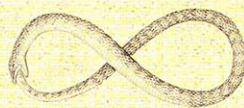




Sarah Maria Forte Diogo



HOMENS DO SERTÃO

Identidades culturais em Buriti de
JOÃO GUIMARAES ROSA



As motivações que levam um pesquisador a escolher este ou aquele texto para sobre ele se debruçar são inúmeras. Minha escolha recaiu sobre “Buriti” em função desta novela reconstituir, mediante a linguagem, o sertão brasileiro, plasmando em personagens como nhô Gualberto Gaspar, Glorinha, Zequiel e Lô Liodoro a vida sertaneja, do Brasil de dentro. As outras narrativas de Corpo de Baile também fazem isso, mas “Buriti” me chamou a atenção por representar aspectos culturais por meio de um foco narrativo repartido entre as personagens, com um narrador que delas se aproxima, dando-lhes as rédeas da narração. Outro fator decisivo para a escolha de “Buriti” é o destacado apelo noturno e sensorial a que esta novela procede: é à noite que os fatos mais relevantes da narrativa ocorrem. Esse aspecto, ligado a uma arquitetura textual polifônica e às referências culturais de nosso país, que encorpam a narrativa, suscitaram várias indagações. Por que a presença recorrente da noite? Por que a existência de uma personagem com uma alta capacidade sensorial, o Chefe Zequiel? Por que a fazenda era um lugar tão parado, quase um reino de conto de fadas? Todas essas questões mais a forma em que “Buriti” é versado, o caráter erótico que ressoa em seu enredo e a caracterização de certas personagens, como Lô Liodoro, direcionaram nosso interesse para essa estória. As dúvidas eram mais intensas que as conclusões e definições. Sentia desejo de escrever sobre essa novela, compreender o Buriti Bom e seus habitantes, por isso escolhi esta obra para me acompanhar durante a pós-graduação.



editora fi
www.editorafi.org

HOMENS DO SERTÃO

HOMENS DO SERTÃO

**Identities culturais em Buriti de
JOÃO GUIMARÃES ROSA**

Sarah Maria Forte Diogo

φ editora fi

Diagramação e capa: Lucas Fontella Margoni

Arte de capa: "Otacília", por Arlindo Daibert

O padrão ortográfico, o sistema de citações e referências bibliográficas são prerrogativas do autor. Da mesma forma, o conteúdo da obra é de inteira e exclusiva responsabilidade de seu autor.



Todos os livros publicados pela Editora Fi estão sob os direitos da Creative Commons 4.0
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR



Associação Brasileira de Editores Científicos

<http://www.abecbrasil.org.br>

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

FORTE DIOGO, Sarah Maria.

Homens do Sertão: identidades culturais em Buriti de João Guimarães Rosa. [recurso eletrônico] / Sarah Maria Forte Diogo -- Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2017.

167 p.

ISBN - 978-85-5696-160-0

Disponível em: <http://www.editorafi.org>

1. Estética, 2. Literatura, 3. Cultura, 4. Identidade, 5. Buriti, I. Título.

CDD-801

Índices para catálogo sistemático:

1. Filosofia da Literatura 801

*“Tudo se finge, primeiro: germina autêntico é
depois. Um escrito, será que basta? Meu
duvidar é uma petição de mais certeza.”*
(João Guimarães Rosa)

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	13
2. O PROJETO ESTÉTICO-LITERÁRIO DE JOÃO GUIMARÃES ROSA – CONSIDERAÇÕES GERAIS.....	21
3. ARQUITETURA TEXTUAL DA NARRATIVA	59
3.1 Foco Narrativo - Narrador e narradores.....	59
3.2 O Espaço – Um paraíso perto do Brejão	70
3.3 Manifestações culturais em “Buriti”: As Mulheres-da-Cozinha, Dô-Nhã e Maria – Entre comentários, estórias e rezas.....	77
4. HOMENS DO SERTÃO.....	99
4.1 O Brasil Sertanejo – Brasil rural ficcionalizado.....	99
4.2 José Gualberto Gaspar de Lemos – O módico homem dos Gerais.....	104
4.3 Liodoro Maurício Faleiros – O homem na sisudez dos antigos.....	115
4.4 Zequiel – o homem da noite.....	125
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	157
6. REFERÊNCIAS.....	161
6.1 Referência iconográfica	167

