

DUAS LOBAS

ANA PAULA PACHECO

Universidade de São Paulo

Resumo

Trata-se de uma leitura dos contos "A loba", de Giovanni Verga, e "A benfazeja", de Guimarães Rosa, a partir de um mesmo motivo literário da mulher demoníaca, tendo a comparação como método, isto é, como eixo central que busca alargar a compreensão crítica das obras. Em seu percurso pelas particularidades histórico-estéticas desses textos, a perspectiva comparatista aqui visa – ainda que de maneira breve – à explicitação de diferenças que possam ensaiar o esclarecimento da relação de tais textos com a sociedade e o momento histórico em que foram produzidos.

Abstract

This essay compares two short stories "La Lupa", from Giovanni Verga, and "A benfazeja", from Guimarães Rosa. Both takes the same Leitmotiv: demoniac women. The comparative method here searches for clarifying the critic comprehension of these works. By taking historical-esthetical particularities, the comparative perspective looks forward to raising the differences between the two stories, concerning their societies and the historical context in which they were written.

Palavras-chave

Giovanni Verga;
Guimarães Rosa; mito e história;
Formalização estética;
Leitmotiv.

Keywords

Giovanni Verga;
Guimarães Rosa; myth and history; form;
Leitmotiv.

Talvez um modo de pensar a literatura em perspectiva comparada hoje seja reconhecer que todo texto literário supõe uma determinada *compreensão* do que está acumulado na cultura (literária ou não) e que leva a ver a literatura sempre como um processo de relações entre obras e entre essas e o mundo. O fato de os métodos comparatistas terem adquirido certa autonomia relativa à normatividade que esteve na origem da Literatura Comparada como disciplina (bem como um possível distanciamento do "sistema de contabilidade cultural"¹ que ela muitas vezes implicou) encoraja o leitor crítico a tentar aproximações que visem não a um arsenal apriorístico (pronto para ser "aplicado"), mas à especificidade e ao poder único de revelação de cada texto em foco, no âmbito de sua cultura e historicidade, beneficiando-se, tanto quanto possível, do que as analogias entre duas ou mais obras ajudem a particularizar. Essa possibilidade de compreender seus métodos de um modo mais livre resulta certamente de um percurso histórico de debates, estudos, acumulação, que no Brasil chegou com atraso, já avançado – o que nos trouxe, para sair um pouco da regra, alguma vantagem: quando a Literatura Comparada ganhou força entre nós, os padrões da escola francesa já eram vistos de uma óptica crítica, postos sob suspeita e confrontados com padrões da crítica norte-americana e da estilística que por aqui também chegavam.² (Mesmo antes de qualquer revisão crítica, a própria distância com relação ao desenvolvi-

¹ Expressão utilizada por René Wellek em sua famosa intervenção no II Congresso Internacional de Literatura Comparada, em 1958 (cf. René Wellek, "A crise da literatura comparada", in Eduardo Coutinho; Tania F. Carvalho, *Literatura comparada – textos fundadores*, Rio de Janeiro, Rocco, 1994, p. 108-19). Nos piores casos, deixando de lado o valor estético das obras, o multiculturalismo norte-americano volta a implicar algum "sistema de contabilidade cultural", ainda que com a boa intenção de compensar o etnocentrismo.

² Para todas as observações que têm em conta a história da Literatura Comparada, ver Sandra Nitri, *Literatura comparada*, São Paulo, Edusp, 1997.

mento da disciplina garantia maior liberdade a críticos como João Ribeiro, que em suas *Páginas de estética*, em 1905, buscava incluir no comparatismo domínios da literatura popular, quando isso seria inadmissível no centro francês em que a disciplina se “aparatava”.)

