Lima (1983). Ela é considerada “anormal”, e por isso sofre as consequências desse julgamento enviesado.

De modo geral, temos, neste conto, um narrador que usa um discurso quase jurídico, com tom oratório, atuando de modo semelhante a um advogado de defesa, que visa a defender a protagonista do discurso adotado pela comunidade. Ao desnudar a voz da comunidade, ele realça a marginalização das personagens. Para isso, o narrador adota a estratégia de questionar o comportamento daquelas pessoas. Ademais, ele deixa um tom de dúvida no discurso da comunidade, pois há marcas de seu afastamento em relação a essa voz popular: “Não diziam, também, que ela ocultava dinheiro, rapinicando às tantas esmolas que o cego costumava arrecadar?” (Rosa, 2019, p. 115). Vale comentar que o uso do verbo rapinicar sugere, como efeito de sentido, o hábito das aves de rapina, que acrescenta dois significados ao texto. A palavra rapina vem do latim, que significa raptar. O que faz Mula-Marmela, se não andar por aí catando as esmolas dos cegos. Mas aves de rapina também têm uma excelente visão, com alcance muito maior que o de um ser humano. Se para Foucault (1978), “o louco, em geral, não é portador de um signo; mistura-se com os outros” (Foucault, 1978, p.199), assim como mãe e enteado se misturam pelos pés, mais uma

vez, eles estão misturados relativamente à visão. Visto que o cego Retrupé depende da aguçada capacidade de enxergar de Marmela.

O narrador, ao longo do conto, tece questionamentos recorrentes sobre os comentários e julgamentos da comunidade em relação à mulher, criando, como efeito de sentido, uma atmosfera de desconfiança quanto à veracidade e à honestidade do discurso coletivo. Essa estratégia narrativa, presente de forma consistente ao longo da obra, desafia o leitor a questionar a visão unilateral da sociedade sobre a personagem. Um exemplo marcante desse uso ocorre quando o narrador problematiza a reação da população ao assassinato de Mumbungo por Mula-Marmela. Ele não apenas relata os fatos, mas também insinua contradições, silêncios e exageros nas falas da comunidade, revelando colocando em evidência os preconceitos e as distorções inerentes a essas narrativas coletivas. Essa postura narrativa não apenas reforça a complexidade da personagem, mas também insere o leitor em um espaço de incerteza interpretativa, onde o julgamento ético e moral é continuamente tensionado. Desse modo, a estratégia do narrador transcende a simples exposição de eventos, utilizando a dúvida como ferramenta para expor as fissuras no discurso social e desvelar camadas mais profundas da história.

O pai, o Mumbungo, se vivia bem com a mulher, a Mula-Marmela, e se ela precisava dele, como os pobres precisam uns dos outros, por que, então, o matou? **Vocês nunca pensaram nisso, e culparam-na.** Por que não de ser tão infundados e poltrões, sem espécie de perceber e reconhecer? **Mas, quando ela matou o marido, sem que se saiba a clara e externa razão, todos aqui respiraram, e bendisseram a Deus.** (Rosa, 2019, p. 117, grifo nosso).

No trecho acima, percebe-se que o narrador faz afirmações incisivas, como nas frases em destaque: “Vocês nunca pensaram nisso, e culparam-na.” (Rosa, 2019, p. 117); “Mas, quando ela matou o marido, sem que se saiba a clara e externa razão, todos aqui respiraram, e bendisseram a Deus.” (Rosa, 2019, p. 117). Ele questiona o modo como a comunidade avalia a mulher. Para o narrador, as pessoas não refletem antes de culpar Marmela pelo crime. Além disso, ele revela que, apesar de julgarem o possível assassinato, comemoraram, sentiram alívio por não terem mais a ameaça do Mumbungo em seu meio. Como fica claro no trecho, a comunidade é quem culpa Marmela pelos crimes supostamente cometidos por ela. Assim, pode-se questionar até onde há veracidade nessas informações. Conforme Passos (2000), “segundo a coletividade, a mulher carrega obscuros segredos; atribuem-lhe, primeiro, o

assassínio misterioso de Mumbungo, depois, a cegueira e morte de Retrupé, por meio do estrangulamento que o poupa de sufocante e lenta agonia.” (Passos, 2000, p. 105).

Apesar de, em um primeiro momento, a tendência geral ser a de chocar-se diante de um crime — o assassinato do companheiro —, o narrador esclarece que, ao mesmo tempo em que culpa e exclui a mulher por tal feito, a população se alegra e respira aliviada, pois, agora, estão livres da ameaça que Mumbungo representava para aquela a comunidade. De acordo com Passos (2000), “a tarefa do nar/o/rador não está, portanto, em discutir a legalidade dos supostos delitos, e, sim, em legitimá-los, tornando manifesto o desejo interdito da comunidade realizado por Marmela.” (Passos, 2000, p. 106).

O discurso de defesa vai se compondo com diversas perguntas feitas pelo narrador. Ele procura evidenciar que, se não fosse pela mulher, aquelas pessoas estariam perdidas e entregues à maldade do Retrupé:

Mas, se ela também se tivesse matado, que seria de vocês, de nós, às muitas mãos do Retrupé, que ainda não estava cegado, nos tempos; e que seria tão pronto para ser sanguinaz e cruel-perverso quanto o pai - e o que renega de Deus - da pele de Judas, de tão desumana e tremenda estirpe, de apavôr? (Rosa, 2019, p. 119).

Em outro momento, a opinião do povo é novamente questionada: “Dizem-na maldita: será; e? Porém, isto nunca mais repitam, não me digam: do lobo, a pele; e olhe lá!” (Rosa, 2019, p. 119). Novamente, notamos o tom de indagação e de dúvida na voz do narrador, especialmente, pela pergunta “será; e?” e no estranho excerto “do lobo, a pele” que condensa o dito “lobo em pele de cordeiro”.

No momento da partida de Marmela, o narrador evidencia que a comunidade não prestou nenhuma esmola, e que maior era o alívio de vê-la partir. Nesse momento, ele deixa claro seu papel de bode expiatório: “Sem lhe oferecer ao menos qualquer espontânea esmola, vocês a viram partir: o que figurava a expedição do bode – seu expiar.” (Rosa, 2019, p. 123). Ao utilizar essa expressão popular – que define um indivíduo que, sem necessariamente ser o culpado, leva sobre si a culpa de um infortúnio – o narrador destaca seu lugar de expiação: expulsa da comunidade, excluída.

Figueiredo (2009) explica que tal referência à expiação do bode remete à tragédia grega. Segundo a estudiosa, todas as tentativas de explicar a etimologia da palavra “tragédia” há a presença do bode. Primeiro, na tragédia grega de Baco ou

Dionísio, na qual “por ocasião da festa do vinho novo, os adeptos do deus do vinho disfarçavam-se em sátiros, embriagavam-se e começavam a cantar e a dançar, sendo, então, concebidos, como ‘homens-bodes’.” (Figueiredo, 2009, p. 107). Outra explicação possível, segundo Figueiredo (2009), é a que relaciona a etimologia da palavra tragédia ao ritual de sacrifício de um bode a Dionísio. Por fim, há, ainda, a que “a relaciona aos concursos ditirâmbicos, isto é, o poeta que vencesse, receberia, como prêmio, um bode.” (Figueiredo, 2009, p. 107).

