



Uma segunda estória rosiana: O fratricídio Dagobé

Helder Santos Rocha (UFPR)ⁱ

Resumo: Este trabalho esboça uma leitura sobre o funcionamento esquemático do projeto ficcional de Guimarães Rosa no conto 'Os irmãos Dagobé', que está contido no livro *Primeiras Estórias*. Enredada na primeira, onde se vislumbra uma possível vitória da modernidade sobre uma lógica considerada arcaica em funcionamento no *locus* sertanejo, está uma segunda estória, cuja ambiguidade do narrador aponta para vieses complexos, que permitem tecer uma reflexão mais crítica sobre o processo de modernização do Brasil.

Palavras-chave: Brasil; Ficção; Guimarães Rosa; Modernização; Violência.

Abstract: This work outlines a reading about the schematic work of the fictional project of Guimarães Rosa in the short story 'Os irmãos Dagobé', which is contained in the book *Primeiras Estórias*. Tangled in the first story, where a possible victory of modernity over an archaic considered logic in operation in the sertanejo *locus* can be glimpsed, there is a second story, whose ambiguity of the narrator points to complex biases which allow a more critical reflection on the process of modernization of Brazil.

Keywords: Brazil; Fiction; Guimarães Rosa; Modernization; Violence.

Introdução

A estrutura de composição do conto 'Os irmãos Dagobé', assim como do livro *Primeiras Estórias*, originalmente publicado em 1962¹, permite repensar uma figuração específica do processo de modernização sócio-histórica do Brasil, não como mera representação da realidade do país de origem do escritor, mas de modo propositivo o qual se alicerça, sobretudo, no lastro da imaginação. Como afirma o sociólogo Octávio Ianni (1992, p. 48), "alguns segredos da sociedade se revelam melhor precisamente na forma pela qual ela aparece na fantasia. Às vezes, a fantasia pode ser um momento superior da realidade." Por isso, dá-se destaque, aqui, à verificação de como se pode conceber tais 'segredos' a partir do texto ficcional recortado.

Com efeito, parte-se da proposição de que é possível se pensar o processo de modernização do Brasil a partir das estórias rosianas, cujas estruturas peculiares de arranjo ficcional problematizam as duplicidades e contradições do que foi, e que ainda é em parte, a transformação de uma lógica considerada arcaica ou tradicional para uma lógica dita moderna das práticas sociais. Acerca deste procedimento na obra rosiana, segundo José Miguel Wisnik (2002, p. 179),

a questão aqui não é a passagem sucessiva do arcaico ao moderno, avaliada positiva ou negativamente, mas a persistência de um no outro, que obriga, como veremos, ao mergulho, em outros termos, num *lugar fora das ideias* em que moderno e arcaico não são exatamente norma nem desvio. (grifo do autor).

Essa duplicidade ou esta permanência do arcaico no moderno aparece de modo específico na arquitetura do próprio livro *Primeiras Estórias* como um projeto a ser decifrado na leitura dos contos. De acordo com Luís Bueno (2014), as 'segundas estórias' nunca publicadas de Guimarães Rosa surgem enredadas nas 'primeiras estórias', onde em cada conto possa ser possível encontrar ao menos duas estórias. Com efeito, tal técnica empregada pelo autor mineiro pode ser melhor percebida na atenção destinada aos

¹Para a análise será utilizada a 1ª edição Especial de 2005, publicada pela Nova Fronteira.

seguintes aspectos: “(...) o embaralhamento de perspectivas, o jogo constante das aparências, e não só delas e daquilo que elas querem revelar, como também daquilo que elas, a sua revelia, revelam no final das contas.” (BUENO, 2014, p. 149). Assim, o que mais interessa a esta brevíssima análise é decifrar o modo como se dá a construção da segunda estória do conto ‘Os irmãos Dagobé’, além de descrever e problematizar os elementos da narrativa ficcional empregados pelo autor.