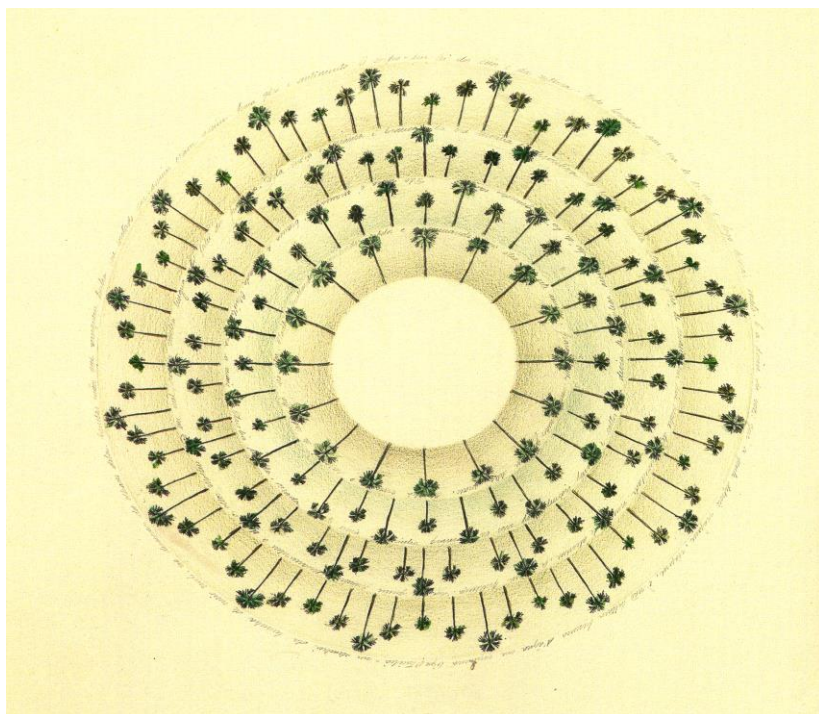


Figura 1 – Otacília (in: DAIBERT, 1998, p.91)¹

¹ “Otacília”, por Arlindo Daibert – n.5. déc.80. Pastel, grafite, aquarela, grafite e colagem de papel sobre papel. 33 x 36 cm

INTRODUÇÃO

“[...] só se pode entrar no mato é até ao meio dele. Assim, esta estória.” (ROSA, 1984, p.103)

O trajeto que me conduziu às obras de João Guimarães Rosa foi marcado por receio diante daquela escrita “diferente”, estranhamento suscitado por uma fala que, à primeira vista, me fazia buscar o significado das palavras, olvidando as estórias. Além desses desencontros, havia a atração pelo desconhecido, pela novidade. Ainda no ensino médio, ganhei, por acaso, *No Urubuquaquá, no Pinhém*. Sem nenhum contato com as narrativas rosianas, tentei ler “O Recado do morro”, porém, às primeiras páginas, desanimei. Vencida pela sintaxe e pelos vocábulos que não conhecia, tornei-me escrava dos dicionários. Não era leitura, mas sim caça obsessiva de palavras. Desisti.

Um tempo depois, no primeiro semestre da graduação em Letras-Português Literatura- pela Universidade Federal do Ceará, um amigo me falava de certo livro, *Campo Geral*, que era interessante, e me recomendou expressamente a leitura. Falou-me que era do Guimarães Rosa. O que pensei: “De novo não...” Decidida a ler até o final, resolvi aceitar que não entendia e, ao mesmo tempo, *estava entendendo*. Com esse pensamento, li. Não foi rápido, nem fácil. Em certas passagens, a leitura ficava truncada. Procurei ler alguns trechos em voz alta, o que tornava o texto bem mais fluente. Ou lia para alguém, para que juntos discutíssemos. Meses depois, consegui terminar. E gostei. Mas, em virtude de outras ocupações, deixei Rosa para depois. Novamente, fugi.