Assim, conforme Figueiredo (2009): “Vê-se, pois, que, embora não haja um acordo sobre a etimologia de ‘tragédia’, todas as versões explicativas giram em torno da figura do bode que sempre se manifestou como um dos elementos sacrificatórios mais comuns em todas as religiões.” (Figueiredo, 2009, p. 107).

O imperativo também é utilizado como estratégia discursiva: “E vocês ainda podem culpar esta mulher, a Marmela, julgá-la, achá-la vituperável? **Deixem-na**, se não a entendem, nem a ele.” (Rosa, 2019, p. 120, grifo nosso).

Tendo em vista esse discurso persuasivo e que busca defender essa mulher, Passos (2000) explica que o trabalho desse narrador é jogar luz sobre o discurso de “sombras” propagado pelas pessoas do lugarejo. Nessa perspectiva,

Revelá-la “benfazeja”, qualidade primordial e esquecida por todos, é o eixo de uma espécie de defesa que se ancora em alguns preceitos da oratória tradicional e, ao mesmo tempo, evoca aspectos nuançados da retórica barroca, por meio de antíteses, metáforas e dicotomias, em geral, engendradas no renomado jogo do claro-escuro. (Passos, 2000, p. 105).

É esse jogo do claro-escuro, uma das principais estratégias presentes no discurso do narrador. São as chamadas dicotomias, nas palavras de Passos (2000), mas que aqui serão chamadas de paradoxos. Além das três ocorrências dessa estratégia discursiva já mencionadas — primeiro, a maldade da mulher ser o motivo da paz daquele lugarejo; segundo, a cena do espelhamento causado pelo caminhar de Retrupé e Mula-Marmela; além da cegueira de Retrupé em contraposição à visão excelente de Marmela — é possível dizer que todo o discurso é paradoxal, pois, ao mesmo tempo em que apresenta a voz da comunidade repleta de um juízo de valor negativo, ele procura evidenciar algo de positivo nas atitudes da mulher. O bem e o mal, a luz e a sombra, coexistem ao longo do conto. Sendo assim, podemos dizer, devido à complementação de ideias opostas, constante no conto, que a melhor definição seria de paradoxo. Segundo Rosa, em entrevista a Günter Lorenz (1991),

“os paradoxos existem para que ainda se possa exprimir algo para o qual não existem palavras.” (Lorenz, 1991, p. 32). Assim, mais que uma oposição dicotômica, o narrador nos aponta para a complementaridade desses signos opostos.

Essa característica também é comentada por Figueiredo (2009):

Já em uma primeira leitura, pode-se, facilmente, depreender, das páginas de “A benfazeja”, certa figuração do duplo, isto é, são reiteradas, ao longo do texto, imagens, predicções e mesmo situações que nos põem, de plano, em uma atmosfera dupla, dual, ambígua, que se estende do nome das personagens a vários outros planos da narrativa. (Figueiredo, 2009, p. 97).

Diante disso, é possível evidenciar expressões e marcas estéticas dessa presença do paradoxo no discurso do narrador. Logo no início do texto, aparece o símbolo da “sombra” na descrição do lugar: “Vive-se perto demais, num lugarejo, às sombras frouxas, a gente se afaz ao devagar das pessoas.” (Rosa, 2019, p. 115). Ademais, o narrador também usa a ideia de sombra para se referir ao passado da mulher: “Por que, então, invocar contra as mãos de alguém, as sombras de outrora coisas.” (Rosa, 2019, p. 116). Aqui, as sombras aparecem como uma espécie de mancha na história de Mula-Marmela, lembrando, ainda uma vez, a “embrenhada”.

O jogo das palavras no conto faz que a estratégia do discurso do narrador, de lançar luz sobre o discurso de sombras da população, ecoe em toda a trama do texto. De acordo com Passos (2001), “oralidade e escritura, desconhecimento e saber, cegueira e visão perspicaz, maldade e ternura, disformidade e beleza, repetição e história etc. vão urdindo os fios do enredo e recuperando uma expressiva constante da obra rosiana: a dualidade.” (Passos, 2001, p. 105). Desse modo, a ideia de complementaridade entre bem e mal, entre certo e errado, está entrelaçada em toda a construção do conto, o que acontece, por exemplo, com o uso de provérbios que Rosa incorpora em sua narrativa: “Cada qual com sua baixeza; cada um com sua altura.” (Rosa, 2019, p. 120). Ou com frases enigmáticas: “A cor do carvão é um mistério; a gente pensa que ele é preto ou branco.” (Rosa, 2019, p. 119). Há também o contraste entre luz e escuridão: “A luz é para todos; as escuridões é que são apartadas e diversas.” (Rosa, 2019, p. 121).

O que essas frases têm em comum é seu poder de recuperar a ideia do jogo paradoxal presente em todo o discurso do narrador, que tem como trabalho iluminar o pensamento da população e também o nosso, leitores. Nesse sentido, o paradoxo também pode ser percebido nos momentos em que o narrador destaca as atitudes

boas de Mula-Marmela, que refletem seu “bem-fazer”. Ele tenta fazer que vejam que na personagem há algo de bom:

Sei que vocês não se interessam nulo por ela, não reparam como essa mulher anda, e sente, e vive e faz. **Repararam como olha para as casas com olhos simples, livres do amaldiçoamento do pedidor?** E não põe, no olhar as crianças, o soturno de cativo que destinaria aos adultos. **Ela olha para tudo com singeleza de admiração.** (Rosa, 2019, p. 119, grifo nosso).

Esse narrador, que tem como interlocutor não somente aquela comunidade, mas também nós, leitores, leva-nos a dar atenção aos modos da então denominada “benfazeja”. De acordo com Figueiredo (2009):

Ao desconstruir os juízos de valor que a comunidade cria em torno da personagem, através de questionamentos, ele não só tenta mediar a relação entre os dois pólos, como também ele constrói, para si, um ouvinte sensível e solitário que não corresponde ao seu interlocutor “real”. (Figueiredo, 2009, p. 95).

O título do conto, já muito sugestivo, mostra a presença do bem em suas ações, e é isso que ele busca evidenciar em toda a narrativa, em detrimento do mal que aquela comunidade atribui a ela. Nesse contexto, então, os paradoxos presentes no conto e aqui ressaltados apontam para a seguinte: “Mas reparando com mais tento, veriam, pelo menos, como ela não é capaz de pegar estouvadamente em alguma coisa; nem deixa de curvar-se para apanhar um caco de vidro no chão da rua, e pô-lo de lado, por perigoso.” (Rosa, 2019, p. 121). Percebe-se uma ênfase nas características femininas, na delicadeza, no cuidado com o ambiente em que se encontra. Isso aponta para o “bem-fazer” de Marmela, aspecto para o qual o narrador procura chamar a atenção ao longo de todo o conto: “Mas, quando ela matou o marido, sem que se saiba a clara e externa razão, todos aqui respiraram, e **bendisseram** a Deus.” (Rosa, 2019, p. 117, grifo nosso). Com isso, o bem que ela faz é posto em evidência, causando a perplexidade que reflexão.