Um possível desfecho

O conto de Guimarães Rosa apresenta uma atmosfera que desde o seu início prenuncia um possível desfecho trágico envolvendo a desforra dos irmãos do Damastor Dagobé, famigerado facínora que exercia um poder absoluto sobre a vida dos seus. Trata-se de um valentão que acaba sendo assassinado pelo moço Liojorge, que, aparentemente, só havia se valido da ‘legítima defesa’. Possível não. Em vários momentos o desfecho é dado como certo, contudo, sempre aparente. É assim que o leitor, pela perspectiva do narrador, recebe a mensagem das feições dos presentes no velório de Damastor, pois a prática da vindita é algo costumeiro no sertão da época, como uma forma de fazer justiça com as próprias mãos, uma vez que não há a presença do Direito e da autoridade da Polícia, instituições legitimadoras da modernidade.

Antes de tudo, torna-se necessário compreender que durante muito tempo, em diversos grupos culturais considerados ‘primitivos’ ou que estavam longe do ‘processo civilizatório’, alguns usos da violência serviam a outros interesses que não os propriamente individuais, típicos do pensamento moderno e capitalista, e também não somente àqueles próprios da manutenção do poder patriarcal. Nesse contexto de regras áridas que controlavam a honra e o equilíbrio social, o filósofo Gilles Lipovetsky (2005, p. 148), aponta que,

a vingança é um imperativo social, independente dos sentimentos dos indivíduos e dos grupos, independente de noções de culpa ou de responsabilidade individual, que fundamentalmente manifesta a exigência da ordem e da simetria do pensamento selvagem. A vingança é “o contrapeso das coisas, o restabelecimento de um equilíbrio provisoriamente rompido, a garantia de que a ordem do mundo não sofrerá qualquer modificação”, ou seja, a exigência de que em nenhum lugar possa se estabelecer duravelmente um excesso ou uma falta.

É para equilibrar as coisas e para evitar esse “excesso” ou essa “falta” que a vingança foi tida como prática consuetudinária durante muito tempo nas comunidades mais afastadas da cidade moderna. Trata-se de um círculo vicioso que prevê o equilíbrio inicial, mas que acaba imputando entre as partes envolvidas uma obrigatoriedade do ato de devolução ao mal primeiro. Num trabalho de análise sociológica que buscou investigar mais a fundo a raiz do problema envolvendo a violência social nas comunidades camponesas do Brasil, justamente no período de aceleração do processo modernizador nas regiões interioranas (terceiro quartel do século XX), Maria Sylvia de Carvalho Franco (1983, p. 48), afirma que, “postos em dúvida atributos pessoais, não há outro recurso socialmente aceito, senão o revide hábil para restabelecer a integridade do agravado”. Dessa maneira, exclui-se qualquer possibilidade de escapar ao pagamento da dívida moral sem gerar consequências drásticas para o equilíbrio da sociedade e também para o costume institucionalizado nela.

Com efeito, este é o panorama social brasileiro a que o conto se reporta. Contudo, trata-se de um texto ficcional e, como tal, muito mais o tratamento dado pelo narrador e pelos personagens é que terá maior validade para o prosseguimento da análise. Nesse sentido, pode-se começar indicando a mobilidade do próprio narrador como um componente fundamental na arquitetura desta trama. O mesmo parece caminhar com os presentes e crê piamente na vingança que os irmãos Dagobé, por necessária reparação de danos à honra familiar, terão que perpetrar contra a vida de Liojorge. Há alguns momentos em que surge uma aproximação forte por parte da voz narrativa com a comunidade, o que apenas endossa a filiação da perspectiva de quem conta a estória a essa ordem e a essa lógica própria do contexto sertanejo:

se assim, qual nada: a ninguém enganavam. Sabiam o até-que-ponto, o que ainda não estavam fazendo. Aquilo era quando as onças. Mais logo. Só queriam ir por partes, nada de açodados, tal sua não rapidez. Sangue por sangue; mas, por uma noite, umas horas, enquanto honravam o falecido, podiam suspender as armas, no falso fiar. Depois do cemitério, sim, pegavam o Liojorge, com ele terminavam. (ROSA, 2005, p. 72)

