

**Patriarcado devorado: leitura de “Esses Lopes”, de João Guimarães Rosa**

*Patriarchy Devoured: a Reading of “Esses Lopes” by João Guimarães Rosa*

Autoria: Lucas Simonette

 <https://orcid.org/0000-0001-5878-140X>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.181350>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/181350>

Recebido em: 27/01/2021. Aprovado em: 27/07/2021.

---

**Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira**

São Paulo, Ano 10, n. 18, jan.-jul., 2021.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Universidade de São Paulo.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes>.  [fb.com/opiniaes](https://fb.com/opiniaes)

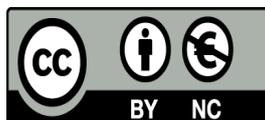
---

**Como citar (ABNT)**

SIMONETTE, Lucas. Patriarcado devorado: leitura de “Esses Lopes”, de João Guimarães Rosa. *Opiniões*, São Paulo, n. 18, p. 624-640, 2021. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2020.173747>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/181350>.

---

**Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)**



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais

---

# patriarcado devorado: leitura de “esses lopes”, de João Guimarães rosa

Patriarchy Devoured: Reading of “Esses Lopes” by João Guimarães Rosa

**Lucas Simonette**<sup>1</sup>

Universidade de São Paulo – USP

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.181350>

---

<sup>1</sup> Lucas Simonette é mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira USP com a dissertação: Figurações do patriarcado em Guimarães Rosa: leitura de “A volta do marido pródigo”, “Nada e a nossa condição” e “Esses Lopes”. E-mail: [lucasletrasusp@gmail.com](mailto:lucasletrasusp@gmail.com). ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5878-140X>.

### **Resumo**

Partindo de uma perspectiva que articula literatura e sociedade, o objetivo deste texto é analisar a figuração literária do patriarcado brasileiro no conto “Esses Lopes” presente no livro *Tutameia*, de João Guimarães Rosa. O patriarcado, entendido como estrutura de poder que mescla a dimensão familiar à social, surge no Brasil Colônia e toma outras formas, conforme as demandas da modernidade. “Esses Lopes” apresenta o patriarcado do ponto de vista de uma mulher que mata os violentos esposos. Os meios pelos quais ela comete os assassinatos expõem o papel histórico da mulher na sociedade patriarcal. A postura transgressora da protagonista se expressa simbolicamente na devoração, imagem que conjugará, ao mesmo tempo, o poder da palavra e os artificios caseiros. Este artigo expõe alguns apontamentos alcançados na pesquisa de mestrado que investiga o mesmo tema também em outros dois contos: “Nada e a nossa condição”, de *Primeiras Estórias*, e “A volta do marido pródigo”, de *Sagarana*.

### **Palavras-chave**

João Guimarães Rosa. Esses Lopes. Patriarcado.

### **Abstract**

Starting from a perspective that articulates literature and society, the purpose of this text is to analyze the literary figuration of the Brazilian patriarchy in the short story “Estes Lopes”, from *Tutameia*, by João Guimarães Rosa. Patriarchy understood as a power structure that mixes the family and the social dimensions, appears in Colonial Brazil and takes up other forms, according to the demands of modernity. “Estes Lopes” presents patriarchy from the point of view of a woman who kills violent husbands. The means by which she commits the murders exposes the historical role of women in a patriarchal society. The protagonist's transgressive posture is symbolically expressed in devouring, an image that will combine, at the same time, the power of the word and the homemade artifices. This article exposes some notations achieved in the master's research that investigates the same theme in two other short stories: “Nada e a nossa condição”, from *Primeiras Estórias*, and “A volta do marido pródigo”, from *Sagarana*.

### **Keywords**

João Guimarães Rosa. Esses Lopes. Patriarchy.

## memória, retórica e violência

O conto “Esses Lopes” faz parte do inusitado *Tutameia* (Terceiras estórias) (1967), cuja composição se divide em 40 contos, 4 prefácios e 2 índices. Última obra publicada em vida por Guimarães Rosa, *Tutameia* esconde, em suas narrativas minimalistas e, por vezes, herméticas, enigmas de diversas naturezas. Dentro da enorme versatilidade de temas e formas, é possível apreender algumas questões da sociedade brasileira sedimentadas na estrutura do texto. Em face disso, cabe, por exemplo, perseguir certas especificidades da postura transgressora de uma mulher rosiana diante da ordem patriarcal.

“Esses Lopes” é a história de Flausina. Narradora e protagonista, ela rememora sua vida enfocando sua relação com os chamados Lopes, família de grande poder ligado a terra. Jovem, bonita, pura e pobre. Logo Flausina se torna objeto de desejo. Zé Lopes, um fazendeiro local, decide se casar com a moça. Sem o real consentimento de Flausina, Zé Lopes toma a jovem como esposa. A condição social da família não permite o impedimento do matrimônio. Após se mudarem para a casa de Zé Lopes, os infortúnios da protagonista começam. Infeliz, a mulher arquiteta a morte do esposo brutamontes. Antes, porém, ela inicia uma espécie de emancipação: aprende a “traçar letras”, rouba dinheiro do marido e, por fim, envenena a cachaça do esposo, que logo morre. O que ela não esperava é ser colocada como um objeto de herança. Sobre a viúva, outros Lopes reivindicam seu direito de posse. Agora morando com Sertório, ela precisa criar intrigas com mais um Lopes, Nicão, a fim de que ambos, em duelo, se matassem. Para tanto, ela investirá na sua capacidade de enganar por meio da palavra. Serão “recados” amorosos entrecruzados que disparam a briga fatal entre os dois Lopes. Ao fim, Sorocabano Lopes, mais velho, se junta a Flausina. Dedicando-se a elaborar comidas gordurosas, ela consegue pôr fim à frágil vida do velho cônjuge. Restam os filhos, que são enviados para longe da mãe, pondo fim ao longo infortúnio: “deles quero distância”. Trata-se, portanto, de uma estória de percalços superados por Flausina por meio de suas artimanhas. Uma narrativa acerca do triunfo da mulher em face do patriarcado.