Lima (1983) afirma que, em “A benfazeja”, descobre-se que a maldade que percebemos na Mula-Marmela é, na realidade, expressão do amor: “Perplexamente, sob os seus aleijões, se movia o amor, a difícil palavra.” (Lima, 1983, p. 506). É exatamente isso o que podemos depreender do efeito de sentido desse amplo uso do jogo do claro-escuro presente no conto. Intencionalmente, o narrador propõe um olhar

diferente sobre aquela mulher, um ponto de vista de quem consegue perceber nela algo de bom, ou, nas palavras de Lima (1983), o amor.

Em suma, o narrador adota uma postura crítica em relação ao julgamento da sociedade dirigido à protagonista, destacando suas qualidades e nuances humanas, muitas vezes obscurecidas pelo preconceito e pela superstição. Sua estratégia discursiva revela camadas de complexidade das personagens e das situações, convidando o leitor a pensar criticamente sobre a percepção social da loucura, ou dos aleijões, ou dos que fogem à dita “normalidade”.

Assim como os paradoxos anteriormente citados servem de estratégias estéticas ao discurso desse narrador, outro elemento importante é a escolha do ponto de vista, visto que, segundo Arrigucci Jr. (1998), trata-se do centro da técnica ficcional. Portanto, devemos considerar que este modo de contar trará efeitos de sentido únicos à narrativa.

Em “A benfazeja”, a função-narrador adota uma perspectiva em terceira pessoa, com foco nas experiências e percepções da protagonista, Mula-Marmela. Figueiredo (2009) explica que “temos, em ‘A Benfazeja’, um narrador que, embora faça questão de assinalar a sua condição de ‘estrangeiro’ ao afirmar que é ‘de fora’ (p. 111), o que se observa é um narrar marcado por um tom que revela uma onisciência especial.” (Figueiredo, 2009, p. 94). Apesar dessa onisciência, apresentando os sentimentos e pensamentos dos personagens, ele não se deixa fundir com eles. Por esse motivo, ele é capaz de exercer seu papel de defesa, como destacado por Passos (2000).

Além disso, o narrador apresenta ao leitor uma visão próxima de Mula-Marmela, o que permite o acesso às suas emoções, motivações e conflitos internos. É a partir disso que somos convidados a pensar criticamente acerca das intenções da mulher, e refletir acerca do tratamento dado pela comunidade a ela: “O pai, o Mumbungo, se vivia bem com a mulher, a Mula-Marmela, e se ela precisava dele, como os pobres precisam uns dos outros, por que, então, o matou? Vocês nunca pensaram nisso, e culpam-na.” (Rosa, 2019, p. 117).

Diante dessa reflexão, o narrador até mesmo afirma com tom de autoridade que era necessário que ela cometesse tal crime. Para isso, ele mantém certa distância, oferecendo observações objetivas sobre as ações e circunstâncias ao redor da mulher: “A mulher tinha de matar, tinha de cumprir por suas mãos o necessário

bem de todos, só ela mesma poderia ser a executora — da obra altíssima, que todos nem ousavam conceber, mas que, em seus escondidos corações, imploravam.” (Rosa, 2019, p. 118). Assim, ele revela a hipocrisia que permeia o pensamento daquela comunidade, e provoca o pensamento crítico do leitor. Relativamente a isso, Passos (2000) afirma:

Do ponto de vista coletivo, perde-se a consciência histórica como processo reorganizador, básico para a necessária “descontinuidade entre o passado e o presente”. Encerrada em si, a comunidade reproduz o mesmo, ignorando seus excluídos; só a voz da narrativa, porque atenta e de fora, consegue distanciar-se e pontuar a repetição. (Passos, 2000, p. 111).

Portanto, o ponto de vista do narrador do conto contribui para a construção de uma atmosfera que possibilita a reflexão sobre temas amplos, como o tema da loucura e a complexidade das relações humanas. Ao oferecer ao leitor uma visão ampla da situação, ele permite uma leitura reflexiva, baseada tanto nas motivações de Mula-Marmela e em seus sentimentos, quanto nas expectativas e desejos das outras pessoas da comunidade envolvidas na trama.

## **“A terceira margem do rio”: loucura, ausência e memória**

O conto “A terceira margem do rio” é uma narrativa em primeira pessoa, e o narrador é um dos filhos da personagem principal, que busca compreender as razões que levaram seu pai, homem “ordeiro” e “cumpridor”, a encomendar para si uma canoa e sair remando rio afora - indo, na verdade, “a nenhuma parte” (Rosa, 2019, p. 38). Esse filho, diante da inexplicável atitude do pai, é o único que fica ali, indo à margem do rio para oferecer alguma providência. Progressivamente, todo o resto da família se dispersa e segue sua vida, deixando para trás o velho homem na canoa.

O filho-narrador alimenta o pai da comida furtada que encontrava em casa. Já o pai, naquela condição da qual ninguém queria falar e nem nomear como, “doideira” (Rosa, 2019, p. 38), nunca mais volta para terra firme. Ao contrário, permanece isolado no rio, com uma presença enigmática, quase como um vulto, que acaba deixando marcas inapagáveis no filho.

Tendo em vista o tema da loucura, presente na narrativa e afirmado por Rónai (1968), pretende-se analisar como o narrador desta estória lida com essa realidade em sua família: a suposta loucura do pai. A presença do pai no rio, uma figura quase espectral, serve como um constante lembrete do inexplicável e do incontrolável. Essa condição cria uma atmosfera de estranhamento e ruptura, que se reflete na vida dos personagens e na própria estrutura do conto. Nesse sentido, é importante reproduzir, aqui, algumas marcas que corroboram a presença da “loucura” no conto. De acordo com a memória do filho-narrador, por meio de quem temos acesso à narrativa através de uma narração em primeira pessoa, o pai, a princípio, não parecia muito diferente dos seus conhecidos: “Do que eu mesmo me alembro, ele não figurava mais estúrdio nem mais triste do que os outros, conhecidos nossos.” (Rosa, 2019, p. 37). Apesar disso, trata-se de um homem sem voz, que nem mesmo tem alguma fala no conto: “Nosso pai nada não dizia” (Rosa, 2019, p. 37).

Ocorre que essa figura, de certo modo estável, um homem “ordeiro e cumpridor” (Rosa, 2019, p. 37), em decorrência da “loucura”, tem um comportamento que desestabiliza toda a família. Com isso, a mãe, mesmo sendo aquela que dá as ordens na casa – “Nossa mãe era quem regia (...)” (Rosa, 2019, p. 37) –, precisa recorrer à ajuda de outros, atribuindo a cada um determinada função, em busca de manter a ordem: “Mandou vir o tio nosso, irmão dela, para auxiliar na fazenda e nos

negócios. Mandou vir o mestre, para nós, os meninos. Incumbiu o padre que um dia se revestisse em praia de margem, para esconjurar e clamar a nosso pai o dever de desistir da tristonha teima. De outra, por arranjo dela, para medo, vieram os dois soldados.” (Rosa, 2019, p. 38). Essa busca por normalidade e ordem, enfrentada pela mãe e pelos filhos, reflete a tentativa humana de lidar com o caos e a incerteza trazidos pela irracionalidade da loucura do pai. Quando a estabilidade familiar é abalada, a reação imediata é tentar restaurar a ordem, e é nesse esforço que a chegada do tio, do mestre e do padre se torna significativa. Cada uma dessas figuras representa uma tentativa de intervenção externa para devolver à família a estrutura que ela perdeu. O tio, o mestre e o padre, com suas diferentes formas de autoridade, buscam proporcionar consolo ou explicações para a situação.