Contudo, a narração se desenvolve, o velório demora e a calma demonstrada pelos irmãos do finado acaba sendo um elemento que aumenta a aflição, tanto dos personagens que estão presentes e percebem tudo de muito perto, quanto do narrador que demonstra uma impaciência por causa das atitudes inesperadas. A problematização se intensifica quando Liojorge se apresenta no velório, atitude que por si só já demonstra uma certa

“loucura” por estar se entregando fácil à eminente desvida, além de oferecer auxílio aos irmãos na condução do caixão, o quarto braço para levar Damastor a sua morada eterna. Mais estranha ainda é a atitude dos irmãos Dagobé que aceitam de bom grado a oferta de ajuda do Liojorge e o deixam participar da última homenagem prestada ao irmão mais velho. A tensão do momento aumenta e todos acreditam estar vivenciando os instantes antecedentes a uma desforra das grandes, inclusive o narrador: “o pálido pasmo. Se caso que já se viu? De medo, esse Liojorge doidara, já estava sentenciado. Tivesse a meia coragem? Viesse: pular da frigideira para as brasas.” (ROSA, 2005, p. 73).

Chegado, então, o instante em que não se poderia mais esperar nada, ou seja, o momento em que já haviam enterrado Damastor, e que Liojorge se encontrava ali, prestes a receber a sua paga, os irmãos interrompem o último sopro de expectativa pela vindita que era dada como certa e como atitude considerada normal à ordem vigente no contexto sertanejo, ainda mais em um lugar onde se atestava a ausência da autoridade do Estado e até da Igreja, outra instituição que poderia servir como obstáculo ao exercício da desforra e como é possível atestar em outro texto célebre de Rosa, o conto ‘A hora e a vez de Augusto Matraga’, do livro *Sagarana* (1946)². Pelo contrário, a vingança não ocorre e os irmãos pedem que Liojorge siga a sua vida, porque eles, de agora em diante, iriam começar outras novas vidas na cidade, atitude que demonstra uma aproximação do conto à lógica moderna de abandono da violência e do patriarcalismo opressivo que viviam sob a autoridade do irmão autoritário e facínora.

Mas será só isso mesmo?

A segunda estória enredada na primeira

A primeira leitura, então, enveredaria para uma vitória da modernidade sobre a tradição e sobre os hábitos que fossem contrários à civilização da cidade que é ordenada pela justiça estatal e pelas ações ostensivas da Polícia. Todavia, permanecer neste lugar é fazer uma leitura parcial, ou até otimista com relação à chegada das instituições modernas no sertão. Isso porque há uma outra leitura possível, ou nos termos de Bueno (2014), a “segunda estória” do conto, que não pode ser ignorada para que haja uma compreensão mais profunda, não só do conteúdo deste conto específico, mas de todo o projeto do livro de Guimarães Rosa.

²Data da primeira publicação do livro publicado pela editora José Olympio.

Por isso, buscando encontrar e explicitar elementos e técnicas narrativas empregados no conto, para não deixar tão visível assim a segunda estória, vejamos como se esboça uma possibilidade, não de anulação da primeira leitura ou da primeira estória, mas de uma convivência tensa e conflituosa entre ambas, figurando, assim, o mesmo processo híbrido e, muito longe de pacífico, da modernização do Brasil.

a) O pêndulo do narrador

Um primeiro movimento que é possível sugerir dentro do conto é o da própria voz narrativa que, olhando-se de modo crítico e mais atento, dá-se conta de que não é confiável, uma vez que ela representa a voz do ser letrado que fala dos indivíduos daquele vilarejo do sertão com certa distância (com o uso da 3ª pessoa), mas que 'diz' crer no desfecho trágico baseando-se nos gestos que os demais indivíduos daquele ambiente esboçam. Nesse caso, o narrador não é alguém dali, daquele *locus* específico, mas conhece as práticas costumeiras do ambiente e explora uma espécie de interpretação dos gestos dos personagens, sempre com o intuito de provar a preparação para o ato final que poderia ser o assassinato de Liojorge como vingança dos irmãos Dagobé.