Se os caminhos (e talvez fosse desnecessário a essa altura lembrar) mais livres que a disciplina teve em países periféricos livraram-na muitas vezes da óptica etnocêntrica, não livraram suas literaturas da dependência cultural efetiva.³ Com interesse nos objetos a serem analisados neste artigo, lembremos que a luta por escapar da dependência teve momentos paradoxais na nossa literatura; por exemplo, o do regionalismo romântico, que, buscando a particularidade do país, criou tantas vezes o exotismo como marca diferencial. Nossa melhor literatura e, com ela, nossa crítica mais atilada buscaram, entretanto, não o diferencial exótico, reafirmação de país dependente, mas uma visão mais ampla das trocas culturais (incluindo-se as respostas de uma literatura a outra), sem exagerar quanto à dependência, superada a partir de certo momento por grandes escritores. A crítica pôde então ter olhos também para as diferenças, gravadas no estilo ou na formalização literária, a depender da corrente, que apontaria para dinâmicas sociais diversas.⁴ Tal maneira de entender a relação entre literaturas, ou entre culturas, não como castelos de erudição, é obra de um comparativismo difuso – que atua diante de um quadro de problemas reais de nossa literatura e de suas relações com a sociedade –, com tradição entre grandes críticos como Antonio Candido, Augusto Meyer, Otto Maria Carpeaux,⁵ para ficar no âmbito de uma primeira geração brasileira nesse sentido. Nossa tentativa aqui é evidentemente de voo mais baixo, mas procurando valer-se dos mesmos princípios.

O conto de Giovanni Verga, “La lupa”, faz parte do livro *A vida dos campos*, de 1880. “A benfazeja” está em *Primeiras estórias*, de 1962.

O fato de a Sicília da “Loba” ser uma das regiões de ostensivo subdesenvolvimento na Itália, a par do fato de o lugarejo onde se passa “A benfazeja” ser uma espécie de negativo da “civilização”, faz lembrar que o regionalismo foi uma categoria determinada – estilística, temática, espacialmente – por condições materiais das sociedades em que se produziu. Em literaturas como a inglesa e a francesa, pontua Antonio Candido, o campo foi antes uma moldura para problemas centrais que são os mesmos dos romances urbanos; mas em literaturas como as latino-americanas ou as de países com áreas de subdesenvolvimento, a exemplo da Itália

³ Para uma precisa colocação do problema, ver Roberto Schwarz, “Nacional por subtração”, in *Que horas são?*, São Paulo, Cia. das Letras, 1997, p. 157-63.

⁴ Ver, exemplarmente, o estudo de Augusto Meyer, “Os três navios negreiros”, em que o crítico compara o poema “Les nègres et les marionnettes”, de Béranger, visto como fonte provável do poema “Das Sklavenshiff”, de Heine, que, por sua vez, teria inspirado o “Navio negreiro” de Castro Alves por intermédio de uma tradução francesa na *Revue des Deux Mondes* (cf. Augusto Meyer, “Os três navios negreiros”, *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 19.8.1967. Republicado em *Remate de Males*, n. 4). Devo a indicação do texto a Marcus Mazzari.

⁵ Davi Arrigucci Júnior fala sobre isso em entrevista concedida à revista *Magma*, São Paulo, *Humanitas*, n. 4, p. 37-9, 1997.

e da Grécia, o regionalismo figurou como manifestação relevante de um modo de ser da literatura.⁶ Em Giovanni Verga, como sabemos, o regionalismo tem tintas naturalistas (o que me parece mais verdadeiro do que dizer que o naturalismo tem tintas regionalistas) – particularização a ser sopesada, uma vez que essa mescla, uma nova configuração literária dada pelo *verismo*, modifica não só o “cenário” das obras mais típicas do naturalismo francês, como se volta sobre outros materiais históricos, dentro do mesmo contexto em que as cidades imprimiam à civilização burguesa um novo ritmo. Por outra, o interesse naturalista por conhecer cientificamente atores sociais desprivilegiados (e que o eram inclusive literariamente) torna-se, em autores como Verga, Capuana, De Roberto, interesse, ainda eivado de vontade documental, por conhecer lugares onde a ciência não estava nem sequer a quilômetros da ordem do dia. Diante disso, a questão central para Verga parece ter sido a de como ser fiel à realidade, dentro do espírito científico de seu tempo, sem ter um olhar externo sobre a região que lhe interessava vivamente.