Narrado em primeira pessoa, já no início do conto, Flausina sugere o motivo pelo qual conta suas peripécias: “Para trás, o que passei, foi arremedando e esquecendo” (ROSA, 2009, p. 81). O termo em destaque é ambíguo. Pode ser lido em seu significado original, vinculado a imitar, simular, o que alude a uma vida postiça com os Lopes. Mas pode ser entendido como uma variação linguística de “remendar”, cujo sentido seria o de costurar as partes soltas de sua experiência, ainda que seja para arrematar, no tecido da vida, a desforra sobre os Lopes.

O passado, então, faz-se presente na voz de Flausina. Tal perspectiva memorialística se objetifica na narrativa fragmentada. A expressão “Aos pedacinhos me alembro” sintetiza uma série de recursos que o autor aciona para forjar a memória no texto, dentre eles destacam-se: a abundância da coordenação em detrimento da subordinação, as elipses, as aglutinações léxico-sintáticas, os períodos curtos e as frases isoladas. Isso propicia a um só tempo verossimilhança ao relato memorialista, assim como concisão e agilidade narrativa. Vale dizer, contudo, que essa fragmentação se restringe ao nível das sentenças. Ao olhar o todo,

nota-se uma coerência orgânica e cronológica, ou seja, a história possui fluidez. Não há, portanto, grandes digressões, tal como ocorre com muitas das narrativas construídas pelo crivo da memória.

Há, desse modo, um processo de rememoração de uma experiência violenta. Esta, por seu turno, desdobra-se nos matrimônios e nas sucessivas eliminações dos maridos, de tal modo que ação e narração se apresentam contaminadas pela práxis sertaneja. Desse quadro deriva um jogo complexo. Ao lembrar a liquidação dos maridos, a protagonista cria uma espécie de enleio argumentativo. Percebem-se, por exemplo, algumas pistas reveladoras de certa predisposição retórica na voz de Flausina. A esse título, despontam a recorrência de construções interrogativas e outras de valor apositivo; a exemplo: “Me valia ter pai e mãe, sendo órfã de dinheiro? [...] Mal como dilato para chorar, eu queria enxoval, ao menos, feito as outras, ilusão de noivado. Tive algum?” (ROSA, 2009, pp. 81-82). A pergunta lança o leitor à dúvida acerca do fato. É uma forma de conquistar, chamar à cumplicidade. Ao encontro disso, as construções explicativas aparecem sobretudo grafadas com travessão ou dois pontos: “Fiz que quis: saquei malinas lábias [...] Si-Ana. Entendi: a que eu tinha de engambelar [...] Dito: meio se escuta dobro se entende [...] Deus me deu esta pintinha preta na alvura do queixo – linda eu era até a remirar minha cara na gamela dos porcos” (ROSA, 2009, pp. 82-83). São recursos estruturais que estão a serviço de uma aparente defesa. Esses indícios argumentativos insinuam, em primeiro plano, que Flausina se explicaria a seu interlocutor imaginário, buscando, por meio da cumplicidade e do afeto ser absolvida ou, ao menos, amenizar uma suposta culpa. Na verdade, a culpa não chega a se efetivar no conto. Se ela está sugerida, é porque a explicação dá margem para tal. A análise, todavia, revela que a culpa no espaço narrativo é postiça; do mesmo modo que o hipotético interlocutor também parece inoportuno. Com efeito, tudo converge para a protagonista. Ela age sem ajuda e à revelia da comunidade, o que a faz discursar, talvez, para si mesma.

Ainda no que diz respeito aos exemplos elencados, há outro traço importante ligado à natureza das sentenças. Trata-se do caráter proverbial. Flausina exclama uma série de ditos populares que direcionam o leitor rumo à cumplicidade. A capacidade de conduzir o interlocutor repousa na gênese da paremiologia. Os aforismas populares surgem na tradição oral, tendem a ser compartilhados como senso comum nas comunidades e têm como suporte a memória coletiva. Quando a protagonista apela para esse tipo de discurso, ela parte do pressuposto de que seu conteúdo não só é aceito como costuma ser partilhado. De tal modo que, ao se municiar de um saber discursivo comunitário, projeta-se tanto verossimilhança à trama como a dimensão astuta da protagonista. De outro ângulo, a memória coletiva, cifrada nos provérbios, ajuda a legitimar o estatuto dos atos fatais.

No conto, portanto, é a voz feminina que se defende perante o tribunal da vida. Esta defesa (insólita, dado o caráter artificial) é sintomaticamente contaminada pelo lugar de fala, cuja mediação é a bárbara anomia social. O lócus “sertão”, regido pelos ditames da violência, encarna-se tanto no discurso quanto nas ações da mulher, de tal modo que nada, como se verá, consegue fugir à lógica da brutalidade.