Contudo, essas tentativas acabam expondo as limitações de suas abordagens diante da complexidade da loucura, que não pode ser simplesmente corrigida ou compreendida. As intervenções, embora bem-intencionadas, demonstram a fragilidade humana ao confrontar realidades que escapam ao entendimento, revelando como o esforço de restaurar a normalidade se vê impotente diante da irreversibilidade da condição do pai. Nota-se, ainda, que esse auxílio comunitário representa a ordem social: o irmão representa a família; o mestre, a escola; o padre, a religião; e os soldados representam o Estado. Conforme explica Goulart (2017):

Em seguida, podem ser vistos os famosos aparelhos ideológicos de Althusser: o da Escola, representado pelo mestre que devia ensinar aos meninos; o da Igreja, instituído na figura do padre, a quem caberia, revestido, na margem, esconjurar o pai; e o Estado, traduzido em figura dos dois soldados, espelhando a ameaça que se configura no medo. (Goulart, 2017, p. 263).

Nesse conto, o ponto de vista do narrador, em primeira pessoa, proporciona, como efeito de sentido, uma maneira diferente de lidar com a presença do sujeito louco, ou com a “anormalidade”. A escolha do ponto de vista é fato determinante na narrativa. Aqui, precisamos recuperar a reflexão de Arrigucci Jr. (1998) em “Teoria da narrativa: posições do narrador”, na qual ele explica:

Escolher um ponto de vista é escolher um modo de transmitir valores. Isso demonstra que a técnica está articulada com a visão do mundo. Ela não é inocente e está articulada com todos os outros aspectos da narrativa, isto é, com os temas. Em geral, o uso de determinada técnica depende da escolha

do tema, assim como o tema pode exigir organicamente determinada técnica. (Arrigucci Jr., 1998, p. 20)

No conto em questão, percebemos que o ponto de vista do filho (o narrador) proporciona uma visão específica acerca de toda a problemática familiar, demonstrando uma escolha estética significativa do autor. Esse narrador fala como familiar, como filho, que relembra. Sua visão é limitada por seu foco fixo e por seu próprio filtro. É ele quem expõe o modo como a família lida com a loucura do pai. A começar pela reação da mãe: “Nossa mãe, vergonhosa, se portou com muita cordura; por isso, todos pensaram de nosso pai a razão em que não queiram falar: doideira.” (Rosa, 2019, p. 38). Trata-se, portanto, de um assunto intocado, que a própria mãe, ao se ver naquela situação, age com certa vergonha e prudência. De acordo com Rosenbaum (2024):

O ponto de vista, restrito à primeira pessoa, revela e oculta linhas de força que atravessam o evento impalpável. O foco narrativo coloca o leitor igualmente à margem, atrelado ao ponto de vista do filho. Nossa visão, em princípio, limita-se ao que o filho vê, pensa e imagina. No entanto, é facultado ao leitor crítico buscar uma distância que possibilite hipotetizar outras margens, entre elas as que vimos considerando - o suicídio, a aventura mística, o rito sacrificial ou tantas outras quanto forem verossímeis na fatura narrativa, propiciadas pela vicariedade do signo da terceira margem. (Rosenbaum, 2024, p. 120).

Ainda nesse sentido, Arrigucci Jr. (1998) explica que, se a escolha for por uma narração em primeira pessoa, cria-se uma série de dificuldades. Para exemplificar, ele menciona o caso de Riobaldo, que “não pode nunca avançar nada sobre Diadorim, sobre o mistério de Diadorim, embora avance por pequenas sutilezas e ambiguidades, circunstâncias dúbias, de que o leitor depois se dá conta ou percebe melhor na releitura.” (Arrigucci Jr., 1998, p. 22). Em resumo, o autor explica que um dos problemas básicos do ponto de vista, e que podemos observar na construção da narrativa de “A terceira margem do rio” é o dos “canais de acesso à história, como o leitor vai ter acesso à história” (Arrigucci Jr., 1998, p. 23). É atrás dessas sutilezas e desses “canais de acesso” que devemos ir para encontrar os sentidos através do narrador do conto.

Portanto, podemos dizer que escolha do ponto de vista no conto é mais do que um recurso narrativo. Trata-se de uma estratégia estética e temática profundamente articulada com a construção de sentido da obra. A limitação imposta pela narração em primeira pessoa, vinculada à perspectiva do filho, não apenas restringe o acesso

imediatamente do leitor à totalidade dos acontecimentos, mas também o envolve em um jogo de ambiguidades e lacunas. Essa escolha confere à narrativa um caráter enigmático e provoca a participação ativa do leitor, que é levado a explorar as margens invisíveis do texto em busca de significados.

Considerando a hipótese da “loucura”, percebemos que o modo como ela é construída na narrativa pode ser percebido pela própria figura da canoa, que vaga sem rumo pelo rio. Teríamos, novamente, a mítica “Nau dos Loucos” sendo representada? Uma “auto” Nau dos Loucos; uma nau para si mesmo? Em movimento solitário, o pai manda fazer para si sua própria “nau” e se lançando no rio perpétuo, sem fim: “e o rio-rio-rio, o rio-pondo perpétuo” (Rosa, 2019, p. 40). Um outro possível sentido para a canoa seria a ideia do caixão, visto que ela foi feita exatamente para caber aquele que a ocuparia, conforme se lê no conto: “Encomendou a canoa especial, de pau de vinhático, pequena, mal com a tabuinha da popa, como para caber justo o remador.” (Rosa, 2019, p. 37). É o que explica Wisnik (2004):

Podemos dizer assim que a morte está, nesse conto, ao mesmo tempo recalcada (na relação das personagens com o pai ausente, sob o tácito e a melancolia) e surpreendida pela narrativa num estado de evidência insólita em gente que o silêncio ilumina aquilo que não pode ser dito, escapando da tangente da leitura alegórica, fantástica ou mítica para confundir-se com o fluxo do rio que retorna, tautológico, perpétuo e provisório, sobre si mesmo. (Wisnik, 2004, p. 230).

Além da imagem do barco, Foucault (1978), em *História da loucura na Idade Clássica*, explica a simbologia da água no mito:

Mas a isso a água acrescenta a massa obscura de seus próprios valores: ela leva embora, mas faz mais que isso, ela purifica. Além do mais, **a navegação entrega o homem à incerteza da sorte: nela, cada um é confiado a seu próprio destino, todo embarque é potencialmente o último.** (Foucault, 1978, p. 16, grifo nosso).

Como fica evidente no excerto acima, ao adentrar as águas sem fim do rio, o navegante está à mercê de sua própria sorte, e nem mesmo sabe se haverá volta, o homem está entregue a seu próprio destino. De acordo com o narrador, o pai permanecia nos espaços do rio, dentro do espaço limitado de sua canoa: “Nosso pai **não voltou**. Ele não tinha ido a **nenhuma parte**. Só executava a invenção de se **permanecer naqueles espaços do rio**, de meio a meio, sempre dentro da canoa, **para dela não saltar nunca mais.**” (Rosa, 2019, p. 38). Assim como ocorria na Idade

Média, com a Nau dos Loucos, o embarque do pai foi potencialmente seu último, para “não saltar nunca mais” (Rosa, 2019, p. 38). Nas águas daquele rio, como destacado por Foucault (1978), o homem estará entregue à sua própria sorte. Ao aprofundar a análise da simbologia do rio e da canoa, podemos perceber como esses elementos reforçam a ideia de transição e incerteza. O rio, com sua fluidez incessante, representa tanto a passagem do tempo quanto a jornada do pai, enquanto a canoa se torna um símbolo da condição liminar do louco, navegando entre mundos e estados de ser.