Verga encontra-se num contexto de desilusão de escritores italianos após a independência nacional, que não foi, como se supunha, acompanhada de uma efetiva renovação da sociedade. De sua parte, e da parte de outros intelectuais contemporâneos como Pascoli, surge com força o questionamento do papel de mestres de valores ético-nacionais que seus predecessores se arrogavam em outras décadas; simultaneamente, tais escritores preparavam, por assim dizer, o terreno para a integração da literatura italiana com a européia (nesse sentido, poéticas e modas não eram mais copiadas, e sim estudadas, reelaboradas).⁷

Assim, dentro de um horizonte de leituras de Zola na Itália, Giovanni Verga diferencia-se: seu *verismo* interessa-se pelo universo campesino e beira-mar, regionalista, distanciando-se do ponto de vista literário pretensamente científico de outros autores e criando uma nova linguagem, cuja consequência mais decisiva está no modo de apresentação do mundo narrado. Para além das pesquisas de uma linguagem de fundo popular, encetada pelo *Verismo* de Capuana (a maiúscula é proposital), Verga operou uma formalização literária mais delicada, que inaugurou na Itália algo que Zola, pela primeira vez mas sem os mesmos empecilhos,⁸ fizera na França: a empatia não só do ângulo que mira o personagem local, mas uma *comunhão da linguagem*, que desbastou diferenças ideológicas entre narrador (que

⁶ Cf. Antonio Candido, “Literatura e subdesenvolvimento”, in *A educação pela noite & outros ensaios*, 2.ed, São Paulo, Ática, 1989, p. 140-62. Ver também, para as reflexões sobre Verga nesse contexto apontado, “O mundo-provérbio”, in *O discurso e a cidade*, São Paulo, Livraria Duas cidades, 1993, p. 95-122.

⁷ Cf. Giorgio Bàrberi Squarotti (org.) *Literatura italiana*. trad. Nilson Louzada, Maria Betânia Amoroso, Neide Rezende, São Paulo, Nova Stella/Edusp, 1989, p. 440ss.; e Remo Cesariani; Lidia De Federicis, *Il materiale e l'immaginario*, Torino, Loescher Editore, 1981.

⁸ Como mostrou Antonio Candido no ensaio citado, para criar tal “homogeneidade” e “suprimir a dicotomia autor-personagem, própria da maioria dos regionalistas”, Verga precisou equacionar quatro possibilidades lingüísticas: o toscano culto, o popular (para que a narrativa se integrasse no âmbito da literatura nacional), o siciliano sob tratamento literário, o siciliano popular. Além disso, a literatura italiana não tinha tradição na representação do cotidiano e sim nos “gêneros nobres”, cujo estilo descartava a linguagem coloquial.

vê de cima, com benevolência) e personagem; autor culto e mundo rústico ou precário (no caso de Zola, principalmente o mundo do operariado urbano) etc. Algo que Guimarães Rosa levaria a cabo no Brasil, dando seqüência e perfeição literária a trilhas percorridas em nossa prosa por escritores como Valdomiro Silveira e Simões Lopes Neto. Esse *tom* de discurso indireto livre que Verga estendeu a todo o relato trouxe finalmente um senso mais verdadeiro de realidade do que a reprodução estritamente naturalista das falas locais, supostamente “como elas são” (ao ouvido de quem as reproduz).