Com efeito, “Esses Lopes” não se destaca pelo viés retórico. Se há algum esboço argumentativo, como se mostrou acima, ele ocupa posição secundária no

discurso da mulher. Isso enseja uma ambiguidade, posto haver crime, dois diretos e dois induzidos, mas pouco esforço pela absolvição. Noutros termos, a justificativa despontaria no centro da fala, se de fato houvesse empenho por uma redenção aos olhos do interlocutor. Entretanto, não só o destinatário não está marcado, como o afínco argumentativo é parco.

O estranhamento diante desta nuance é fruto de certa possibilidade entrevista por uma vivência menos patriarcal, ou seja, mais afeita à tênue liberdade que escaparia à anomia social. No lugar de onde Flausina fala, a violência é imperativa, de modo que a lei, via palavra, é um espectro urbano que pouco assombra a maneira de ser no sertão. Assim, a naturalização dos atos violentos pressupõe que o estatuto das artimanhas fatais já nasça inclinado à absolvição; daí a inutilidade do empenho retórico, o qual se dá na esfera da palavra. No entanto, a normalidade dos crimes recai mais sobre quem detém algum poder, de tal modo que a mulher precisa lançar mão de um recurso que dê carga trivial e legítima à violência: o discurso. Assim, a voz surge também como espécie de compensação diante da ausência do poder violento mais imediato.

Se, por um lado, a justificativa de Flausina soa dispensável diante da violência normatizada, por outro, pode-se questionar o quanto sua fala esconde uma ambiguidade, na medida em que elabora o discurso para aparentar uma mera explicação, camuflando a absolvição e o viés retórico. Convém lembrar que ela apresenta tanto um lado traiçoeiro dissimulado quanto a capacidade de manejar o discurso a seu favor. Características que adensariam a ambiguidade de sua complexa explicação-justificativa. Fato é que seja pela tentativa não declarada de absolvição, seja pela simples elucidação dos acontecimentos, a fala da protagonista se apropria da lógica primitiva do sertão.

Ao rememorar, Flausina está contando uma fábula pessoal calcada na violência, o que descortina também parte da história nacional. Desse ponto de vista, o crivo da memória poderia ser lido na esteira da subversão, uma vez que parece levar à ressignificação do presente ativando o passado. Em seus ensaios, Jeanne Marie Gagnebin (2009) retoma Walter Benjamin e Theodor Adorno para entender de que modo a rememoração do passado pode ou deve reverberar no presente.

Algumas concepções acerca da revitalização do conceito de história foram discutidas por Benjamin nas suas famosas teses: “Inspirando-se em fontes messiânicas e marxistas, ele [Benjamin] utiliza a nostalgia do passado como método revolucionário de crítica do presente” (LÖWY, 2005, p. 15). A leitura das fragmentadas teses propõe uma reflexão alegórica e, por vezes, irônica do passado. Discussão esta que se articula a uma crítica perspicaz ao progresso moderno. Em ensaios anteriores, Benjamin já problematizava, de certo modo, o progresso e o passado. Operando em outra chave de análise e de registro, em “O narrador” (escrito entre 1928 e 1935) e em “Experiência e pobreza” (1933), Benjamin examina o *declínio da experiência* vinculada à *tradição narrativa e coletiva*. A perda da experiência compartilhada acarretaria o desaparecimento de formas narrativas tradicionais. Os motivos desse desaparecimento ligam-se a fatores históricos que culminam na Primeira Grande Guerra<sup>2</sup>. Ao fim, após analisar esses textos de

---

<sup>2</sup> Consulta-se especificamente o capítulo quatro: “Memória, História, Testemunho”, de Jeanne Marie Gagnebin (2009).

Benjamim, Jeanne Marie Gagnebin propõe uma síntese sobre o conceito *rememoração*:

Tal rememoração implica uma certa ascese da atividade historiadora que, em vez de repetir aquilo que se lembra, abre-se aos brancos, aos buracos, ao esquecido e recalçado, para dizer, com hesitações, solavancos, incompletude, aquilo que ainda não teve direito nem à lembrança nem às palavras. A rememoração também significa uma atenção precisa ao presente, em particular a estas estranhas ressurgências do passado no presente, pois não se trata somente de não se esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente. A fidelidade ao passado, não sendo um fim em si, visa à transformação do presente (GAGNEBIN, 2009, p. 55).

Em “O que significa elaborar o passado”, Marie Gagnebin se detém sobre os ensaios de Adorno dos anos 1950 e 1960. Neles, o autor defende, de maneira múltipla, a “necessidade de não esquecer Auschwitz” (*ibidem*):

Devemos lembrar o passado, sim, mas não lembrar por lembrar, numa espécie de culto ao passado. No texto de Adorno, que é judeu e sobrevivente, a exigência de não-esquecimento não é um apelo a comemorações solenes; é muito mais, uma exigência que deveria produzir – e isso é decisivo – instrumentos de análise para melhor esclarecer o presente. (GAGNEBIN, 2009, p. 103):

Para entender de que modo toda essa discussão social, histórica e filosófica ajuda a desvendar alguns enigmas do texto rosiano, é necessário perseguir as articulações entre o poder da palavra e o contexto social encenado.

## OGROS, LOGROS E LOGOS

Com efeito, é preciso aclarar algumas especificidades que dizem respeito ao modo como Rosa elabora o conto, em cujo centro está a mulher. A violência ali está alçada ao patamar de norma, razão pela qual a necessidade da defesa é impraticável. Naturalmente, o alcance semântico e estrutural da violência é múltiplo na narrativa.