De fato, aquele pai se encontrava entregue à sua sorte, e aquele rio tomava conta de tudo e crescia, “o rio por aí se estendendo grande, fundo, calado que sempre. Largo, de não se poder ver a forma da outra beira.” (Rosa, 2019, p. 37). Nessas condições, o único cuidado que ainda lhe restava era o do filho, o narrador, que teve a ideia de providenciar alguma comida para o pai logo na primeira noite de sua partida:

Eu mesmo cumpria trazer para ele, cada dia, um tanto de comida furtada: a ideia que senti, logo na primeira noite, quando o pessoal nosso experimentou de acender fogueiras em beirada do rio, enquanto que, no alumiado delas, se rezava e se chamava. (Rosa, 2019, p. 38).

Ainda conforme Foucault (1978), assim como a água é um símbolo de um embarque sem volta, a própria canoa traz consigo um sentido para a realidade do louco: “se ele não pode e não deve ter outra prisão que o próprio limiar, seguram-no no lugar de passagem” (Foucault, 1978, p. 16). O que poderia ser esse lugar de passagem se não a chamada terceira margem, ou a “nenhuma parte” (Rosa, 2019, p. 38), no meio do rio, em uma canoa? Leyla Perrone-Moisés (2002) comenta: “Esse lugar nenhum é a ‘terceira margem’. Separar-se do mundo, cessar a comunicação com os outros, caracterizaria a psicose.” (Perrone-Moisés, 2002, p. 214).

Rosenbaum (2024) explica que há ainda uma aproximação entre o pai e o rio, formando uma imagem una, o que evidencia a completa entrega do pai à essa incerteza representada pela água, conforme explicado anteriormente por Foucault (1978):

Ambos, rio e pai, comungam de alguns traços comuns, como o silêncio (o pai é adjetivado como “só quieto”, ideia reforçada na frase “Nosso pai nada não dizia”) e a infinitude indeterminada por onde caminham. Indistintos em seus limites, o pai é o rio e o rio se confunde com o pai. Configuram um único ser, surgem como um só. O homem, de corpo limitado, ao entrar no rio com sua canoa, torna-se vasto e sem contornos como as águas nas quais navega. (Rosenbaum, 2024, p. 115).

Afastado do mundo, o pai vai tomando a forma de um bicho: “Mas eu sabia que ele agora virara cabeludo, barbudo, de unhas grandes, mal e magro, ficado preto de sol e dos pelos, com o aspecto de bicho, conforme quase nu, mesmo dispondo das peças de roupa que a gente de tempos em tempos fornecia.” (Rosa, 2019, p. 40). A imagem do louco associada à animalidade é uma associação antiga estabelecida pelos ditos “sãos”, confirma Perrone-Moisés (2002). Um exemplo da aplicação dessa associação ocorre na Bíblia, no capítulo 5 de Daniel, em que o profeta conta o que aconteceu ao rei Nabucodonosor quando ele, cheio de orgulho, foi deposto de seu trono real: “Foi expulso dentre os filhos dos homens, o seu coração foi feito semelhante ao dos animais, e a sua morada foi com os jumentos monteses; deram-lhe a comer erva como aos bois, e do orvalho do céu foi molhado o seu corpo, até que conheceu que Deus, o Altíssimo, tem domínio sobre o reino dos homens e a quem quer constitui sobre ele.” (Dn 5,21)<sup>4</sup>. Ao explorar a animalidade associada ao pai, o narrador revela a desumanização frequentemente imposta aos que se desviam das normas sociais. Essa transformação física e simbólica do pai em uma figura animal ilustra a profundidade de sua alienação, e reforça o impacto de sua escolha tanto sobre ele mesmo quanto sobre os que o rodeiam.

Podemos dizer que O uso da animalização como recurso para caracterizar sujeitos que fogem à ordem socialmente imposta é comum nos contos que compõem o *corpus* deste trabalho, pois ela também é utilizada na caracterização de Mula-Marmela, em “A benfazeja”, como analisado anteriormente. No conto, escolhas lexicais como “loba”, e “Mula” – presente no próprio apelido da mulher –, corroboram para a construção da ideia de uma imagem animalesca e que foge à “normalidade”, assim como o pai nesta narrativa, que, ao afastar-se da realidade e entregar-se aos espaços do rio, vai perdendo seus traços de humanidade conforme se aproxima da loucura.

Assim, a animalização do pai no conto não apenas reflete sua exclusão das normas sociais, mas também funciona como um recurso simbólico que intensifica sua alienação e sua transformação em uma figura à margem da humanidade. Esse processo, como vimos, inscreve-se em uma longa tradição cultural que associa a ruptura à racionalidade à imagem do animal, evidenciada tanto na narrativa bíblica quanto na própria literatura rosiana.

---

<sup>4</sup> In: BÍBLIA de Estudo da Fé Reformada. 1. ed. São Paulo: Editora Fiel, 2021.

No contexto do conto, tal recurso serve para sublinhar o impacto dessa escolha radical sobre o próprio pai e sobre aqueles que o observam à distância, como o narrador. Essa mesma estratégia, identificada também em “A benfazeja”, revela uma coerência temática e estética no uso da animalidade como metáfora de desvio, solidão e exclusão. O recurso estético da animalização funciona como uma forma de amplificar a crítica social e o questionamento sobre os limites entre o humano e o inumano, o não humano.

Estando preso naquele rio e entregue ao destino, o pai foi deixando de ser assunto, ficando apenas nos pensamentos de seus familiares: “Nós também não falávamos mais nele. Só se pensava.” (Rosa, 2019, p. 39). Segundo o narrador-filho, eles tiveram de achar uma forma de lidar com a situação, mesmo que isso significasse acostumar-se de alguma forma, adaptar-se à nova realidade que deveriam enfrentar mediante a situação do pai: “A gente teve de se acostumar com aquilo. Às penas, que, com aquilo, a gente mesmo nunca se acostumou, em si, na verdade.” (Rosa, 2019, p. 39).

Como resultado, os demais integrantes da família seguiram caminhos diferentes para suas vidas, cada um deles seguiu seu próprio destino: “Minha irmã se casou; nossa mãe não quis festa.” (Rosa, 2019, p. 39); “Minha irmã se mudou, com o marido, para longe daqui. Meu irmão resolveu e se foi, para uma cidade. [...] Nossa mãe terminou indo também, de uma vez, residir com minha irmã, ela estava envelhecida.” (Rosa, 2019, p. 40). O trecho deixa evidente a passagem do tempo, a mudança na vida de cada membro da família, isso fica evidente, principalmente, com o envelhecimento da mãe. O tempo passou, mas o narrador-filho permaneceu, como uma espécie de obrigação, que fica perceptível em sua fala: “Eu fiquei aqui, de resto. Eu nunca podia querer me casar. [...] Nosso pai carecia de mim, eu sei.” (Rosa, 2019, p. 40). Seu anseio não poderia ser outro, a não ser permanecer ali.