E eis que o depois chega, com a disciplina Tópicos de Literatura Brasileira, ministrada pela professora Neuma Cavalcante. Afastada das estórias rosianas, minhas leituras então se concentravam na área de Teoria da Literatura. A disciplina de Tópicos propunha a leitura da novela “Buriti”, de *Noites do sertão*, e a elaboração de um ensaio acerca de um dos personagens. Curiosamente, foi solicitada à turma que lesse a narrativa sem nenhum tipo de aporte teórico prévio, para que não fôssemos

guiados em nossa leitura. Adentraríamos o universo de João Guimarães Rosa sem guias, desarmados.

Sem teóricos e sem dicionários, tentei sempre me lembrar do que a professora Neuma dizia: “Quem lhe dá a teoria é o texto. Vocês não devem jogar a teoria no texto, porque senão ele nunca falará. A primeira conversa é com a estória.” Um pouco desconfiada, resolvi ler sem pretensões.

Procuramos conceber o texto literário como um universo no qual os elementos narrativos estavam amalgamados numa urdidura linguística elaborada, da qual o leitor-crítico deprenderia o objeto de estudo, para depois colocá-lo em diálogo com outros textos. Porém a primeira conversa tinha que ser forçosamente com o texto. Nossa grande dificuldade inicial em ler Guimarães Rosa consistia no fato de não desejar ler, mas sim *entender* de modo imediato. Muitas leituras depois, admito que o desejo de compreender tudo apenas atrapalhava. Impedia a fluência do texto.

Uma das preocupações que me assaltava era a possibilidade de resvalar para uma crítica impressionista. Atualmente, vejo que em toda crítica há impressionismo, que o fazer ensaístico nasce das nossas impressões, de alguma *paixão*, inevitável e essencial, mas isso não é o suficiente. O texto não dialoga sozinho. E também não passa a dialogar somente com um crítico. Senti, durante a graduação, por volta do quinto semestre do curso, que era necessário colocar minhas reflexões sobre a tessitura textual em movimento. Precisava concretizar a conversa com a obra. Para tanto, observei que do texto era possível deprender a demanda teórica. Era o momento de ler o que os estudiosos falavam. Era a vez de dialogar com o texto e com outros críticos.

Imbuída de uma “intenção tateante” (ADORNO, 2003) e acossada pelo fantasma impressionista, iniciei a escrita do meu primeiro ensaio, sobre a personagem Lalinha, de “Buriti”, analisando as estratégias de sedução em vigência naquele mundo ficcional.

Após a disciplina, os estudos prosseguiram. Elaborei ensaios e ministrei oficinas, mini-cursos, voltados à linguagem e

ao projeto estético-literário de Rosa. Ainda na graduação dei início a um grupo de estudo – Recado dos Gerais – inteiramente destinado à leitura de João Guimarães Rosa. Iniciei a pós-graduação – Mestrado – e resolvi eleger como objeto de estudo a novela “Buriti”.