Na estética do conto, um interessante traquejo de contrários exige leitura mais detida. Como é comum em *Tutameia*, o desfecho é feliz para a protagonista. Seguindo, contudo, os moldes convencionais, essa felicidade encontra diversos obstáculos, os quais são personificados no conto pelo clã Lopes. O empecilho para alcançar o objeto de valor pode ser apreendido numa relação metafórica entre uma série de qualificativos que desenham Flausina e os Lopes. Nesse sentido, a construção da personagem é feita, via metáfora, por meio de elementos poéticos e trágicos. “Eu era menina, me via *vestida de flores*”; “A gente tem que ser miúda,

mansa, feito *botão flor*”; “Experimentei finuras novas – somente em *jardim de mim*, sozinha. Tomei ar de donzela” (grifos meus). Nota-se uma espécie de arquitetura botânica da personagem confirmada pela análise onomástica: Flausina remete a Flor, à pureza (PASSOS *apud* BRANCO, 2009, p. 90). Inocência essa que é ultrajada pelos Lopes, cujo nome remonta, por sua vez, a Lobo, em latim (*ibidem*)<sup>3</sup>. Em outras palavras, o Lobo desflora a virgem pura.

O encontro das metáforas pode descortinar a dinâmica do enredo. Esse recurso expressivo poderia ser entendido como elementos originalmente descontínuos, os quais, quando postos conotativamente em interrelações, criam imagens, orquestrando, assim, uma relação nova, de continuidade. A continuidade em Flausina é forjada na metáfora da *flor-pureza*. Essa continuidade é estabelecida a nível do discurso, ou seja, pela narradora. Daí se identifica a autopromoção das virtudes atreladas à esfera da castidade. O rompimento disso emerge de um novo elemento narrativo: os *Lopes-lobos*. Nessa lógica, os Lopes instauram uma descontinuidade onde havia continuidade. Os antagonistas da história, ao profanar Flausina, estão desflorando sua inocência. A violência dos Lopes é capaz, assim, de violar a mulher e, por conseguinte, anular a continuidade com a qual Flausina se caracterizava. Em última instância, os maridos ogros solapam a metáfora e a poesia, já que há o desfalecimento da *Flausina-flor-pura*. Noutros termos, a violência se objetiva na forma a partir da ruptura da metáfora Flausina-flor. Por outro lado, a violência dos Lopes é devolvida na mesma moeda.

Quando o Lopes-lobo usurpa a jovem Flausina, evidentemente há o resgate do arquétipo de Chapeuzinho Vermelho, que já havia sido revitalizado por Rosa em “A moça da fita verde”, de *Ave, Palavra*<sup>4</sup>. Para além desta referência mais óbvia, é possível pensar em toda uma tradição de histórias de fadas, em que a mulher-princesa precisa ser salva, independente das múltiplas versões, pelo príncipe, vide *A bela adormecida, Branca de Neve, Rapunzel, Cinderela, A bela e a fera* etc. Flausina, que atribuíra para si o “ar de donzela”, inverte, por meio de engenho e da frieza, a lógica destes contos. Ela é quem se salva, matando os Lopes-lobos. Ela é a agente transformadora de seu próprio destino. Essa característica em particular lembra a contrapelo a história de “Barba Azul”. Na versão de Charles Perrault (1697), Barba Azul aniquila suas esposas e guarda os restos mortais, já no conto de Rosa Flausina liquida os esposos e varre-os para fora. Ao cabo, a revitalização do conto de fada é forjada na inversão da lógica vida e morte, na ausência do príncipe salvador e, principalmente, no estatuto da ação. No que se refere ao “Barba Azul”, vê-se certa arbitrariedade do ato ligada à natureza má do protagonista, ao passo que, no conto de Rosa, tudo é fruto de um minucioso plano da mulher. Assim, o ato desmedido e ilógico de Barba Azul estaria também ressignificado na racionalidade de Flausina<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> “do Latim *lupus*-i, significa lobo” (PASSOS *apud* BRANCO, 2009, p. 90).

<sup>4</sup> Os Lobos não parecem ter vida longa na prosa rosiana. Em a “Menina da fita verde”, o lobo já fora assassinado pelos caçadores, quando chega a jovem à casa da avó. Em “Esses Lopes”, os “Lobos-Lopes” vão sendo mortos paulatinamente.

<sup>5</sup> Clarissa Pinkola Estés, em sua análise sobre o conto, afirma: “Muitas mulheres viveram literalmente o conto do Barba-azul. Elas se casam enquanto ainda são ingênuas a respeito de predadores, e escolhem um parceiro que é destrutivo para com a sua vida. Elas se sentem determinadas a ‘curar’ aquele a quem amam. Estão, sob certo aspecto, ‘brincando de casinha’. Poderíamos dizer que elas

Para alcançar um tempo tranquilo, quer dizer, sem a presença dos Lopes, Flausina irá simbolicamente *devorá-los*. A imagem da devoração se faz através de um jogo entre estratégias *discursivas* e artimanhas *caseiras*, de tal modo que o poder da palavra se articula à condição histórica da mulher confinada na casa.

Na lógica da história, a experiência mortal é pressuposto trágico para alcançar o sossego na vida. É vital, portanto, separar-se dos brutos maridos. Na descontinuidade com os Lopes, operada por Flausina, há uma intrigante particularidade. Todas se dão ambigualmente pelo signo da boca. A chave sígnica da boca é enunciada logo na abertura da história: “Lopes nenhum me venha, que às dentadas escorraço” (ROSA, 2009, p. 81), ensejando o meio pelo qual as mortes posteriormente se concretizam:

Dito: meio se escuta, dobro se entende. Virei cria de cobra. Na cachaça, botava sementes da cabaceira-preta, dosezinhas; no café, cipó timbó e saia-branca. Só para arrefecer aquela desatada vontade, nem confirmo que seja crime. Com o tingui-capeta, um homem se esmera, abranda. Estava já amarelinho, feito ovo que ema acabou de pôr. Sem muito custo, morreu. Minha vida foi muito fatal. (ROSA, 2009, p. 83).