Ana Paula Pacheco (2006), em “Margem parada” explica que:

Em sua ausência, o pai *indefine* perpetuamente a subjetividade do filho-narrador, sobretudo por tratar-se de **uma falta para sempre presente**, no paradoxo estabelecido (com endereço certo, até determinada altura do conto, no *meio* do rio): vivo e morto, no *fluxo* do rio e como uma terceira margem deste, o pai, como visto, vai e fica. Quanto ao peso de suas decisões (numa organização em que o pai seria figura central de autoridade, que aqui todavia se retira), **mesmo a ausência torna-se, para o filho, presença que tudo ocupa**. (Pacheco, 2006, p. 148, grifo nosso).

Diferentemente dos irmãos e da mãe, esse narrador não era capaz de uma coisa: esquecimento. “Não, **de nosso pai não se podia ter esquecimento**; e se, por um pouco, a gente fazia que esquecia, era só para se despertar de novo, de repente, com a **memória**, no passo de outros sobressaltos.” (Rosa, 2019, p. 39, grifo nosso). É assim que esse filho percebe a situação. Enquanto isso, o pai “passava ao largo, avistado ou diluso, cruzando na canoa, sem deixar ninguém se chegar à pega ou à fala.” (Rosa, 2019, p. 39). Rosenbaum (2024) explica: “A questão subjetiva mais problemática, a meu ver, é a do filho, incapaz de simbolizar o vácuo da ausência. Porquanto o pai nos escapa ao adentrar a terceira margem do rio, o filho se revela enquanto se narra ao narrar o pai.” (Rosenbaum, 2024, p. 122).

Na tarefa de manter vivo o pai, o filho é obrigado por si mesmo a cumprir a tarefa de cuidar do pai. Assim como o pai, ele também é "diluso", diluindo sua identidade e suas vontades diante da realidade em que vive. “Tiro por mim, que, no que queria, e no que não queria, só com nosso pai me achava: assunto que jogava para trás meus pensamentos.” (Rosa, 2019, p. 39). Na falta desse pai, cada detalhe cotidiano se tornava motivo para manter viva a memória:

A gente **imaginava** nele, quando se comia uma comida mais gostosa; assim como, no gasalhado da noite, no desamparo dessas noites de muita chuva, fria, forte, nosso pai só com a mão e uma cabaça para ir esvaziando a canoa da água no temporal. (Rosa, 2019, p. 39, grifo nosso).

Nessa ausência extremamente presente, o pai vai tomando conta da memória do filho. Tudo lembrava o pai. A presença de signos de memória no conto é reiterada, evidenciando sua importância para esse filho-narrador. A memória surge como elemento capaz de manter, de alguma forma, algo do pai presente, mesmo naquela ausência angustiante e significativa. Conforme Candau (2012), em *Memória e Identidade*, “todo aquele que recorda domestica o passado e, sobretudo, dele se apropria, incorpora e coloca sua marca em uma espécie de selo memorial que atua como significante da identidade.” (Candau, 2012, p. 74). Assim, fica evidente a importância da memória para a manutenção do “eu”.

Portanto, a memória aparece como uma estratégia adotada no discurso desse narrador, a fim de manter consigo algo do pai. Trata-se de lembranças que compõem a história desse sujeito. Como ferramenta de resistência contra o esquecimento, a memória se torna um elemento crucial na construção do filho-narrador e na

preservação de seus vínculos. A necessidade de se lembrar do pai se manifesta, por exemplo, na verbalização desse filho, por meio de um discurso direto que aparece na narrativa: “Mas, por afeto mesmo, de respeito, sempre que às vezes me louvavam, por causa de algum meu bom procedimento, eu falava: - ‘Foi pai que me ensinou a fazer assim...’.” (Rosa, 2019, p. 40).

Nessa perspectiva, Candau (2012) explica que “a lembrança, tal como ela se dispõe na totalização existencial verbalizada, faz-nos ver que **a memória é também uma arte da narração que envolve a identidade do sujeito e cuja motivação primeira é sempre a esperança de evitar nosso inevitável declínio.**” (Candau, 2012, p. 73, grifo nosso). Lembrar-se, portanto, é uma tentativa de não deixar aquele pai se perder para sempre. Por isso, esse filho precisa narrar os fatos, pois a narração está diretamente relacionada à capacidade de memória. Segundo Pacheco (2006):

A figura do pai se fixa, impeditiva (entretanto o rio nunca pára), **na retina e depois na memória do filho** - o rio ali corre parado, “pondo perpétuo”. Simbolicamente, como vimos, a ordem não se renova nem sua morte pode ser decantada. A imagem do que se torna espectral interroga um desenrolar histórico como se pudesse barrá-lo no meio do curso das águas. (“Os tempos mudavam, no devagar depressa dos tempos”, diz o narrador). A ordem conservadora não se renova mas o trânsito para algo novo, permitido pelo luto, também não se faz. (Pacheco, 2006, p. 160, grifo nosso).

Assim, temos um narrador que fica preso, parado no tempo, enquanto todos da família seguem caminhos próprios, superando a partida do pai. O filho permanece, sempre recorrendo à memória. Próximo ao final do conto, o narrador, já envelhecido, parece esforçar-se para manter alguma lembrança consigo. É notável essa busca por se lembrar do pai na escolha de alguns significantes que retomam a ideia de memória:

Seja que, quando eu **quis mesmo saber**, e firme indaguei, me diz-que-disseram<sup>5</sup>: que constava que nosso pai, alguma vez, tivesse revelado a explicação, ao homem que para ele aprontara a canoa. Mas, agora, esse homem já tinha morrido, **ninguém soubesse, fizesse recordação, de nada, mais.** Só as falsas conversas, sem senso, como por ocasião, no começo, na vinda das primeiras cheias do rio, com chuvas que não estavam, todos temeram o fim-do-mundo, diziam: que nosso pai fosse o avisado que nem Noé, que, por tanto, a canoa ele tinha antecipado; pois agora me **entrelembro**. Meu pai, eu não podia malsinar. E apontavam já em mim uns primeiros cabelos brancos.” (Rosa, 2019, p. 40, grifo nosso).

---

<sup>5</sup> A expressão aqui é semelhante à construção que encontramos em “Sorôco, sua mãe, sua filha”, em que está escrito: “O que os outros se diziam (...)” (Rosa, 2019, p. 24).

De acordo com Pacheco (2006), o narrador em primeira pessoa provoca, como efeito de sentido, sua prisão “no meio do caminho”:

[...] a voz que conta a história do pai conta também a sua, à sombra deste, um trajeto em que a demora e a inércia tomaram o lugar das decisões. Entre testemunha e protagonista, o filho não tem nem o recuo do primeiro, dado pela clara distinção entre eu e o outro, nem a relevância do segundo, e fica, também ele, no meio do caminho. (Pacheco, 2006, p. 158).