Guimarães Rosa situa-se num momento de nossa história literária em que, como sabemos, o termo “regionalista” já não seria corretamente aplicável sem adjetivações (para o caso do grande escritor, Antonio Candido fala em super-regionalismo; Alfredo Bosi, em regionalismo transfigurado, mitopoético). Em sua obra, a região torna-se um retrato acirrado das contradições do país, e é dessa forma, a meu ver, que ela participa do que se chamou de “universal”. Vale insistir que o conto “A benfazeja” figura num contexto (interno a *Primeiras estórias*) de azáfama modernizante no Brasil, o período JK, em que os pequenos vilarejos, não incluídos efetivamente nas medidas desenvolvimentistas (embora a roupagem fosse de descentralização do desenvolvimento), eram certamente afetados por elas. Do livro, essa é, aliás, a narrativa geográfica e culturalmente mais esconsa com relação aos lugares “civilizados”, e traz contradições profundas inerentes ao lugar social que a região ocupa no âmbito dessa modernidade.

Em Verga, o ângulo por que a realidade ficcional vem perspectivada é, em seu outro momento, acima referido, também descrente do chamado progresso, revelando a imobilidade nos lugares mais distantes não como empecilho ao desenvolvimento, mas com olhar solidário. Se tal matiz compassivo⁹ fez Verga ser visto por vezes como um escritor conservador, pode-se também ver, para engrossar o caldo, um ângulo crítico em seu pessimismo e – no conto que aqui nos interessa, ou em “Rosso Malpello” – na representação do Mal como *principio que domina o mundo sem ser contestado*.

O primeiro ponto de contato entre “A loba” e “A benfazeja” é a recorrência desse mesmo motivo literário de uma personagem ligada, conforme o olhar da comunidade, a um Mal natural e irremediável.

Sinhá Pina, protagonista de Verga, é descrita como uma mulher alta, magra, pálida como doente de malária, mas com os seios vigorosos, os olhos grandes “endemoninhados”, e lábios frescos e vermelhos, “que comiam a gente”. “Na aldeia chamavam-na a Loba, porque nunca estava saciada – de coisa alguma”. Quando um dia se apaixona e não quer mais sair de casa, já que consegue trazer a presa para dentro e não se interessa mais por outros homens, o povo diz que “o diabo quando envelhece se faz ermitão”.

⁹ Vale observar a propósito que o tom de compaixão – de um modo de ver que “sente com” – diante da realidade das personagens, se exagerado noutros momentos, é perfeitamente equilibrado em “A loba”, a começar pelo corte do ângulo de narrador observador, contrabalançando a linguagem próxima do universo local, dentro daquela fórmula de cruzamentos linguísticos anteriormente aludida. Ademais, a força e concisão do quadro descritivo neste conto não dão lugar a sentimentalismos.

O rapaz chama-se Nanni; recém-egresso do serviço militar, ceifa o feno ao lado dela no terreno do tabelião. De início, ele não a teme, e quando a Loba lhe diz que o quer, Nanni responde entre risos: “– Pois eu, por mim, quero a sua filha, que é uma mocinha”. Tomada pelo desejo, a Loba leva sua filha até Nanni contra a vontade dessa e a oferece, prometendo-lhe ainda mais, todos os seus bens, desde que ela, Loba, pudesse morar num canto da cozinha deles. Na hora sagrada, “entre véspera e noa”, quando todos se recolhem e os homens que trabalham no campo descansam junto à sebe, Sinhá Pina lembra Nanni, estendendo-lhe os braços. Entre soluços, arrancando os cabelos, ele grita que “não sai a passeio mulher boa na hora entre véspera e noa!” e ordena que não volte mais à eira. Mas, da segunda vez, naquele mesmo ponto do dia, Nanni já não pode resistir; passa inclusive a ir a seu encontro, repetindo sempre desesperadamente que ela fosse embora. A filha chama-a de mãe criminosa, Nanni recebe uma reprimenda do sargento, mas nada detém a “tentação do inferno”.

Finalmente, um dia Nanni toma a decisão de dizer a Sinhá Pina que, se voltasse a procurá-lo, ele a mataria. E, no momento em que ele a avista novamente no campo, “pálido, com os olhos fora das órbitas, o machado rebrilhando ao sol”, balbucia apenas para ela, que não recua o passo nem abaixa os olhos, “maldita seja a tua alma!”. O conto assim se fecha, sugerindo o assassinato da Loba.