Desflorada, a narradora-protagonista se autoproclama “cobra”, famoso símbolo traiçoeiro. A transição da suposta castidade às práticas embusteiiras tem seu ponto de inflexão neste trecho, que marca o início das mortes. No episódio, ela arquiteta intrigas para se ver livre de Si-Ana, espécie de empregada cuja função era antes vigiar Flausina. Logrado o plano, ela passa a envenenar as bebidas do cônjuge. Palavras e bebida estão metaforicamente envenenadas pela mulher-cobra. Por meio do signo da boca, as mortes se realizam.

Consciente do seu poder discursivo, ela se vale da palavra para criar intrigas entres os Lopes subsequentes:

Sorria debruçada em janela, no bico do beijo, negociável; justa. Até que aquela ideia endurecesse. Eu já sabia que ele era Lopes, desatinado, feroso, água de ferver fora de panela. Vi foi ele sair, fulo de fulo, revestido de raiva, com os bolsos cheios de calúnias. Ao outro eu tinha enviado os recados, embebidos em doçuras. Ri muito útil ultimamente. Se enfrentaram, bom contra bom, meus relâmpagos, a tiros e ferros. Nicão morreu sem demora. O Sertório durou, uns dias. Inconsolável chorei, conforme os costumes certos, por a piedade de todos: pobre, duas e meio três vezes viúva (ROSA, 2009, p. 84).

---

passaram muito tempo dizendo que a barba dele afinal não é tão azul assim” (2014, p. 65). Tal leitura não poderia ser feita sobre Flausina. A protagonista de Rosa não goza da opção. Sua condição social mina o livre-arbítrio, afinal, os “Lopes eram donos de tudo”. Na história de Flausina não se trataria de negar os instintos de ordem feminina, mas sim de sobreviver numa realidade em que a escolha, pautada ou não pelo instinto, parece não existir.

A calúnia é a faísca que faltava para os Lopes duelarem. Violentos por natureza, a intriga só dispara um comportamento latente. Uma vez mais, a morte, produto do plano, é resultado do ardil mediado pelo *Logos*. Em torno do signo boca, a expressão “ri muito ultimamente”, a um só tempo, embute o sofrimento passado – insinuando que antes não ria – e sugere o mecanismo da cilada que aparece logo em seguida. Esta também tecida à volta do signo boca: “ao outro eu tinha enviado os recados, embebidos em doçuras”. Nota-se aí um jogo sinestésico fatal: o recado, palavra emitida pela boca, onde também se aprecia sua “doçura”, que é o atrativo para a morte. Neste ponto, é quando a protagonista mais se vale da sedução.

Segundo Ana Lúcia Magela, “A sedução é um artifício e já foi vista como estratégia do diabo. [...] Na história os grandes sedutores sempre se apresentam com lábia irresistível. Lembremo-nos de Dom Giovanni, o imortal Don Juan, de Sherazade, a das Mil e uma noites...” (MAGELA, 2011, pp. 162-163). O curioso é significamente a boca – “lábua” – ser usada para definir a sedução, além disso a alusão à famosa narradora Sherazade. Esta cria histórias para se manter viva, Flausina inventa causos entres os Lopes para matá-los. Outro aspecto interessante é o viés mítico da sedução. A referência à estratégia do diabo é bastante pertinente. Flausina insinua algumas influências do diabo em suas ações: “Fiz que quis: sequei malinas lábias. Por sopro do *demo*, se vê, uns homens caçam é mesmo isso, que inventam [...] Deitada é que eu achava o somenos do mundo, camisolas do *demônio*” (ROSA, 2009, p. 82; grifos meus). É vasta a tradição de atrelar à figura do diabo o traço sedutor e mentiroso. Na prosa rosiana, Diadorim já fora lida nesta perspectiva, seja pela aproximação fônica do nome, seja por sua postura diante de Riobaldo. Sobre as personagens Capitu e Desdêmona também se insinua uma aproximação sonora do nome com o lado traiçoeiro e sedutor do diabo. Respectivamente, Capitu remeteria a *capeta*; a personagem de Shakespeare, ao *Demônio*.

Sob outro ângulo, mas ainda na esfera do mito, convém retomar o signo da “doçura”. A sedução ocupa posição de destaque na tradição homérica. Em especial no canto XII da *Odisseia*, as sereias, com seus cantos sibilantes, seduziam os marinheiros para a morte. A sedução do saber e não sexualizada se entronca sintomaticamente no signo da doçura. A esse respeito, Adélia Bezerra de Meneses é precisa:

Mas o que é significativo – e esse é um elemento em geral descurado na diluição do mito das Sereias, ou melhor, totalmente ausente na comercialização consumista do mito – é o tipo de sedução que elas representariam para quem cai na sua armadilha: as Sereias sabem “tudo quanto os argivos e troianos sofreram na extensa Troia pela vontade dos deuses”; e “sabem tudo quanto se passa na terra fecunda” (v. 191). Prometem apenas, a quem os ouve, que partirá “mais sábio”. Uma observação aqui se impõe, a ligação etimológica entre *sabor* e *saber*, entre *sabor* e *sabedoria*: formas derivadas do verbo *sapio*. *Sapio* = ter gosto, ter a inteligência de conhecer, saber. E que está presente no torneio usado no português de Portugal “saber a” = ter gosto de; com efeito, um português diz “isso me sabe bem” para expressar “eu

gosto”. A sabedoria tem a ver com gosto. No mito odisséico a tentação/danação vem pelo ouvido, pela escuta; no mito bíblico, a tentação – comer a maçã – vem pela boca, pelo degustar. [...] Não há nenhum sinal de sedução sexualizada, não há sinal de uma beleza corporal das Sereias, nada de uma descrição física; no entanto, a sua voz, reiteradamente descrita, é qualificada várias vezes como “doce”, e, sobretudo, nos é apresentado o seu efeito: elas fascinam, atraem prometendo conhecimento. (MENESES, 2020, p. 75).

Flausina apresenta justamente a comunhão do sabor-sabedoria que culmina na morte. Astuta, suas palavras são doces e envenenadas, tal qual sua comida. São, ao fim, faces da morte alcançada via palavra encantada e fatal. Nessa linha, chega-se, pois, à quarta e última morte, a qual segue a tendência de associar palavra-alimento-sedução-morte:

Por isso, andei quebrando metade da cabeça: dava a ele gordas, temperadas comidas, e sem descanso agradadas horas – o sujeito chupado de amores, de chuchurro. Tudo o que é bom faz mal e bem. Quem morreu mais foi ele. Daí, tudo tanto herdei, até que com nenhum enjoo (ROSA, 2009, p. 84).

A comida, embora não diretamente envenenada, é gordurosa. Numa prática mais paciente, a morte é planejada com mais vagar. Fato com certa verossimilhança, posto que Sorocabano Lopes era o mais velho dos quatro. Em “O sujeito chupado de amores, de chuchurro”, a onomatopeia apresenta o asco de Flausina ao velhoco.

Para além das sereias, o signo do alimento, articulado à sedução, remete à figura da primeira e arquetípica mulher traiçoeira na tradição cristã: Lilith (SÁ, 2009). Mulher primordial, primeira esposa de Adão, anterior a Eva. Presença marcante na tradição hebraica, ela aparece em diversas outras culturas. A despeito das várias versões que envolvem o mito, é possível delimitar alguma unidade: Lilith teria sido uma construção fracassada de Deus. Argumentativa, ela, por exemplo, recusava-se a posições sexuais submissas. Seu comportamento levou à sua expulsão e ao universo dos demônios, para os quais se tornaria espécie de mãe. Em algumas versões, ela regressa ao paraíso metamorfoseada de serpente para tentar Eva. É comum associar a morte de crianças ou poluições noturnas à demoníaca Lilith. Ela seria, dessa forma, símbolo da mulher diabólica, sedutora e violenta. A morte dos homens e a sedução têm como origem a recusa à submissão ao patriarcado. Essa rejeição à condição previamente estipulada amarra a mítica Lilith à pobre Flausina.

Quanto a Eva, o paralelo também parece adequado. A partir da costela de Adão, deus cria a segunda mulher, Eva. Sem os defeitos da primeira, Eva tende a apresentar o comportamento esperado, até ser tentada pelo demônio e oferecer o fruto proibido ao companheiro. Fruto *do conhecimento do bem do mal*, ele resulta na famosa queda do casal. Nota-se, nesse paralelo, uma vez mais o uso do alimento associado à sedução.

Noutro aspecto, é interessante pensar em outras duas mulheres fatais do universo rosiano: Mula Marmela, de “A benfazeja” (*Primeiras estórias*), que aparentemente estrangula o cego companheiro-dono; e a famosa Maria Mutema (*Grande Sertão: Veredas*), que assassina o marido pingando chumbo em seu ouvido e, depois, ao confessar seu crime e seu amor pelo padre, leva-o ao suicídio. Três mulheres fatais, que buscam, à sua maneira, certa emancipação dos esposos brutos. Arditosamente, as três conseguem se livrar de uma suposta culpa que as comunidades poderiam lhes atribuir, ainda que os meios violentos sejam legítimos no espaço do sertão. O trio carrega outra coincidência: a sílaba “ma” no início dos nomes: Maria Miss, Mula Marmela e Maria Mutema. Haveria, em hipótese, um jogo que embaralha, nos nomes, a personalidade fatal: todas seriam antes “más”, daí a escolha pela transgressão fatal.

A etimologia do termo *sabertorna* razoável a leitura das atitudes de Flausina em cortejo com a interpretação do episódio das sereias por Adélia Menezes Bezerra. Contudo, o confronto mais significativo entre o universo mítico homérico e o texto de Rosa repousa na análise que Adorno e Horkheimer, em *Dialética do esclarecimento*, fazem da *Odisseia*, a partir da abordagem sobre o papel desempenhado pelo logos, entendido enquanto discurso, linguagem e razão. Por isso, antes de comparar os textos, vale traçar breve apanhado das principais inferências dos autores.

No que se refere à jornada de Odisseu, os críticos frankfurtianos vão dedicar especial atenção aos episódios das sereias e ao do Ciclope<sup>6</sup>. Na leitura dos autores, o *nostos* do herói percorre um tempo *pré-histórico* ou *primitivo*, povoado de monstros míticos. Estes seriam seres aculturados, movidos pela compulsão e por *contratos petrificados*, ou seja, aqueles que são impossíveis de serem cumpridos. Além de que os seres míticos, segundo os críticos, estariam constantemente seduzindo o *eu racional* de Odisseu a fim de desvirtuar o herói de sua lógica. Nesse sentido, as sereias, por exemplo, oferecem, por meio dos cantos sibilantes, um saber único, cujo custo seria a morte.