Na tentativa de lidar com a loucura do pai, o filho-narrador se agarra à memória que tem nas mãos. Isso não significa, no entanto, que ele tenha aprendido a dar nome àquela condição, visto que sequer se falava a palavra “doido” na sua casa: “Sem fazer véspera. Sou doido? Não. Na nossa casa, a palavra doido não se falava, nunca mais se falou, os anos todos, não se condenava ninguém de doido. Ninguém é doido. Ou, então, todos.” (Rosa, 2019, p. 41).

No final da narrativa, a saída para esse narrador-filho é fundir-se à natureza, assim como o pai. Conforme destaca Pacheco (2006): “Esperando pela hora da morte, ele deseja ser posto ‘numa canoinha de nada, nessa água que não pára, de longas beiras: e, eu, rio abaixo, rio afora, rio a dentro - o rio’ (p. 37).” (Pacheco, 2006, p. 160). Sobre a falta insanável que o pai representa na vida do filho-narrador, Wisnik (2004) afirma:

Mas talvez por isso, e não por acaso, o elo definitivo dessa cadeia familiar seja o filho-narrador que permanece, na margem e à margem, como o melancólico: aquele que não se despediu do pai e da esperança de sua volta literal, aquele para quem a perda não desertifica apenas o mundo, mas a si mesmo, aquele que não pode se defrontar com a falta porque o lugar do pai acusa pura falta insanável e inconfessável (“de que era que eu tinha tanta, tanta culpa?”). (Wisnik, 2004, p. 229).

O filho-narrador parece não conseguir “enterrar” o pai, viver o luto; permaneceria em estado de melancolia. Segundo Freud (2013), a melancolia se caracteriza por “um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e um rebaixamento do sentimento de autoestima” (Freud, 2013, p. 28). Assim, conforme destacado por Wisnik (2004), o filho não conclui o processo de luto, que, diferentemente da melancolia, confia-se que será superado eventualmente, de acordo com Freud (2013). Como melancólico, ele passa por um empobrecimento do ego: “No

luto é o mundo que se tornou pobre e vazio; na melancolia é o próprio ego.” (Freud, 2013, p. 30).

Com isso, podemos dizer que a narrativa se constrói em torno da presença enigmática e ausente do pai, cuja loucura desestabiliza a família e marca profundamente a questão identitária do filho-narrador. Incapaz de superar a ausência do pai, ele se agarra às memórias como uma forma de passar pela falta. A memória, conforme Candau (2012) e a memória em "A terceira margem do rio" ressaltada por Pacheco (2006), torna-se o grande recurso do filho para lidar com a ausência paterna, ainda que isso o mantenha preso à margem e ao pai; melancolicamente preso no ali, no ontem e em um tu, ou seja, impossível de subjetivar-se.

Ao final, o desejo do narrador de se fundir ao rio, seguindo os passos do pai, mostra o dilema identitário do filho, uma busca inextinguível da função, ou figura, paterna, revelando a inevitabilidade de sua própria travessia para a "terceira margem".

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao “estranharem” comportamentos desviantes (e não raros) em contexto social (e familiar), os narradores dos três contos rosianos de *Primeiras estórias*, recortados para esta pesquisa, “Sorôco, sua mãe, sua filha”, “A benfazeja” e “A terceira margem do rio”, fazem-no cada um a seu modo, em diferentes perspectivas, distanciamento ou aproximação, revivendo / narrando experiências a que assistiram ou que lhes foram narradas ou, ainda, que experimentaram. Nesta pesquisa, buscou-se analisar a função-narrador, atentando para o discurso de cada um deles e percebendo-os como “mediadores” da função – autor. Desse modo, no trabalho da / com a linguagem, percebido nos três contos, buscamos pontuar as estratégias narrativas de cada conto, com realce para as figurações da loucura e do efeito de sentido dela nas comunidades que a experimentaram.

Em “Sorôco, sua mãe, sua filha”, a narrativa se constrói a partir de um narrador que, ao lidar com o tema da loucura, tece em seu discurso uma crítica incisiva, porém discreta, porque irônica, às práticas sociais daqueles que lidam com essa condição. Narrador testemunha, ele observa a cena que ocorre na estação de trem junto aos demais presentes. Portador de um ouvido sensível a tudo o que ocorre, ele revela uma complexa realidade em que uma sociedade, na tentativa de lidar com aqueles que desviam da chamada “normalidade”, acaba reforçando a marginalização.

Essa abordagem da sociedade em relação à loucura pode ser compreendida como uma medida de saneamento social, um processo de remoção daqueles que perturbam a ordem estabelecida. Desde a era clássica, conforme evidenciado por Foucault (1978), a sociedade busca eliminar da paisagem social a presença daqueles que são considerados perturbadores, reforçando a exclusão e a marginalização. Desse modo, destaca-se o papel do narrador de expositor das contradições daquela sociedade, que traz, junto à sua tentativa de lidar com a loucura, a marginalização e exclusão do sujeito tido como louco.

Percebe-se, ainda, um posicionamento mais distante desse narrador, de modo que ele, testemunha do acontecimento, narra aquilo que vê, mesmo que sem experimentá-los. É o que explica Morais (1998):

Até então, o narrador do conto, embora presente no ambíguo a gente, próximo do lugar (verbo vir) e do tempo (hoje), onde se dá o acontecimento, não seria aquele que o teria experimentado. Ele estaria narrando uma história a que assiste, sem experimentá-la: a bem da verdade, havendo muito pouco a ser experimentado nesses desacontecimentos, no ramerrão, na mesmice. (Morais, 1998, p. 42).

No entanto, esse narrador vai-se aproximando dos moradores da comunidade até imiscuir-se no meio deles, levado pelo “indeterminado” “a gente”, que acolhe todos, inclusive, nosso narrador. O que ele testemunha é a busca pela instauração da “ordem”, como destaca Foucault (1978) ao tratar das práticas realizadas no que se refere à loucura na Idade Clássica, e que revela o funcionamento de uma engrenagem social que, conforme explica Arbex (2013), é sustentada pela teoria eugenista, e tem como objetivo livrar a sociedade daquilo que ela não deseja ver em sua paisagem.

No conto “A benfazeja”, o narrador, ao adotar uma perspectiva em terceira pessoa e focalizar a protagonista, Mula-Marmela, consegue exercer seu papel de “defesa”, assim como destaca Passos (2000). Utilizando um tom de autoridade, ele evidencia a hipocrisia da comunidade e convida o leitor a uma reflexão crítica da situação. Com isso, percebemos que o narrador, sendo uma voz de fora, é capaz de distanciar-se a ponto de, então, fazer os apontamentos críticos sobre o discurso da população.

Relativamente ao modo como aquela comunidade lida com a presença da “anormalidade” em seu meio, percebe-se uma aproximação com o que ocorre em “Sorôco, sua mãe, sua filha”.

Conforme Lima (1983), “a comunidade normal estranha e reage contra todos os não-sujeitos à sua lei. Instintivamente, ela compreende que os “anormais” acenam para uma realidade perigosa, que corrompe a sua ordem e o seu conforto.” (Lima, 1983, p. 506).

Sendo assim, podemos dizer que ambos os narradores favorecem o pensamento crítico em relação a uma visão “social” da loucura, ou dos desvios da norma. Eles escancaram comportamentos que, em linhas gerais, procuram, a todo custo, manter uma aparente “ordem” e conforto em seu ambiente, ainda que isso custe a marginalização daqueles que corrompem a dita organização ideal.