As motivações que levam um pesquisador a escolher este ou aquele texto para sobre ele se debruçar são inúmeras. Minha escolha recaiu sobre “Buriti” em função desta novela reconstituir, mediante a linguagem, o sertão brasileiro, plasmando em personagens como nhô Gualberto Gaspar, Glorinha, Zequiel e Iô Liodoro a vida sertaneja, do Brasil rural ficcionalizado. As outras narrativas de *Corpo de Baile* também fazem isso, mas “Buriti” me chamou a atenção por representar aspectos culturais por meio de um foco narrativo repartido entre as personagens, com um narrador que delas se aproxima, dando-lhes as rédeas da narração. Outro fator decisivo para a escolha de “Buriti” é o destacado apelo noturno e sensorial a que esta novela procede: é à noite que os fatos mais relevantes da narrativa ocorrem. Esse aspecto, ligado a uma arquitetura textual polifônica e às referências culturais de nosso país, que encorpam a narrativa, suscitaram várias indagações. Por que a presença recorrente da noite? Por que a existência de uma personagem com uma alta capacidade sensorial, o Chefe Zequiel? Por que a fazenda era um lugar tão parado, quase um reino de conto de fadas? Todas essas questões mais a forma em que “Buriti” é versado, o caráter erótico que ressoa em seu enredo e a caracterização de certas personagens, como Iô Liodoro, direcionaram nosso interesse para essa estória. As dúvidas eram mais intensas que as conclusões e definições. Sentia desejo de escrever sobre essa novela, compreender o Buriti Bom e seus habitantes, por isso escolhi esta obra para me acompanhar durante a pós-graduação.

Por que estudar personagens? Anatol Rosenfeld responde de modo adequado à questão: “é [...] a personagem que com mais nitidez torna patente a ficção, e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza.” (ROSENFELD. In: CANDIDO, 2005, p.21). A personagem, de modo geral, é aquela em torno da qual, ou a sua revelia, constrói-se todo o universo ficcional, arma-se a

constelação de personagens que vivem, discutem e pulsam no reativo contexto da ficção.

A personagem congrega em torno de si a ficção; a ação arma a teia ficcional. Para a personagem confluem a figuração de mundo do autor e as estratégias de estilização da realidade. De acordo com Anatol Rosenfeld:

A narração – mesmo a não-fictícia –, para não se tornar em mera descrição ou em relato, exige, portanto, que não haja ausências demasiado prolongadas do elemento humano (este, naturalmente, pode ser substituído por outros seres, quando antropomorfizados) porque o homem é o único ente que não se situa somente ‘no’ tempo, mas que ‘é’ essencialmente tempo. (idem, p.28)

É importante destacar que as personagens literárias são mais “lógicas” que pessoas reais, empíricas, não porque sejam melhores, mas sim “em virtude da concentração, seleção, densidade e estilização do contexto imaginário, que reúne os fios dispersos e esfarrapados da realidade num padrão firme e consistente. [...] Como seres humanos encontram-se integrados num denso tecido de valores de ordem cognoscitiva, religiosa, moral, política e tomam determinadas atitudes em face desses valores.” (idem, p.35-45)

Para Antonio Candido, “a personagem vive o enredo e as idéias, e os torna vivos [...] é o elemento mais atuante, mais comunicativo da arte novelística moderna, como se configurou nos séculos XVIII, XIX e começo do XX, mas que só adquire pleno significado no contexto.” (idem, p.45)

A personagem pode também ser compreendida como *signo* numa rede de elementos discursivos, conforme Carlos Reis,

Entender a personagem como signo corresponde a acentuar, antes de mais nada, a sua condição de unidade discreta, suscetível de delimitação no plano sintagmático e de integração numa rede de relações paradigmáticas. Para isso contribui a existência de processos de manifestação que permitem localizar e identificar a personagem: o nome

próprio, a caracterização, o discurso da personagem. (REIS, 1988, p.217)

Constituindo-se enquanto signo, encontram-se na personagem dois eixos: paradigmático – seleção de caracteres; e sintagmático – combinação destes. A personagem é identificada por seus caracteres, como linguagem, nome, descrição. Por exemplo, entender a personagem Chefe Zequiel como um signo é compreendê-la como unidade diferenciada das demais, cujas particularidades manifestam-se por meio de seus delírios e situação no mundo da narrativa.

Mediante a linguagem rosiana, utilizada para descrever essas personagens, é possível reconhecer aspectos culturais do nosso País e da cultura latino-americana. Compreendi essas personagens como signos de mundos ficcionais específicos, alcancei suas caracterizações, procedência e discurso imersos no universo cultural do sertão mítico mineiro.