Apesar do narrador se colocar como mais um sujeito que acreditava na eminência da desforra, apresentando uma voz narrativa que compartilha com a percepção dos moradores do entorno, e ao mesmo tempo exercendo um controle sobre todos os movimentos e focos, não deixando escapar nem mesmo os cochichos que pareciam anunciar um algo a mais, dava uma impressão de suspeita dos rumos até então. São pistas dadas para uma indicação de que as coisas não estavam tão claras e seguindo as normas dos usos do lugar. Veja-se alguns excertos do conto:

Depois do que muito sucedeu, porém, espantavam-se de que os irmãos não tivessem obrado a vingança. Em vez, apressaram-se de armar velório e enterro. E era mesmo estranho. (ROSA, 2005, p. 72)

Olhou-o curtamente. Levou a mão ao cinturão? Não. A gente, era que assim previa, a falsa noção do gesto. Só disse, subitamente ouviu-se: - "*Moço, o senhor vá, se recolha. Sucede que o meu saudoso Irmão é que era um diabo de danado...*" (ROSA, 2005, p. 75; grifo do autor)

Essas duas passagens extraídas de dois momentos importantes da trama são sintomáticas para evidenciar os movimentos de posição enunciativa por parte do narrador.

No primeiro excerto, vê-se que se trata de um narrador, como dito anteriormente, em 3ª pessoa que percebe os gestos dos presentes no velório de Damastor (“espantavam-se”), mas que logo, em seguida, emite uma afirmação de quem compartilha com a expectativa dos mesmos presentes ali (“E era mesmo estranho”). Já o segundo excerto, também importante pelo momento em que se desarma todas as expectativas em relação à vindita, explicita a participação de uma voz narrativa que acompanha o desenredo com certa distância, mas que, ao mesmo tempo, também expõe ser um partícipe daquilo que narra com o uso da primeira pessoa no plural (“A gente, era que assim previa...”). Ou seja, trata-se de uma voz que pendula entre o ‘ver’ os acontecimentos e o ‘estar’ na cena.

Tal movimento reafirma a impossibilidade de qualquer tipo de isenção ou objetividade narrativa nesse conto, porque ignora um distanciamento da velha distinção da lógica ficcional entre o ‘mostrar’ e o ‘contar’. Segundo Wayne Booth (1980, p. 38), trata-se de uma relação sempre arbitrária, pois, “tudo quanto *mostra*, serve para *contar*” (grifo do autor). E esta incapacidade de sustentação de uma fronteira rígida entre o ‘mostrar’ e o ‘contar’ é o que evidencia a intromissão constante da ‘voz autoral’ na narrativa de ficção, porque “(...) embora o autor possa, em certa medida, escolher os seus disfarces, não pode nunca optar por desaparecer.” (BOOTH, 1980, p. 38). Então, utilizando-se da perspectiva de Booth (1980) para apreender a arquitetura do conto que se analisa, deve-se não esquecer de que se trata do próprio Guimarães Rosa controlando as posições e os movimentos do seu narrador, ou seja, um autor que está consciente da eficácia e dos possíveis efeitos de sentido que terão as suas histórias não somente pelo que ficcionalizam, mas, sobretudo, pelo modo como são ‘contadas’.

Isto posto, cabe refletir ainda mais sobre o pêndulo da voz narrativa nesse conto, que, aliás, parece ser uma tônica em todo o livro e, quiçá, em toda a obra rosiana. Pois, ao mesmo tempo que fala de problemas sociais tão de perto, há limites irretornáveis da própria construção ficcional que impedem de se falar de dentro. Nesse sentido, torna-se possível apenas esboçar uma aproximação dos usos da voz narrativa no conto, como exposto nos dois excertos acima, com uma tipologia flexível dos pontos de vista na narração como a que foi dada pelo crítico norte-americano, Norman Friedman (2002). Sendo assim, aquele tipo de ponto de vista, ou seja, o ponto de onde o narrador percebe e/ou participa o narrado que mais se aproxima é mesmo o de um ‘narrador onisciente intruso’, ou de um “Autor onisciente intruso”, como o próprio Friedman (2002, p. 173) o qualifica, afirmando que, “a marca característica, então, do Autor Onisciente Intruso é a presença das intromissões e das

generalizações autorais sobre a vida, os modos e as morais, que podem ou não estar explicitamente relacionadas com a estória à mão.” Assim, as intromissões do narrador de ‘Os irmãos Dagobé’ acabam por aproximá-lo, ainda que com certa distância, daquilo que presença nas cenas.