Diferentemente dos contos anteriores, “A terceira margem do rio” é uma narrativa que possui um narrador em primeira pessoa. O efeito disso, ao lidar com o tema loucura, é que temos um olhar fixo e limitado ao ponto de vista daquele narrador-filho. Trata-se de um sujeito que, diante da partida do pai em uma canoa, precisa lidar

com a situação de maneira direta e pessoal. Partindo da hipótese da loucura, identificada na narrativa através da figura da canoa e de outros elementos, percebe-se que esse narrador-filho, ao contrário dos narradores de “Sorôco, sua mãe, sua filha” e de “A benfazeja”, não consegue refletir criticamente sobre a condição do pai. Ao contrário: agarra-se à memória do pai como recurso para lidar com sua melancolia e permanece ali, na margem do rio, aguardando o aparecimento do pai, figura que se torna cada vez mais enigmática na narrativa – ausência presente. Nesse sentido, Rosenbaun (2024) afirma: “O mistério prossegue e a ausência do pai, no entanto, se torna uma presença potente, que prescinde da palavra para se fazer ouvir, já que o silêncio é sua marca.” (Rosenbaun, 2024, p. 118).

O desfecho disso é um conflito identitário, em que esse filho já não tem vontade própria, senão o desejo de seguir os passos do pai e fundir-se ao rio. Em meio a essa crise identitária, o narrador-filho utiliza o recurso da memória, que aparece em diversos trechos de seu discurso, para, de alguma maneira, manter viva a figura do pai. Pacheco (2006) explica: “Quanto ao peso de suas decisões (numa organização em que o pai seria figura central de autoridade, que aqui todavia se retira), mesmo a ausência torna-se, para o filho, presença que tudo ocupa.” (Pacheco, 2006, p. 148).

Diante das análises realizadas até o momento, foi possível perceber com clareza as nuances entre aquilo que é narrado e aquele que narra, evidenciando que a escolha do narrador é um dos aspectos mais decisivos dentro da construção da ficção, como bem destaca Arrigucci Jr. (1998) em seus estudos sobre a teoria da narrativa. Ao refletirmos sobre os contos aqui discutidos, observamos que a seleção do narrador não é um detalhe secundário, mas uma escolha extremamente cuidadosa, que determina, de forma significativa, a direção da trama e a forma como a história será apresentada ao leitor. A partir de uma leitura atenta e profunda dos textos, torna-se evidente que o narrador escolhido tem um papel crucial, pois é ele quem molda a percepção do enredo e direciona as emoções e os pensamentos do leitor.

Além disso, também foi confirmada a utilização de um elemento social "externo", na acepção de Candido (2006), no caso a loucura, que desempenha uma função de grande importância na construção dos contos. Embora a loucura seja, de fato, um fenômeno socialmente reconhecido, ela não se limita a ser apenas um fator contextual ou material que alimenta a narrativa. Pelo contrário, ela é mediada e transformada pela habilidade estética do autor, sendo trabalhada de forma a agregar

uma camada literária à trama. Esse tratamento estético é o que confere ao texto a sua marca única, tornando-o mais do que uma simples descrição de uma condição social. Quando olhamos para o elemento social de maneira interna, podemos perceber que ele se insere dentro da "economia" do livro, como um dos muitos fatores que interferem na trama, ao lado de outros aspectos, como os psicológicos, religiosos e linguísticos. Assim, a loucura não é apenas um ponto de referência na história, mas uma construção que dialoga com outros elementos, contribuindo para a riqueza e complexidade do texto.

.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. *et al.* Posição do narrador no romance contemporâneo. **Notas de literatura I**, p. 55-63, 2003.
- ARRIGUCCI JR., Davi. Teoria da narrativa: Posições do narrador. **Jornal de Psicanálise**, [s. l.], p. 9-43, 1998.
- ARBEX, Daniela. **Holocausto Brasileiro**. 4. ed. São Paulo: Geração Editorial, 2013.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.
- DANIEL. *In*: Bíblia de Estudo da Fé Reformada. 1. ed. São Paulo: Editora Fiel, 2021.
- DE SAUSSURE, Ferdinand. **Curso de linguística geral**. Parábola Editorial, 2024.
- CANDAU, Joël. **Memória e identidade**. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2012.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 9. ed. rev. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- FIGUEIREDO, Maria do Rosario. "Loba e cão": figurações do duplo em "A benfazeja". *In*: FIGUEIREDO, Maria do Rosario. **Da tragédia ao mito**: Um caminho de volta na leitura de Primeiras Estórias. 2009. Dissertação (Mestrado em Literaturas de Língua Portuguesa) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.
- FOUCAULT, M. **A História da Loucura na Idade Clássica** (1961). São Paulo: Perspectiva, 1978.
- FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia**. [S. l.]: Cosac Naify, 2013. E-book. Disponível em:  
[https://clnicasdotestemunhosc.weebly.com/uploads/6/0/0/8/60089183/luto\\_e\\_melancolia\\_-\\_sigmund\\_freud.pdf](https://clnicasdotestemunhosc.weebly.com/uploads/6/0/0/8/60089183/luto_e_melancolia_-_sigmund_freud.pdf). Acesso em: 29 ago. 2024.
- GOULART, Audemaro Taranto. **O arco da literatura**: das teorias às leituras. Paco editorial, 2018.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- LIMA, Luiz Costa. O mundo em perspectiva: Guimarães Rosa. *In*: LIMA, Luiz Costa. **Fortuna Crítica**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1983. v.6, p. 500-513.
- LORENZ, Günter W. Diálogo com Guimarães Rosa. *In*: COUTINHO, Eduardo F. (org.). **Guimarães Rosa**. 2ª ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 62-97.

MORAIS, Márcia Marques. A ironia da loucura: uma leitura de “Sorôco, sua mãe, sua filha”, de João Guimarães Rosa. **Extensão**: Cadernos da Pró-reitoria de Extensão da PUC Minas, p. 39-44, 1998.

PACHECO, Ana Paula. **Lugar do mito**: narrativa e processo social nas Primeiras estórias de Guimarães Rosa. 2006.

PASSOS, Cleusa R. P. **Guimarães Rosa**: do feminino e suas estórias. São Paulo: Editora Hucitec, 2000. 247 p.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Para trás da serra do mim. **Scripta**, v. 5, n. 10, p. 210-217, 2002.

RÓNAI, Paulo; MARTINS, Ana Cecilia Impellizieri; SPIRY, Zsuzsanna. **Rosa & Rónai**: o universo de Guimarães Rosa por Paulo Rónai, seu maior decifrador. Bazar do Tempo Produções e Empreendimentos Culturais LTDA, 2020.

ROSA, João Guimarães. **Primeiras estórias**. 4. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1968.

ROSA, João Guimarães. **Primeiras estórias**. 1. ed. São Paulo: Global, 2019.

ROSENBAUM, Yudith. A Terceira Margem do Rio. *In*: **As primeiras estórias de Guimarães Rosa**. Brasília: Editora UnB, 2024.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. *In*: **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. Disponível em: <https://pt.scribd.com/doc/187659049/139352083-Silviano-Santiago-O-Narrador-Pos-Moderno>. Acesso em: 18 jan. 2024.

WISNIK, José Miguel. **Sem receita**: ensaios e canções. São Paulo: Publifolha, 2004.