Desde o início do século XX, intensificam-se indagações sobre o processo de formação do Brasil, com obras que se propõem a problematizar o país, investigá-lo, entender sua história: Euclides da Cunha, com *Os Sertões* (1902), Gilberto Freyre, com *Casa-Grande & Senzala* (1933), Sérgio Buarque de Holanda, com *Raízes do Brasil* (1936), são alguns dos estudiosos que se debruçaram sobre o país, com o escopo de repensá-lo. Esse movimento, se podemos assim chamá-lo, reuniu os intelectuais, artistas, escritores que, através de suas obras, tanto estilizavam situações sócio-políticas, como construíam interpretações do Brasil, de cunho acadêmico.

Luís Roncari, em *O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder*, afirma que *Grande Sertão: Veredas* procede à “teatralização de nossa vida político-institucional” (RONCARI, 2004, p.293), ou seja, a estória do jagunço Riobaldo alegoriza o processo de formação do nosso país, com seus abismos, percalços e supostos avanços. Roncari acrescenta, ainda, que não é possível à crítica rosiana desprender a forma do conteúdo, uma vez que estão intimamente ligados na composição do texto.

Esta dissertação, intitulada *Homens do sertão: Representações culturais em “Buriti” de João Guimarães Rosa*, está dividida em três

capítulos. O primeiro destina-se à caracterização do projeto estético-literário de Rosa, no que diz respeito ao trabalho com a forma e o conteúdo, bem como à categoria do contador de histórias, elemento fundamental para a consecução das narrativas.

O segundo capítulo visa ao estudo da arquitetura narrativa do texto, manifestações culturais na narrativa e breve contextualização sócio-histórica. Procuramos discutir o foco narrativo adotado em “Buriti”, o manejo deste foco, a polifonia discursiva, o espaço em que se desenvolve esta narrativa.

O terceiro capítulo dedica-se à investigação de três personagens: Liodoro, Gualberto e Chefe Zequiél. Nessa parte, observei a caracterização dada às personagens destacadas, a função, ou funções, que desempenham na narrativa e a representação cultural do Brasil ficcionalizado, que aflora nesses homens de papel. A essas personagens masculinas são atribuídas funções na história que não são outorgadas às personagens femininas. Para justificar essa observação, lança-se uma pergunta: Por que é justamente o Chefe Zequiél que sofre de delírios? Por que Gualberto desempenha o papel de “vassalo” de Liodoro? Por que, apesar de intensa e detalhada figuração em torno das personagens femininas, a remissão aos seus diálogos e falas, o universo patriarcal, masculino, a *forma* Iô Liodoro é tão marcante?

A pesquisa justifica-se, além do interesse suscitado pela narrativa, pela carência de estudos acerca dessas três personagens masculinas.² Aqui, investigarei de que modo os traços culturais são representados mediante as personagens escolhidas. Meu objeto configura-se como uma indagação que procura sintetizar as anteriores: de que modo estas três personagens representam aspectos culturais mediante a linguagem literária em que são versadas?³

² Luiz Roncari, em “Patriarcalismo e dionisismo no santuário Buriti Bom” (2008) investiga Liodoro e Gualberto, de uma perspectiva que entrelaça história e mito na novela.

³ Nesta investigação, entendemos cultura como: “Uma dimensão do processo social, da vida de uma sociedade. Não diz respeito apenas a um conjunto de práticas e concepções, como por exemplo se poderia dizer da arte. Não é apenas uma parte da vida social como por exemplo se poderia falar da religião. Não se pode dizer que a cultura seja algo independente da vida social, algo que nada tenha a ver com a realidade

