

ASTÚCIA DE CLASSE: “FAMIGERADO”, DE GUIMARÃES ROSA, E O LUGAR DO ESCRITOR

Ana Paula Pacheco

Na obra de Guimarães Rosa, o ponto de vista se esconde, e se deixa ver, no rigor de uma composição capaz de juntar materiais históricos e artísticos os mais heteróclitos, saturando a representação até o limite em que a realidade se encontra ameaçada de perder o peso. A confluência entre matéria regional e técnicas artísticas avançadas, entre vanguarda e atraso, mitificação e história, está presente de modo decisivo desde *Corpo de Baile e Grande sertão: veredas*, este sem dúvida um dos maiores romances brasileiros do século XX. Sua regra composicional básica, como apontou Antonio Candido no ano seguinte à publicação do romance, é a reversibilidade, a indiferenciação entre os opostos.¹ No eixo das técnicas acionadas pelo romance rosiano e no modo de estruturar o espaço ficcional – a região de segundo grau, sertão-Sertão –, nota-se, portanto, a ausência de contradições entre elementos a princípio opostos (daí um jaguncismo barranqueiro feito também de ética cavaleiresca medieval; daí a fictícia autonomia do homem livre pobre, que o sertão transformou em bandido e a linguagem elevou a herói; daí a nostalgia da “vida provisória”, por parte do narrador-proprietário etc. etc.) A primeira consequência é o fato de técnicas e materiais figurarem na construção como se não carregassem, não de modo decisivo, seu sentido histórico de origem ou como se esse significado não guardasse tensão na mistura. A consequência maior, ligada à primeira, é que no reencontro entre o escritor e um mundo ainda carregado de sentido, a regra de indiferenciação acaba por elidir a base do processo histórico brasileiro, a saber, as diferenças sociais que pautam a modernização brasileira, solo e cenário longínquo em que a obra se dá. Isto é, entre as desigualdades lançadas a segundo plano estão as diferenças entre as classes sociais, a do autor – suposto mesmo nas narrativas cuja voz central é “sertaneja” ou quase – e a dos personagens pobres. Por vezes, tais diferenças surgem como en-

trevisão mítico-trágica – vale lembrar dos catrumanos no *Grande sertão*, miséria *in natura*, aparentada com o bezerro erroso –, tão excêntrica aos olhos do narrador que o outro não chega a constituir-se como alteridade. Outras vezes, a pobreza aparece como marca da violência social, mas nas bordas das ações centrais (nos “casos” narrados por Quelemém) ou, nas ações centrais, sob a ética jagunça que promete “concertar” o interior mais recôndito do país. Assim, quase tudo no sertão de Riobaldo é “eu”, e a miséria é quase sempre alheia. O ponto de vista, das nossas classes dominantes, ganha roupagem local.

Entretanto, como se sabe, a roupagem não é só fantasia, assim como a ideologia não é só mentira (é mentira histórica.) De maneira que também onde há conciliação e mito vemos a matéria brasileira. Também onde o ponto de vista esconde as tensões entre diferentes (culturas e sobretudo realidades sociais), vemos a regra de uma cordialidade extremamente perversa e a ausência de conflito entre classes, que mal chegaram a se constituir. *Grande sertão* interpreta a nossa formação histórica violenta, a partir da ótica dos de cima, ao mesmo tempo em que apresenta e lança ao infinito e à conciliação formal contradições sociais irreconciliáveis.

No conjunto da obra e dando sequência às mesmas ambiguidades que lhe são constitutivas, *Primeiras estórias* (1962) talvez ocupe um lugar único, onde culminam as escolhas autorais, chegando, em alguns contos, à fratura do que antes era fusão² – com ganhos para o discernimento do processo social – e, noutros contos, pelo contrário, ao puro engodo.³ Isto é, também nesse livro está presente a estetização literária – de que a linguagem, o mito, a intertextualidade infinita, são expressões –, elidindo aspectos particulares da matéria social atrasada, até certo ponto abstraída para tornar-se matriz de *poesia*; elidindo diferenças intransponíveis entre o escritor e os habitantes locais, que podem olhar, juntos, para um “universo” em desaparecimento (o da cultura popular.) No entanto, nas mais fortes narrativas do conjunto, essa regra, isto é, a composição do que é diverso, se apresenta como *problema*, como entrave formalizado.⁴ E algumas contradições vêm à tona.