Mula-Marmela, protagonista de Rosa, é magra e miserável; assassina do marido, Mumbungo, que amedrontava a comunidade e era um matador cruel, ela também passa a ser vista pelo povo como filha do Cão, assim como o eram Mumbungo e, por herança de sangue, o filho dele, Retrupé. A descrição aproxima-se à de Sinhá Pina, que “despolpava os filhinhos e os maridos [das mulheres da aldeia] num abrir e fechar de olhos e trazia-os no rabo da saia só de os fitar com aqueles olhos de satanás...” (p. 68). Marmela, ainda da perspectiva da comunidade, é uma libertina, incestuosa (teria tido relações com Retrupé, criado como seu filho), sendo todavia a única a conseguir amedrontar tanto o marido assassino quanto o enteado, bastando muitas vezes para isso um olhar. A alcunha de loba também é dada a ela pela população.

Símbolo de libertinagem nos dois contos, a loba figura na tradição ocidental ligada às feiticeiras e a um aspecto ífero – o próprio Hades traz como vestimenta uma capa feita de pele de lobo. Devoradora, a loba liga-se à alternância de vida e morte – o que parece mais decisivo no conto rosiano –, ingere e vomita, *aniquila e liberta*. Em ambas as narrativas, o destaque ao aspecto infernal remete à loba dantesca, provável ascendente de ambas: a loba magra que “de todos os desejos/ parece grávida na sua magreza”¹⁰ (“*Ed una lupa, che di tutte brame/ sembiava carca nella sua magrezza*”) e que, após o repasto, torna-se mais faminta (“*e ha natura sí mavaglia e ria,/ che mai non empie la bramosa voglia,/ e dopo 'l pasto ha piu fame che pria*”). Mas é de notar, por ora, que tanto em Verga como em Rosa o simbolismo se encarna em *mulheres lobas*, de alguma maneira excluídas socialmente.

¹⁰ A tradução é de Alfredo Bosi em, “Anchieta ou as flechas opostas do sagrado”, in *Dialética da colonização*, 3.ed., São Paulo, Cia. das Letras, 1992, p.79.

Em “A benfazeja”, o narrador de fora, alguém que passa pelo lugar, procura inverter tal simbolismo: falando à comunidade, ele tenta convencê-la a mudar seu ponto de vista sobre Mula-Marmela, dando outro sentido aos atos por ela cometidos ou a ela atribuídos. Afinal, desde que matara seu companheiro – que ela amava – para livrar a população das atrocidades por ele cometidas, todos se sentiram aliviados; no entanto, apartaram-na de seu convívio, até o dia em que, já sem Retrupé, Mula-Marmela partiu macérrima, quase morta, carregando nos braços um cão morto, para levar consigo sua “pestilência” ou para abraçar-se a ele na hora da morte, como especula o narrador.

Ambas as histórias se passam em pequenas aldeias, onde vige a violência sanguinária, atribuída a um Mal, e a contenção da violência pelos próprios punhos – embora a aldeia italiana tenha padre e um sargento, o final do conto deixa claro que não é *lê nem crê* o que detém o Mal (a lei não chega a estar em questão no lugar e o possível representante de uma força oficial, o sargento, nada faz senão dar uma bronca em Nanni e sua sogra, conquanto o rapaz implore por ser preso e ficar distante da Loba; o padre do local extremamente religioso, por sua vez, apenas a evita, já que antecedentes mostram que quem chega perto, como fizera um outro padre, Angiolino, “um verdadeiro servo de Deus”, perde a alma por causa dela). A aldeia rosiana parece ainda mais precária, e as personagens centrais, presas a uma miséria muito mais profunda. Sinhá Pina tem de enfrentar trabalho duro sob sol quente, Mula-Marmela e os seus são párias sociais, que esmolam ou exigem a ajuda alheia. É como pária que Marmela concentra – de uma óptica primária próxima a rituais de expurgação – o mal daquela sociedade e, simbolicamente, livra-a.