A investigação enquadra-se na linha de pesquisa Literatura e História e faz parte do projeto “Representações do Brasil: escritores das gerações de 1930 e 1940.” Para desenvolver o estudo, foi realizada pesquisa bibliográfica da fortuna crítica do escritor, privilegiando-se autores como Antonio Candido, Eduardo F. Coutinho e Luiz Costa Lima. Recorremos ainda a estudos pertinentes à Teoria da Literatura, no que concerne à composição do foco narrativo e sua relação com a arquitetura textual, bem como a estudos de caráter histórico e sociológico de autores como Sérgio Buarque de Holanda, especificamente o livro *Raízes do Brasil* (1936), e Gilberto Freyre, *Casa Grande & Senzala* (1933) e *Sobrados & Mocambos* (1936), dentre outros que ofereceram interpretações da realidade brasileira.

É possível citar como trabalhos que nos auxiliaram durante a pesquisa a dissertação *Baú de Alfaias* (1984), de Sandra Vasconcelos, em que a estudiosa recorre ao arquivo de João Guimarães Rosa, pertencente ao Instituto de Estudos Brasileiros – IEB/USP – e faz um recorte da matéria de cultura popular conhecida pelo escritor mineiro e depois integrada num processo reelaborativo às suas narrativas, e o ensaio “Vozes do centro e da periferia”, da mesma autora, em que é possível observar considerações acerca do narrador rosiano e do contexto sócio-histórico brasileiro à época em que os livros de Rosa foram lançados; o ensaio de Luis Roncari, “Patriarcalismo e dionisismo no santuário Buriti Bom”, em que um dos objetos de estudo é Iô Liodoro. No artigo citado, Roncari pontua o caráter dúbio de Liodoro, procedendo a uma genealogia da personagem. O ensaísta destaca ainda a vigência da categoria do erótico nas paragens do Buriti Bom. A imagem que abre esta dissertação intitula-se “Otacília”, é uma aquarela do artista mineiro Arlindo Daibert (1952-1993). Esta gravura representa a imagem dos Buritis formando círculos e, para mim, essa representação condiz com o principal símbolo da novela, o Buriti. Do artista Daibert,

onde existe. Entendida dessa forma, cultura diz respeito a todos os aspectos da vida social, e não se pode dizer que ela exista em alguns contextos e não em outros.” (SANTOS, 2006, p.44-45)

utilizamos ainda a representação da Uroboro, comparando-a à lemniscata.

A dissertação foi dividida em três capítulos obedecendo à seguinte linha de pensamento: o primeiro aborda o projeto-estético literário do autor, João Guimarães Rosa, o segundo discute a trama narrativa de “Buriti” em seus aspectos formais, pois é de interesse compreender como se dá o trabalho com o foco narrativo nesta obra, e o terceiro investiga a estória, a fazenda Buriti Bom e seus habitantes, procurando observar de que modo é elaborada a linguagem do escritor.

O Projeto estético-literário de João Guimarães Rosa – Considerações gerais

Em 27 de junho de 1908, nasce João Guimarães Rosa, em Cordisburgo – Minas Gerais. Primogênito dos seis filhos de Florduardo Pinto Rosa e Francisca Guimarães Rosa. Formou-se em Medicina, em Belo Horizonte, inaugurando sua clínica em Itaguara. Em Barbacena, serviu como capitão médico da Brigada Militar de Minas Gerais. Em Hamburgo, Alemanha, foi cônsul adjunto e, em Bogotá, secretário de embaixada. Médico, diplomata e escritor, João Guimarães Rosa fabrica uma nova vereda no cenário da Literatura Brasileira do século XX.

São de sua autoria as seguintes obras: *Sagarana*, primeiro livro de prosa – contos – premiado em 1946; *Com o Vaqueiro Mariano*, 1952, incluído depois em *Estas Estórias*; *Corpo de Baile*, 1956, que a partir da terceira edição desdobra-se em três volumes: *Manuelzão e Mignilim*, 1964; *No Urubuquaquá, no Pinhém*, 1965; *Noites do Sertão*, 1965; *Grande Sertão Veredas*, 1956, ganhador de três prêmios: o Machado de Assis, do Instituto Nacional do Livro; o Carmen Dolores Barbosa, de São Paulo, e o Paula Brito, da Municipalidade do Rio de Janeiro; *Primeiras estórias*, de 1962; *Tutaméia (Terceiras estórias)*, 1967; *Estas estórias*, 1969; *Ave, palavra*, 1970 e *Magma*, 1936. Os três últimos, póstumos.