Entretanto, Odisseu percebe que era possível ouvir as sereias sem sucumbir. Desponta aí a astúcia do herói. Ele descobre uma espécie de fenda no contrato mítico, pelo qual foge às suas normas sem deixar de cumpri-las. Ele o faz se amarrando ao mastro do navio e tapando o ouvido de seus companheiros, responsáveis por remar e conduzir o barco. No entendimento dos críticos, o ato de Odisseu é índice da *Aufklärung*, o *Esclarecimento*. O ato põe em cena o pensamento que destrói o mito ou o “eu soberano, sujeito racional que escapa às seduções e aos domínios da natureza” (GAGNEBIN, 2009, p. 13).

A cena seria ainda uma alegoria de alguns dilemas burgueses. De um lado, a separação do trabalho manual executado pelos companheiros que não podem ouvir as sereias; de outro, o herói amarrado que frui a canção mítica. Análoga à lógica burguesa, o patrimônio cultural parece se limitar a quem está no comando. Mesmo estando em posição privilegiada, Odisseu precisou renunciar à fruição total. Segundo Adorno e Horkheimer, “ele se inclina à canção do prazer e frustra-a como

---

<sup>6</sup> Na análise, outros importantes episódios também aparecem, como o dos Lotófagos.

frustra a morte” (1985, p. 57), pois a coexistência da contemplação e da manutenção da vida o impedem de se lançar a todo o potencial dos cantos.

A questão da renúncia também aparece no episódio do Ciclope. Preso numa caverna pelo gigante Polifemo, Odisseu precisa criar um embuste em que nega sua identidade. Especificamente, ele faz um trocadilho com seu nome e afirma ao monstro que se chama *Ninguém*. O logro se consolida quando o herói dá vinho e cega o Ciclope. O monstro, quando clama ajuda de seus pares, é tido como louco, uma vez que *ninguém* o ferira. Parte do logro se faz via esclarecimento: o herói astucioso, ao reconhecer a arbitrariedade do signo, nega sua identidade racionalmente. Adorno e Horkheimer ainda chamam atenção para o traço primitivo do Polifemo. Este não respeitava as regras da hospitalidade (já que devorava os visitantes), não fazia sacrifícios aos deuses olímpicos, não praticava agricultura, além de sintomaticamente se alimentar de carne crua. São elementos que alçam o monstro à estupidez e ao primitivismo, os quais são burlados pela razão de Odisseu.

Nesse universo do mito, o herói esclarecido logra principalmente por meio da manipulação do *logos*. O sucesso da artimanha de Odisseu dá-se na medida em que compreende o status primitivo do monstro. A condição pré-histórica do Ciclope emperra o entendimento da cilada. Algo parecido transita no chão brasileiro.

Longe, portanto, daquele universo mítico, a narrativa de Flausina, de certo ponto de vista, se encontra com as aventuras de Odisseu. A personagem de Guimarães Rosa tem a perspicácia de apreender o potencial quase bárbaro do lugar em que vive. Assim, seus estratagemas, para além do envenenamento literal do alimento, se valem do traquejo com o discurso que não é captado pelos brutamontes. Ela cria uma teia entrecruzada de recados, sugerindo a possibilidade do adultério, o que leva dois dos quatro Lopes a se enfrentarem num duelo mortal. A palavra de Flausina conduz à ação violenta dos Lopes, que não percebem o engodo e aderem à brutalidade com a qual estão acostumados. Naturalmente, o logro por meio do *logos* se faz mais efetivo em terras bárbaras, sejam míticas ou objetivas. Flausina, é certo, não enfrenta monstros mitológicos. Contudo, ela vive no sertão, onde o imperativo da violência nacional mina a civilidade dos homens, motivo pelo qual ela busca soluções que são equivalentes às de Odisseu em terreno pré-histórico. Ao fim, de certo ponto de vista, a protagonista recorre à razão para enfrentar uma espécie de barbárie familiar nacional.

Do possível diálogo com o poema homérico, haveria ainda outra interface: Flausina estaria diluindo o embuste de Odisseu. Este usou a parla e o vinho para anular Polifemo. Aquela lança mão da cachaça envenenada a fim de liquidar o primeiro companheiro e a palavra para anular o segundo e o terceiro. O último marido é morto através da comida nefasta ou “gordurosa”. Em último plano, a comida também invalida Polifemo, uma vez que ele se alimentava dos visitantes, responsáveis por cegá-lo.

Ainda no que diz respeito à épica homérica, cabe lembrar o desfecho do canto IX. Logo após cegar e lograr o gigante devorador, Odisseu consegue retornar com os companheiros à embarcação. Não contendo seu ímpeto vingativo, o herói, numa postura quase estúpida, grita ao Ciclope sua artimanha, revelando seu real

nome e o embuste. O monstro irado arremessa enormes pedras que quase atingem o barco. O importante neste ponto é perceber a necessidade que o herói tinha em consolidar seu revide.