Em “A loba”, o relato seco vem permeado de imagens belas, que sugerem o influxo da natureza sobre os homens. Sinhá Pina, à procura de Nanni, caminha sobre seixos abrasados e, ao fundo da paisagem, vemos o Etna nevoento, “de onde o céu pendia, pesado, sobre o horizonte”, num ambiente fechado, a céu aberto, em que o fogo do inferno é conatural a este mundo.

Trata-se, no conto, também socialmente, de um ambiente fechado, onde a vida íntima passa pela boca de todos, encontrando nelas um provérbio para cada ocasião (como, em grande escala, ocorre em *I Malavoglia*). Um local regido por costumes e mentalidade conservadora, onde toda moça da aldeia tem enxoval no baú e “seu rico pedaço de terra” para dar como dote ao futuro marido. (Ali os males morais transmitem-se pelo sangue e uma moça boa e graciosa como Maricchia, a filha da Loba, não teria chances de ter bom destino; daí o fato de não ter pretendentes, embora o pai lhe tenha legado dote). Nos campos imensos trabalham os homens; as mulheres, a exemplo do que vemos fazer Maricchia, amamentam os filhos e cuidam da casa.

Um índice da precariedade dos meios de vida está na alta rotatividade dos trabalhos executados: num conto que não ultrapassa quatro páginas, em que, portanto, tudo se resume às informações essenciais, vemos Nanni e Sinhá Pina trabalharem ora ceifando e amontoando feno no terreno alheio ora preparando azeite ora cuidando do gado ou podando as videiras. Num meio onde só os homens fazem esse tipo de trabalho braçal, Sinhá Pina, viúva, *quebra a regra* – o que possivelmente colabora com a visão que todos têm dela, uma mulher *assinalada*. Por

necessidade, ela trabalha “exatamente como um homem, sachando, cavando com a enxada, cuidando do gado, podando as videiras, fosse grego ou levante de janeiro ou siroco de agosto...” (p. 69). Nesse meio fechado, o diabo é mulher e trabalhador. O aspecto demoníaco também parece, como em “A benfazeja”, ligado ao que se considera o rebotalho da sociedade e que, quebrando seus padrões, torna-se ameaça.

O ponto de vista é interno, aderente ao da aldeia. Mesmo a linguagem do narrador observador aproxima-se da do povo e da explicação mítico-religiosa para aquele Mal: o dito de que *mulher boa não passeia na hora entre véspera e noa* é repetido diversas vezes; a Loba é *naturalmente* demoníaca – do contrário não passaria naquela hora sagrada, sob o sol que ninguém suporta e que, entretanto, está dentro dela (note-se que também sua filha, vítima trágica durante o relato, levada à força a casar-se, como dissemos, e tendo de suportar as traições da própria mãe depois que aprendeu a amar o marido, é num determinado momento chamada de “lobinha” pelo narrador – pois o destino, transmitido pelo sangue, apenas espera por se manifestar). Desde o início, os traços da sina demoníaca são vistos em sinais do corpo e do comportamento de Sinhá Pina (o olhar, o modo de caminhar, o comportamento sexual transgressor), como ocorre sob a óptica do arraial que exclui Mula-Marmela (miserável, incestuosa, feiticeira, sanguessuga). Diz o narrador de Verga: “As mulheres benziam-se ao vê-la passar, sozinha feita uma cadela, com aquele andar vadio e suspeito de loba faminta”. Sinais, próximos nesse sentido à configuração de um bode expiatório – mas sem que o ângulo narrativo coloque em causa seus mecanismos. Não se trata, nesse conto, de questionar a visão da comunidade, mas de acompanhar de perto a presença de um Mal irremediável, num momento histórico específico do país em que a “região atrasada” se insere.