É assim que temas e materiais recorrentes na obra rosiana, e que já tinham feito o grande autor, voltam em outra chave. Entre eles, a

figuração do jagunço e seu lugar histórico, agora em xeque; o lugar do escritor na perspectivização do real; as tensões entre norma, regra, sertão, cidade. A representação resulta menos elegíaca do que no romance, a perspectiva mais abertamente problemática; o sertão e os vilarejos distantes dos centros surgem como parte do país e da contemporaneidade (mais do que do sertão-mundo), e seu atraso é cada vez menos uma “força de oposição”.

A leitura de “Famigerado”, entre outros contos, mostra que a mudança no modo de representar decorre da força da matéria, que interroga a ficção rosiana. A perspectiva autoral se revela no confronto entre um doutor – sem dúvida imagem do escritor – e um jagunço, envolvendo ainda um moço do Governo. Como assinalam o primeiro e o último contos à maneira de molduras, remetendo à construção de Brasília, as *estórias* do livro têm lugar no quadro da modernização brasileira empreendida por J.K.⁵ Naqueles anos, como se sabe, o domínio do mando rural já não era o mesmo. Entretanto, se nesse trânsito histórico em que as oligarquias rurais já não estão no centro das decisões, os coronéis se reposicionam diante dos novos arranjos entre poder público e privado, o mesmo não acontece com os “homens livres pobres”, dependentes dos grandes para quem vendiam, literalmente, sua força. Visto contra o quadro imaginário de *Grande sertão: veredas*, nada sobrou do jagunço heroico (o “homem pobre livre”, inventado pelo romance de Rosa), tampouco do bandido do sertão, que dividiam o Bem e o Mal sobre o pano-de-fundo da Primeira República. Em *Primeiras estórias*, o jagunço, que já não serve ao latifundiário, está fora da ativa e não teve, como Riobaldo, a sorte dos herdeiros. Cabe perguntar de que modo – e de que perspectiva – Guimarães Rosa dá representação ao novo quadro histórico-social.

Um médico de fora instalado no vilarejo, conta-nos a situação que viveu certa vez quando foi surpreendido em sua casa por Damázio dos Siqueiras, terrível jagunço conhecido por aquelas bandas. Damázio vinha perguntar o sentido de uma palavra, “famigerado”, usada por um tal moço do Governo para se referir a ele. Trazia consigo três testemunhas. Em maus lençóis, o médico faz tudo para contornar os sentidos

pejorativos do vocábulo, e obtém êxito: depois de crer que o doutor afixava o que dizia, Damázio fica exultante, liberta as testemunhas, agradece e vai embora, "serenado".

O narrador-personagem de "Famigerado" tem uma cultura citadina, que vem dos livros e da formação de médico, de um amor pelas palavras difíceis e afiadas. Na situação, elas lhe salvam a pele, poupando também as testemunhas e o moço do Governo, autor da desqualificação. E permitem algo mais: humilhar o ex-jagunço (de resto, um tipo caro a Guimarães Rosa), aos ouvidos de quem elas ressoam obscuras e opressoras; este o ponto, que procuraremos destrinçar adiante. Simbolicamente há na narrativa um confronto entre sertão e cidade, em termos diferentes do que se esperaria em Rosa, ou seja, em vez da violência franca (redentora ou não), a invectiva verbal. Trata-se evidentemente de forças desiguais, de ordens diversas: a habilidade intelectual do médico, banhada em astúcia; a coragem violenta do sertanejo, capaz de dissolver o outro "com um pingão no i", embora seja analfabeto.

Subjacente à cena que nos é mostrada, e motivador desta, há um primeiro nó, entre o jagunço e um homem do governo, cujo desenlace se suspende até que o doutor esclareça a Damázio se o moço o ofendeu. O doutor sente-se ameaçado, mesmo porque o estado de nervos das testemunhas deixa claro que pode sobrar para todos. Por isso se empenha e consegue provar que "famigerado" é qualidade positiva, para se ter orgulho. A resolução do impasse pode ser lida como um *jogo de astúcia*, assim apresentado pelo enxadrista, que não esconde de nós o seu orgulho. O doutor circunda o duplo significado da palavra e escamoteia o de "malfeitor", único vigente no uso, tornando o termo "inóxico" e inofensivo o valente. Durante a "explicação" ("– Famigerado é inóxico, é célebre, notório, notável..."), o sertanejo, que chegou por cima, dedilhando armas, já está subjugado. Com humildade e vergonha da própria ignorância, Damázio se desculpa ("– Vosmecê mal não veja em minha grossaria no não entender.") e insiste para que o doutor explique se é nome ofensivo ou caçoável (de volta o médico responde: "Vilta nenhuma, nenhum doesto"), afinal pede para que traduza "em fala de pobre".⁶ O doutor responde que "famigerado" é "importante", merecedor de respeito, garantindo em seguida, sob o vezo da inacessí-

vel ironia, que o que ele queria ser naquele momento era “famigerado – bem famigerado, o mais que pudesse!...”⁷ A expressão da própria violência – que não vai às vias de fato, porque “famigerado” é o outro e não ele – não esconde o gozo verbal, a vingança simbólica apoiada na “falta de cultura” do jagunço.