Deve-se atentar para o fato de que é uma voz narrativa, além de tudo, interessada nos eventos narrados, por isso, não transmite completa confiança. Podemos dizer que o “autor implícito”, para utilizar a categoria de Booth (1980), lança mão de tais técnicas narrativas para ficcionalizar a própria complexidade do processo, sempre frágil quando levado de forma radical, de falar o ‘outro’. Pensando no caso brasileiro mais especificamente, Guimarães Rosa estaria ficcionalizando, nesse conto, a própria dificuldade no tratamento do regionalismo. Sobre isso, cabe fazer menção ao posicionamento do crítico Antonio Candido, que no seu ensaio ‘A nova narrativa’, compilado no livro *A Educação pela Noite* (2011), produto de uma comunicação realizada em Washington, em 1979, afirmou que um traço de maior destaque na atual literatura brasileira é o deslocamento significativo da 3ª pessoa para a 1ª pessoa na narrativa que ele denomina de regionalista. Segundo o ensaísta (2011, p. 257), o exotismo e “o desejo de preservar a distância social”, fazendo com que o escritor se encastelasse no “ponto de vista do Realismo Tradicional” fora trocado pela opção do apagamento das “distâncias sociais” e da identificação com a “matéria popular”, muitas vezes, “utilizando a primeira pessoa como recurso para confundir autor e personagem”.

É claro que o crítico aludido está se referindo ao Guimarães Rosa de forma restrita. Todavia, como se pode notar na breve análise do recurso narrativo empregado pelo autor no conto ‘Os irmãos Dagobé’, o movimento de identificação entre autor e personagem ainda não ocorre completamente, pois, o que se percebe é a mistura das vozes em 1ª e em 3ª pessoas, do distanciamento inicial à uma identificação parcial, sempre de modo pendular e ambíguo. É tal movimento que melhor ilustra a consciência do autor implícito com a tradição letrada brasileira e com os impasses envolvidos na produção de sua matéria narrada.

b) Um personagem nada confiável

Um segundo elemento que é importante prestar um pouco mais de atenção é na própria indicação da figura de Liojorge. Um personagem, aparentemente fraco, pacífico e tranquilo, um “lagalhê” nas palavras do narrador, mas que se previne e que se prepara demasiadamente para um embate mortal entre ele e o Damastor, que parece ter sido o primeiro a causar a questão entre ambos. Pelo menos, é como o narrador ambíguo transmite os primeiros passos da trama:

Eis que eis: um lagalhê pacífico e honesto, chamado Liojorge, estimado de todos, fora quem enviara Damastor Dagobé, para o sem-fim dos mortos. O Dagobé, sem sabida razão, ameaçara de cortar-lhe as orelhas. Daí, quando o viu, avançara nele, com punhal e ponta; mas o quieto do rapaz, que arranjava uma garrucha, despejou-lhe o tiro no centro dos peitos, por cima do coração. Até aí, viveu o Telles. (ROSA, 2005, p. 71-72)

No excerto recortado, o narrador conta a estória de uma ação de “legítima defesa” (2005, p. 73), que fora perpetrada pelo moço Liojorge, que era fraco, mas estimado e respeitado pelo pacifismo e por sua honestidade. Tanto é que o recado do moço enfatiza e afixa: “(...) que não tinha querido matar irmão de cidadão nenhum, puxara só o gatilho no derradeiro do instante, por dever de se livrar, por destinos de desastre! Que matara com respeito” (ROSA, 2005, p. 73). Nesse caso, o tratamento final dos irmãos do gigante Damastor Dagobé com Liojorge seria recebido, à primeira vista, como um abandono dos costumes da tradição de vingança, muito costumeira e esperada por todos do entorno. A justificativa ‘legal’ para a morte do irmão, a não prática da desforra e o anúncio da mudança de residência dos irmãos para a cidade ‘grande’, funcionariam como motivos claros para se perceber a ficcionalização de uma mudança de lógica arcaica para uma lógica da modernidade, cujo motor se dá pela presença das instituições do Estado. Até aí, como diria o próprio narrador em certa altura do conto, está “só uma primeira ideia” (2005, p. 73); ou, somente uma ‘primeira estória’.