Dizendo de outro modo, já com vistas à confrontação com o ângulo narrativo de “A benfazeja”, em Verga o foco não coloca explicitamente sob suspeita a verdade do povoado (o movimento será o oposto: mostrar a verdade de lugares escondidos aos leitores citadinos, que a desconhecem). Mas a configuração literária sugere que às regiões mais afastadas do “progresso” sobra o apego a um universo conservador que ordena o mundo local de modo a apaziguá-lo – dentro de seus padrões de pobreza, trabalho incansável e crenças religiosas em forças maiores que explicariam o quadro de necessidades das personagens. Verga mostra que, nesse universo conservador, qualquer quebra dos padrões coloca seus agentes e as pessoas a eles ligadas sob a dura lei do trágico. Se em *I Malavoglia* é a tentativa de melhorar minimamente os rendimentos familiares que lança a família a uma nova atividade e à derrocada de seus meios de vida, em “A loba” temos uma catástrofe familiar dada por uma *sina* cujos *móveis materiais* estão, no entanto, apontados durante a narrativa. Temos, assim, um foco narrativo aderente ao da população e pistas indicando subterraneamente *móveis escusos* da leitura mítica do real: no caso do conto em análise, a realidade de uma mulher pobre, lasciva, que invade o universo do trabalho masculino, imantando os pais de família (e os filhos deles), e destruindo inclusive o próprio lar.

A comparação interessa, sobretudo, para notarmos diferenças significativas sob as semelhanças mais aparentes. O conto de Rosa, dos melhores que produziu, é uma nova estrutura, orgânica, ainda que consideremos o de Verga como inspira-

ção possível, em que a referência canônica, dantesca, ganha o matiz mítico-regional. Ademais é sempre difícil em Rosa saber o que é ou não é alusão – como se o autor levasse ao extremo a livre disposição dos materiais literários, possível à sua época –, já que quase sempre a tradição literária reaparece, por vezes despistando das esferas históricas em jogo a crítica mais entusiasmada pelo mítico.

“A benfazeja” é, como dissemos, contada pelo ângulo de um narrador de fora a que se mescla o ângulo da população. Ele mostra Mula-Marmela como anátema, excluída pelo grupo justamente quando o salvou da arbitrariedade violenta de Mumbungo, e sugere que ela fora um bode expiatório: “Sem lhe oferecer ao menos qualquer espontânea esmola, vocês a viram partir: o que figurava a expedição do bode – seu expiar” (p. 133). Como sabemos, o bode expiatório é visto, de uma perspectiva afastada da óptica religiosa arcaica – aquela dos grupos de que era excluído ou morto para livrar a coletividade de todo o Mal, ritualmente concentrado nele –, como *vítima sacrificial*,¹¹ óptica possível a partir do cristianismo. Enquanto o narrador estabelece uma *analogia*, aludindo ao fato de que, do ângulo interno ao lugarejo, Marmela deve ser expulsa, segundo uma lei divina, para que os males da sociedade sejam, com ela, expelidos, na boca do narrador que dá nome aos bois, a expressão também adquire um sentido moderno de uma vítima inocente ou desproporcionalmente castigada, posta pela sociedade como responsável por males que a ultrapassam como indivíduo.

Nesse conto de Guimarães Rosa é, pois, o Mal natural e irremediável, visto na Loba italiana, que salva a comunidade – pelo mecanismo do bode expiatório, é possível ainda, para o grupo, separar o bem e o mal, e, portanto, não se deixar contaminar pela indistinção maligna. A defesa que dela faz o narrador de fora, buscando uma auto-reflexão da comunidade sobre seus mecanismos de exclusão, parece incluir a perspectiva de que, num mundo às avessas, sem leis que contêmham a “barbárie”, o mal, contra um mal maior, pode ser benfazejo.