Em Damázio, as ambiguidades são de outra ordem, nada tendo a ver com ironia. O nome do qual o moço do Governo o chamou, e que, vindo de quem vem, ele desconfia não ser boa coisa, traz à tona questões sobre a própria identidade, no âmbito público e no pessoal: o duplo sentido da fama, aos olhos do sertanejo e aos olhos do Governo, parece trazer à tona algo que se esconde na ideia de “serenar-se” (isto é, de estar fora da ativa.) A fama agora diz respeito ao que ele fez *no passado* e, na boca do moço do Governo, deixa de significar valentia e poder. O moço identifica o “marginal”, e o que é pior, quando o poder *já era*, algo que parece em jogo no modo pelo qual Damázio reage: vem perguntar antes de agir, dedilha armas e aprisiona os “compadres”, mas para que garantam que não houve ofensa ou, se ofensa houve, que ele tinha razão ao reagir. Damázio viaja seis léguas para pedir esclarecimento ao doutor; doze léguas antes de defender a honra. Vemos, portanto, em ato, um jagunço pronto a considerar a *razoabilidade* de uma *possível* reação violenta. A cena, que deixa perplexo o leitor rosiano, afeito a outro tipo de jagunço, reflete a perplexidade de Damázio diante do moço do Governo e do seu próprio lugar social (lembramos que ele, embora muito irritado já há tempos com o moço, “não quer questão” com o Governo⁸). Tudo no conto indica uma nova situação social. Conforme está suposto na fala, e mesmo na presença do moço do Governo, em vez de um homem temido, temos um candidato às punições da lei. Ou melhor, a presença do moço do Governo e o conflito que ela gera em Damázio sugerem um contexto (de resto explicitado no primeiro e último contos do livro, com o marco modernizante da construção de Brasília) em que o gosto pelo enfrentamento pessoal deixa de ser indicativo de poder e passa a ser visto como indício de criminalidade. Conhecido pelas crueldades outrora praticadas, Damázio há tempos aplacou seus impulsos violentos, mediando-os, como se vê em cena, pela razão. É possível vislumbrar um trânsito da ética de um universo sem leis para

outra ética, em que a regra está nas palavras.⁹ Por outra, a passagem de uma ética local, determinada pela ação privada violenta (Damázio era braço armado *dos Siqueiras*) para uma ética fundada na letra da lei. Na vida política brasileira, como sabemos, o trânsito para uma legalidade de fato foi ensaiado várias vezes, desde que não interessava mais ao Governo partilhar a desordem com os chefetes locais.¹⁰ *Primeiras estórias* registra a nova investida, durante os anos J.K., quando a abertura do Brasil às grandes nações do mundo forçava, pelo menos nominalmente, novos padrões de sociabilidade.

No conto, a palavra coloca os *feitos* de Damázio sob a ótica do poder público, invertendo sua posição. O nome dado pelo outro, representante de outra ordem, deforma, segundo a ótica legal, a *sua* identidade. Nesse sentido, são curiosas as variantes de ouvido que o jagunço cria ao tentar lembrar a palavra; terá ela algo a ver com pai, mãe, família? ("*fasmisgerado... faz-me-gerado... falmisgeraldo... famílias-gerado...?*").¹¹ Entre a lei do sertão, riscada no corpo, e o apaziguamento ditado por influxos externos, o ex-jagunço titubeia; a "macheza" parece estar agora em qualidades que lhe são estranhas, como ele reconhece, por baixo, no elogio ao doutor: "Não há como que as grandezas machas duma pessoa instruída!"¹² Não escapa aos leitores o paralelo entre a exibição do médico, que sabe muito bem a que serve o domínio das palavras, e a personalidade que continuará vigorando no país, com vantagens sobre a letra da lei.