No entanto, se se buscar ver um algo a mais ou se preferir cotejar algumas das ações do Liojorge com as próprias percepções deste narrador pendular através de seus comentários, algumas desconfiças surgem e apontam a existência de uma segunda estória no mesmo conto.

Nesse sentido, pode-se iniciar com a seguinte questão: ora, como um indivíduo que não queria briga e que estava com a razão inicial poderia estar bem armado e saber manusear com destreza um revólver, inclusive vencendo o seu oponente que detinha larga

experiência no ofício, com um tiro certo bem “no centro dos peitos, por cima do coração”? Para complexificar ainda mais, também pode ser feito o seguinte questionamento: como esse sujeito que habitava aquele lugar, que sabia da fama dos irmãos Dagobé e do costume da vindita, acaba por permanecer no mesmo lugar após o ato e, inesperadamente, surge no velório para auxiliar no cortejo fúnebre, sendo o quarto braço que carrega o caixão de Damastor?

A possibilidade de resposta a tais perguntas está enredada com a primeira estória, só que necessita-se seguir a outra vereda apresentada pelo próprio narrador, que não se pode esquecer que é ambíguo e pendular. Assim, é no recuo ou no leve distanciamento da voz narrativa que se vê melhor outra pintura para Liojorge e seus atos, pois, o mesmo pode ter sido treinado para o enfrentamento cabal, ou mesmo até ter feito um acordo com os próprios irmãos Dagobé, que viviam “(...) sob a chefia despótica do recém-finado” (ROSA, 2005, p. 71). Com efeito, são dois motivos que surgem como possíveis: o primeiro tem a ver com o dinheiro que o Damastor parecia guardar e que seria distribuído para os irmãos com a sua morte (“(...) o finado, tão sordidamente avaro, ou mais, quanto mandão e cruel, sabia-se que havia deixado boa quantia de dinheiro, em notas, em caixa” (ROSA, 2005, p. 72)); já o segundo motivo, que também tem forte ligação com o primeiro, está ligado ao desejo de libertação do poder despótico e patriarcal que o irmão mais velho exercia, como fora mencionado anteriormente.

Nesse caso, a hipótese da “legítima defesa” apareceria não como justificativa honesta para a ‘fatalidade’ em questão, mas como um artilho dos irmãos Dagobé, que estavam previamente acordados com o Liojorge, alguém que nunca sofreria qualquer tipo de suspeita de desonestidade, como também já fora mencionado aqui. Com efeito, um elemento que aparece no fim do conto autoriza esta segunda estória que é quando o narrador utiliza o termo “pandilha”³ para caracterizar o olhar final dos irmãos para com Liojorge, o que indica que havia uma cumplicidade ou um conluio entre eles com a finalidade de enganar outrem.

Isso faz com que se encubra a segunda estória do conto, que possui como motor o fratricídio. Ou seja, aqui se coloca em outra perspectiva, mais crítica diria, os ganhos considerados positivos que possa ter a entrada de uma lógica da modernidade no *locus* sertanejo exposto. Nesse sentido, a presença da autoridade do Direito e o abandono de

³Segundo o **Dicionário do Aurélio on line**, quer dizer: conluio entre vários indivíduos para enganar alguém; cada uma das pessoas que entram nesse conluio; vadio, pulha, homem sem honra. (<https://dicionariodoaurelio.com/pandilha>).

uma lógica de justiça pelas próprias mãos não se configuram, por si sós, como representativas de uma ordem pacífica e progressista. Pois, o recurso narrativo à maneira ambígua de ver e participar as coisas que narra utilizado por Guimarães Rosa só reforça uma perspectiva que salienta as contradições do processo modernizador brasileiro, quando esse substitui a violência coletiva pela individual – a vingança pelo conluio e a concorrência. Transforma-se, mas permanece-se.