O grito revelador e vingativo reverbera também na consolidação da desforra de Flausina. O arremate do revide de Flausina se faz na instância enunciativa. Não se trata apenas de relembrar a vitória, mas sim de coroar suas conquistas sobre os maridos ogros. Jeanne Marie Gagnebin lembra que parte da *Odisseia* – justamente os episódios de viés mais mítico, nos quais os heróis aparecem em suas aventuras mirabolantes – é cantada pelo próprio Odisseu. O herói se apropria da eloquência dos aedos a fim de recontar e celebrar seus grandes feitos. A convergência aqui, portanto, usa a linha do *logos* para amarrar narração e narrativa: a despeito das nuances, Flausina e Odisseu vencem suas adversidades por meio do *logos*. No presente da enunciação, ambos se valem da razão como forma de coroamento de suas respectivas artimanhas<sup>7</sup>.

Dito isto, conclui-se que a boca que mata é também a que conta a história e elabora o rito: se antes ela fora tragada pelos Lopes, agora, via boca, ela os devora. Coroa-se a vitória por este signo, que enseja superar os obstáculos e propicia a desforra por meio da palavra e, em última instância, da literatura. Trata-se, pois, de uma vingança do mais fraco em face do poder. Daí certa positividade narrativa.

A partir deste conjunto, é válido pensar no tratamento imprimido aos mais fracos, bem como a seus respectivos ardis. Flausina, enquanto mulher usurpada, não é construída sob a égide da desgraça, mas sim pelo viés do logro, parte do qual passa pelo *logos*. Seu triunfo atravessa o signo boca, de tal modo que metonimicamente ela devora seus algozes. Se, na *Teogonia*, Métis, a deusa da sabedoria, é engolida pelo vitorioso Zeus, aqui a *Métis* sertaneja é quem devora os esposos. E é uma devoração que busca aniquilação total do outro. Não se trata do caráter antropofágico à moda modernista, pois não haveria virtudes a serem assimiladas, há tão-somente a devoração enquanto rito de vitória através da extinção. Ao mesmo tempo, o *logos* que celebra a desforra, via voz, surge também como compensação à histórica mudez e invisibilidade da mulher nesse contexto.

Flausina, ao recontar sua vida pessoal deixa transparecer parte da dinâmica social. Partindo da premissa segundo a qual a reelaboração do passado é também a efetivação da desforra, é possível aproximar o poder da palavra de Flausina ao conteúdo de verdade que emerge das narrativas de memória enquanto reelaboração da história da opressão de que tratam Benjamin e Adorno. A mulher, tradicionalmente vítima do patriarcado, vai reelaborar essa história. Flausina estaria criando uma História a contrapelo, em que a versão do grupo oprimido vem à tona,

---

<sup>7</sup> A relação entre história e *logos* remete ao célebre ensaio de Davi Arrigucci *O mundo misturado*. Entre outros diversos pontos analisados pelo crítico, destaca-se o procedimento de esclarecimento do narrador. Para tanto, Riobaldo, segundo Arrigucci, mobiliza várias formas literárias, como a épica e os causos populares, para ordenar sua longa fala. E mais, a grande narração de Riobaldo encontra-se nivelada à voz do interlocutor, ainda que este não apareça de fato na trama. Davi Arrigucci acentua, nesse sentido, o diálogo desierarquizado entre o ex-jagunço e o doutor da cidade. Nesse “diálogo-monólogo” proteiforme de Riobaldo, inscreve-se a experiência do esclarecimento. O *logos* expresso na voz do protagonista encena perguntas que buscam dar sentido, tanto para seu ato pactário quanto pelas perdas na aventura da jagunçagem. Com efeito, o mítico demônio e o pacto com ele são justamente dissolvidos pelo esclarecimento, o que o aproximaria de Odisseu.

denunciando a violência do opressor e celebrando a inversão da lógica de poder. Da perspectiva da autoria, Guimarães Rosa estaria, por meio do discurso literário, ressignificando a história do poder patriarcal. A simbólica devoração de Flausina, criação de Rosa, mostraria o alcance da palavra poética, capaz, por exemplo, de suspender e ressignificar parte da História. Ao fim, Flausina pode ser lida como uma espécie de heroína: sozinha, ela vence os maridos ogros, canta sua vingança e reelabora a História.

## referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ARRIGUCCI JR, Davi. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo n. 40, v. 3, pp. 7-29, 1994. Disponível em: <http://novosestudos.com.br/produto/edicao-40/>. Acesso em: 29 jul. 2021.

BRANCO, Ana Lucia. *Tutaméia: do chiste à mimesis*. A respeito da família. 2009. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-01122009-123414/pt-br.php>. Acesso em: 29 jul. 2021.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. *Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da Mulher Selvagem*. Tradução de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classic/ Companhia das Letras, 2011.

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Tradução Jaa Torrano. 7. ed. São Paulo: Iluminuras, 2007.

LÖWY, Michael. Walter Benjamin. *Aviso de incêndio – Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo, 2005.

MAGELA, Ana Lúcia. *Na garupa do cavaleiro diplomata: abrindo outras trilhas*. Rio de Janeiro: Usina de Letras, 2011.

MENESES, Adélia Bezerra de. “Sereias: sedução e saber”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, v. 1, n. 75, p. 71-93, 2020. DOI: 10.11606/issn.2316-901X.v1i75p71-93. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/169168>. Acesso em: 29 jul. 2021.

PERRAULT, Charles. *Contos da mamãe gansa e outras histórias do tempo antigo*. Tradução Leonardo Fróes. São Paulo: SESI-SP, 2018.

ROSA, João Guimarães. *Tutameia (terceiras estórias)*. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. 15. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SÁ, Sheila Pelegri de. *Ecos de Lilith: um olhar para a construção da feminilidade em romances portugueses pós-revolução*. 2009. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-08022010-120401/pt-br.php>. Acesso em: 29 jul. 2021.