A narrativa tem a forma de um jogo de astúcia, um "dito espirotooso", próximo da piada, embasado nas significações deslizantes de uma expressão que condensa dois significados, um que se explicita e outro que fica suspenso, gozando daquele, literal, que o uso perverteu até conotar o contrário do que dizia a princípio. O humor é aqui uma vingança do riso sobre o medo, mas não só. Como já sugerimos, contando o ocorrido, o narrador domina definitivamente o jagunço, fazendo dele objeto de derrisão para o leitor. A *marca de distinção da resolução espirotoosa* – acessível a quem compreenda o jogo armado na letra – desvela que se trata de uma *conversa entre pares*. Lastreado no percurso linguístico do vocábulo registrado em dicionário, o jogo abrevia

pensamentos inacessíveis ao jagunço. O chiste, grosseria fina que sublima a hostilidade direta e franca, tem a ver com a “boa civilidade” – a irônica.¹³ Certamente a violência “sutil” do doutor trará menos consequências para o jagunço do que o desfile de armas prometia ao doutor, às testemunhas, ao moço do Governo, na provável ordem da explosão da ira. No entanto, fazer o interrogante de bobo (“tese para alto rir”¹⁴) e exibir-se ao leitor parece algo menos ingênuo do que o prazer de dizer de modo cifrado o que não podia dizer às claras (afinal, mesmo narrar o caso já é redobrar o feito).

Vale lembrar que, na tradição romântica, o chiste é a marca do gênio.¹⁵ No conto de Guimarães Rosa, o chiste irônico lembra, como arremedo, a *disposição de humor constante*, presente na ironia romântica. Mas, se em contexto próprio tal disposição supunha o interesse comum pela verdade (a ironia socrática transformada em atitude), muito diverso é o uso que, em “Famigerado”, o médico faz dela. A civilidade e o humor possíveis entre iguais são aqui esquivança, e depois repique, violência em “legítima defesa”, só que redobrada.

Ainda que possa conter também um riso sobre si mesmo, o caso exemplar que se conta é, em alguma medida, delator daquele que o enuncia. A voz da cidade enfrenta a brutalidade do sertanejo com a estampa da diferença inacessível. A alternativa esclarecedora é posta de lado – Damázio o dissolveria com “um pingo no i” –, pressupondo-se a necessidade de outra violência, esta “superior”, amparada na intangibilidade do espírito.

A astúcia esclarecida detrata – ainda que anedoticamente, e também por isso mesmo – o ex-jagunço. É possível ver uma autoparódia de Rosa, estilística inclusive, na gestualidade caricata da linguagem. Fica para o leitor, além do riso escarninho, uma consciência crítica do que a literatura pode fazer – como *causa secreta* – ao “observar” o outro. Fica também o retrato do escritor ilustrado, com sua erudição, a reboque da inspiração estrangeira, completamente fora de lugar. Além, é claro, da civilidade brutal, formalizada pela narrativa.

Notas

¹ Para o princípio da reversibilidade, ver CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. [1957] In: _____. *Tese e antítese*. 3. ed. São Paulo: Editora Nacional, 1978. p. 119-39. José Antonio Pasta Júnior abriu uma nova vertente dialética para os estudos da obra rosiana, especificando o modo pelo qual as reversibilidades e os hibridismos dão forma a uma espécie de marca de nascença do próprio país, e ao imaginário paradoxal das relações interpessoais e intersubjetivas no Brasil. Entre outros pontos-chaves, seu ensaio sobre o romance de Guimarães Rosa descobre nos infinitos hibridismos do *Grande sertão* "a matriz de todas as misturas: a vigência simultânea de dois regimes da relação sujeito-objeto – um que supõe a distinção entre sujeito e objeto ou, se se quiser, entre o mesmo e o outro, e um segundo que supõe a indistinção de ambos." Cf. PASTA JÚNIOR, José Antonio. O romance de Rosa – temas do *Grande sertão* e do Brasil. *Revista Novos Estudos – Cebrap*, São Paulo, n. 55, p. 61-67, nov. 1999.

² Na expressão de Riobaldo, "puras misturas".

³ O exemplo maior disso no livro é, a meu ver, o conto "Substância", em que a conciliação das tensões reais está dada em todos os níveis da narrativa, até o mito apocalíptico final: o patrão de uma grande fazenda e sua mais miserável trabalhadora casam-se sob a luz reveladora do Sol, no dia de Todos os Pássaros. Cf. ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio Ed., 1962. (A partir de agora citado como *P.E.*).

⁴ Vejam-se, exemplarmente, "A benfazeja" (para a cisão do foco narrativo, entre o mito e o esclarecimento), "Soroco, sua mãe, sua filha" (para a composição estrutural entre modernização brasileira e atraso), "Nada e a nossa condição" (para a cisão entre mitificação do proprietário e desvalorização da terra, em favor de novas formas do capital), "A terceira margem do rio" (para a cisão entre narrativa e experiência). Ou, a irresolução formal do conto "O espelho", em que a caricatura dos procedimentos rosianos expõe os seus limites. Remeto o leitor aos capítulos 3 e 4 do meu livro. Cf. PACHECO, Ana Paula. *Lugar do mito: narrativa e processo social nas Primeiras estórias* de Guimarães Rosa. São Paulo: Nankin Editorial, 2006. p. 125-62 e p. 179-260.