O narrador, à primeira vista, tem sob tais pressupostos um intuito civilizatório e instala no lugar uma consciência trágica, num embate com a consciência mítica ali presente: Marmela, por ironia trágica, teria sido posta na posição de quem, para salvar a comunidade, tinha de matar o marido, embora o amasse (pois ele só não reagiria diante dela). O olhar citadino do narrador mistura às noções primárias de impureza, propagação e expurgação mítica do Mal, a noção de uma justiça humana, ainda sanguinária; mistura àquilo que se traduz como determinação divina a idéia de um livre-arbítrio trágico (que deu vazão aos anseios do grupo).

Em comparação com o conto de Verga, há em Rosa um olhar que, embora querendo mudar a visão da comunidade, e visando finalmente trazer para ela uma óptica compassiva, também se mistura a um ângulo interno, imiscuindo-se a noções primárias de propagação e expurgação do Mal, colocando em causa o próprio “esclarecimento”. É decisivo nesse sentido o fato de o narrador aderir ao ponto de vista da população quanto a Retrupé, o enteado (diz que “é o filho tal-pai-tal, o

‘cão’...”), embora ele nada tenha feito – conforme se sugere, fora cegado pela própria Marmela por *prevenção*, dados seus “males de sangue”, para que não seguisse os caminhos violentos do pai. Além disso, é de notar que esse narrador de fora não cogite para o grupo nenhuma opção legal diante do assassino, Mumbungo, ou diante do suposto futuro assassino, Retrupé, embora culpe os moradores dizendo que não acusaram ou mandaram prender Mula-Marmela porque era “mais fácil” vê-la partir. O fato é que o horizonte de legalidade ali parece pouco palpável para ser visto a partir da óptica e das condições de vida de um grupo que lida com noções míticas da violência. Todavia também se torna pouco palpável para o narrador que passa por esse arraial relativamente isolado. A grande revelação desse conto rosiano parece estar, assim, precisamente no que, diante de uma realidade sanguinária no bem e no mal, sobra de mítico na própria perspectiva do narrador que se quer esclarecido – enquanto o autor parece se perguntar mais uma vez *como* olhar a realidade do outro.

Num contexto brasileiro em que a modernização ganhava impulso, o narrador rosiano também não crê no chamado progresso e, perante uma comunidade ligada a ritos primários de exclusão, consegue, no máximo, instalar no local uma consciência trágica – em que a idéia de justiça humana mistura-se à de uma obscura justiça divina, da qual o lugarejo parece impregnado. Mas a justiça humana, em contexto brasileiro miserável, assemelha-se (sob o discurso esclarecido do narrador de fora) novamente a crenças míticas, como se não vislumbrasse, no país da justiça de mãos próprias, outro horizonte possível.

Para finalizar a breve comparação, interessa lembrarmos uma premissa de Tynianov: um mesmo elemento cultural tem funções diferentes em sistemas diferentes. O mesmo elemento da cultura oral – a mulher demoníaca – está presente em Verga e em Rosa; em ambos temos narrativas que falam de uma cultura da alteridade (de um “outro” social, que se tem em vista). Verga traz isso para o leitor urbano; traz à luz o que estava escondido, na Itália do final do século XIX: as crenças, os costumes, os impasses dos lugares abandonados pela civilização. Rosa, noutro momento histórico, enfoca aquilo que não se constitui como superação, num narrador que desconhece as próprias aporias do esclarecimento (a saber, o residual mítico que carrega consigo).¹²

¹¹ Ver, nesse sentido, dois livros de René Girard, *La violence et le sacré*, 12.ed., Paris, Pluriel, 1996; e *Idem, Le bouc émissaire*, 2.ed., Paris, Bernard Grasset, 1983.

¹² Uma análise mais integral de “A benfazeja”, aqui vista nos pontos de contato e diferenciação com o conto de Giovanni Verga, está na tese de doutorado que defendi em dezembro de 2002, na USP, intitulada “Mito e processo social em Primeiras estórias”.