Nesse caso, não ocorre uma transformação total das ordens, mas uma mudança relativa, um pequeno desvio na linha do trem que continua prometendo a chegada ao mundo moderno, mas com a mesma velocidade e o ritmo iniciais, ou, de modo mais enigmático, apenas continua anunciando que a estação da modernidade também é só mais uma estação, e não uma chegada definitiva. Segundo Wisnik (2002, p. 193), "(...) as mudanças são relativas: a lei do Estado sempre foi inseparável do mandonismo local, e a velha estrutura se recicla e se repõe em outros termos." Assim, a pandilha entre os irmãos Dagobé e Liojorge apenas encobre uma passagem de bastão, ou seja, a troca de comando daqueles que não querem mais mandar para aquele que ainda não provou do gosto – o "lagalhê" Liojorge.

O ciclo não se fecha, ou como o próprio narrador finaliza o conto, "e outra chuva terminava" (ROSA, 2005, p. 75). A mesma chuva que viera antes do velório, que aparecera durante e que retornara após o enterro. O fenômeno da natureza é um elemento estrutural da ficção que surge, produz a limpeza do ar dos ambientes encenados no conto e prepara uma outra atmosfera, ou a mesma, de novo.

Considerações finais

Por fim, parece que há uma segunda estória possível no conto que arquiteta novos sentidos, dessa vez, mais complicadores com relação à vitória moderna da primeira leitura. Como aponta Ricardo Piglia (2014, p. 132), "la verdad de una historia depende siempre de un argumento simétrico que se cuenta en secreto. Concluir un relato es descubrir el punto de cruce que permite entrar en la otra trama." Nesse sentido, a segunda estória aponta para um estratagema ainda mais perverso, que denunciaria não só a continuidade da violência no contexto sertanejo, mas, também, a necessidade da violência física aliada à sagacidade individualista para obter fins lucrativos, atitudes típicas de uma ordem moderna e

capitalista. Ou seja, o processo de modernização ocorre sem a presença de uma autoridade estatal para implantar a ordem nova no contexto sertanejo, mas com a velha ordem sendo quebrada de dentro por motivos e meios tão violentos quanto aqueles esperados, devido às práticas e condutas que não eram daquele lugar. Isso faz com que o processo figurado de modernização não limpe de vez o tradicional e implante o novo de maneira sintética e harmoniosa, mas que o processo ocorra com tensões e conflitos que não se fecham, mas que congrega coisas do passado com as do presente, como a chuvinha intermitente da narração que não limpa tudo e ao mesmo tempo, mas aos poucos e de forma irregular.

Referências Bibliográficas:

- BOOTH, Wayne C. **A retórica de ficção**. In: GUERREIRO, Maria Teresa H. (Trad.). Lisboa: Arcádia, 1980.
- BUENO, Luís. Segundas estórias: uma outra leitura de "Famigerado". **O eixo e a roda**. Belo Horizonte, v. 23, n. 01, p. 147-164, 2014.
- CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: _____. **A Educação pela Noite**. 6. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011. p. 241-260.
- FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. **Homens livres na ordem escravocrata**. São Paulo: Ática, 1974.
- FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. In: MELO, Fábio Fonseca de (Trad.). **Revista USP**. São Paulo, n. 53, 166-182, março-maio, 2002.
- LIPOVETSKY, Gilles. Violências selvagens, violências modernas. In: DEUTSCH, Therezinha Monteiro (trad.). **A era do vazio**: ensaios sobre o individualismo contemporâneo. Barueri, SP: Manole, 2005, p.145-188.
- IANNI, Octávio. **A ideia de Brasil moderno**. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**. Buenos Aires: Debolsillo, 2014.
- ROSA. João Guimarães. **Primeiras Estórias**. 1.ed. Especial. 5ª Reimp. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- WISNIK, José Miguel. O famigerado. In: **Scripta**. Belo Horizonte, v. 5, n. 10, p. 177-198, 1º sem/2002.

ⁱ **Helder Santos Rocha**. Doutorando em Estudos Literários, pela Universidade Federal do Paraná. Bolsista Capes.