⁵ A perspectiva mítica sobre a história brasileira será a do livro e é nesses dois contos dada ao leitor pelos olhos de um Menino, para quem as dificuldades concretas revertem-se em fulgurações epifânicas, que ensinam a "seguir em frente" – sem dúvida, o lado mais plano e menos atual da obra. Noutros contos, entretanto, o mítico aparece justamente como o oposto da libertação (vejam-se "A terceira margem do rio" e "A benfazeja".) A história não é apenas pano-de-fundo para novas reversões, mas entra para a forma, atravessando o mito que a suspendera; de tal modo que o tempo histórico *paralisa* o não-tempo mítico numa imagem (p. ex., o pai que é a morte e é o pai vivo), interrogando-o, assim como à possibilidade – por ora adiada – de simbolizar saídas. Enquanto a epifania se *localiza* na infância, no encontro amoroso, no olhar dos loucos (dos não produtivos?), uma outra presença mítica, demoníaca, formaliza um não-tempo contaminado pelas contradições históricas que visava suspender. E há ainda um terceiro conjunto de narrativas, em que a apreensão da matéria histórica contemporânea organiza-se não pela abertura epifânica, nem pela paralisação do mito em imagem dilemática, mas pela presença da astúcia como elemento mítico degradado ou como sucedâneo do mito na leitura do processo social. Deste último grupo faz parte o conto "Famigerado".

⁶ *P. E.*, p. 12.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *P. E.*, p. 11.

⁹ Em sua leitura do conto, José Miguel Wisnik desenvolve a questão do trânsito incompleto entre mando e legalidade, mas para interpretá-la como “kárma” do país. Cf. WISNIK, José Miguel. O famigerado. In: _____. *Sem receita*. São Paulo: Publifolha, 2004. p. 121-56.

¹⁰ Ver, para a história da questão das amizades entre poder público e privado no Brasil, desde a Colônia: QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *O mandonismo local na vida política brasileira*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da USP, 1969. No livro de Guimarães Rosa, a visão do trânsito incompleto do mando para a lei aparece em muitas *estórias* e sob várias tonalidades. O oposto simétrico de “Famigerado” é, nesse sentido, o conto “Fatalidade”, em que a astúcia de um delegado fulmina – literalmente – um malfeitor com o qual ele não simpatizava. Cf. *P. E.*, p. 58-63.

¹¹ *P. E.*, p. 11, grifos do autor.

¹² *P. E.*, p. 13.

¹³ O chiste irônico arma o jogo na letra, no caso, recobrando o sentido da palavra para o jagunço e desvendando ao leitor o que ressoa inverso. Para o procedimento ver: FREUD, Sigmund. El chiste y su relación con lo inconsciente. In: _____. *Obras completas*. Tradução de Jose Luis López-Ballesteros. Madrid: Biblioteca Nueva, 1976. v. I. p. 1029-167.

¹⁴ *P. E.*, p. 13.

¹⁵ Cf. SUZUKI, Márcio. *O gênio romântico: crítica e história da filosofia em Friedrich Schlegel*. São Paulo: Iluminuras; Fapesp, 1998. p. 191-221.

Resumo

No quadro social imaginado por *Grande sertão: veredas*, jagunços heróicos e bandidos do sertão dividem o Bem e o Mal, sobre o pano-de-fundo da Primeira República. Em *Primeiras estórias*, de outro modo, a nova matéria histórica, remetendo ao quadro da modernização brasileira nos anos J.K., parece colocar em xeque a estetização literária. O ex-jagunço é agora um “homem livre pobre”. No duelo – apenas verbal – entre sertão e cidade, o lugar de classe do escritor vem à tona.

Palavras-chave

Guimarães Rosa; ponto-de-vista; forma literária e forma social.

Recebido para publicação em
30/07/2009

Abstract

The main characters of Guimarães Rosa’s *The devil to pay in the backlands*, the heroic “jagunços”, represent with the outlaws the Good and the Evil of the “sertão”; and the story is set against the backdrop of Brazil’s First Republic. In *Primeiras estórias*’ new historical context – the Brazilian modernization in the fifties –, on the other hand, the literary aestheticism of the poverty is called into question. The “ex-jagunço” appears now as a powerless man and, in the clash between the city and the backlands the writers’ class perspectives come more clearly into view.

Key words

Guimarães Rosa; point of view; literary form and social form.

Aceito em
20/10/2009