As estórias rosianas começam a ser traduzidas em 1961, um marco à consagração de Rosa, para o inglês, o francês, o italiano, o alemão, o espanhol e o árabe, restringindo-nos a citar somente línguas de destacado *status* mundial. Vejamos um excerto de uma das cartas do escritor ao tradutor alemão Meyer-Clason, comentando a difusão de suas obras:

Durante esse tempo, outras coisas aconteceram. Saiu, em Milão, pela Nuova Accademia Editrice, a 1ª parte do *Sagarana*; Il Duelo – dois contos, em linda apresentação e traduções magníficas. Assinei contrato com a editora de Portugal, para o lançamento ainda este semestre, da 1ª parte do *Corpo de Baile* – sob o título *Mignilim e Manuelzão*.

Também para o *Corpo de Baile*, estou em adiantada fase de negociação com a Tchecoslováquia. Idem, na Suécia, com a Norstedt & Soners Forlag, para o *Corpo de Baile*. E, na Noruega, com a Gyldendal Norsk Forlag, *Grande Sertão: Veredas*. A Norstedt & Soners já publicou a antologia *Latin-Amerikanska Berattare*, onde figura o conto “Duelo”, do *Sagarana*, em muito boa tradução, de Arne Lundgren. A tradução italiana do *Corpo de Baile*, para a Feltrinelli, avança. Idem, a do *Grande Sertão: Veredas*, para a Albin Michel. Como já lhe disse, assinei contrato para o *Sagarana* em inglês, com Alfred Knopf Inc. E, finalmente, no dia 15 deste mês, simultaneamente, a Alfred Knopf, em Nova York, e a Random House of Canadá, em Toronto, acabam de lançar o *The Devil to Pay in the Backlands*. Mas já Finlândia, Holanda, Dinamarca e Espanha escrevem-me pedindo urgentemente opção para ele ao mesmo tempo que *todas* as grandes editoras italianas. (MEYER-CLASON, 2004, p.102-103)

O fragmento é representativo do sucesso literário de Rosa. Se levarmos em consideração dois fatores básicos, a saber: a época, década de 60, momento no qual as mídias das quais atualmente dispomos não estavam estabelecidas e não se vivenciava o ápice do objeto livro como mercadoria, e a condição de Rosa como autor latino-americano, veremos que sua consagração no panorama da Literatura mundial, representada pelas traduções e ampla fortuna crítica, sugere a ultrapassagem de fronteiras não somente territoriais, como também políticas.

O jornal *Il Tempo*, de Roma, em 27 de novembro de 1956, publica a notícia intitulada “La Scoperta de un capolavoro letterario che solo i Brasiliani potranno leggere”, de Adriano Grego, sobre *Grande Sertão: Veredas*. Os trechos transcritos foram selecionados pelo próprio Guimarães Rosa.

Orbene, chi scrive ha l'impressione che i critici brasiliani l'abbiamo azzeccata e che si possa veramente festeggiare la nascita di un'opera narrativa potente e rivoluzionaria: qualche cosa come l'*Ulysses* di Joyce.[...] una lingua bizzarra, disarticolata, a volte sincopata; a volte sonora, di

una efficacia sconcertante. [...] Purtroppo **questo libro non sarà mai tradotto in nessuna lingua straniera, nemmeno in quelle di uguale ceppo latino.** [...] I lettori italiani dovranno dunque crederci sulla parola, perchè questo lavoro non potranno leggerlo mai. [...] Il Guimarães Rosa è medico e pare si voglia dedicare, adesso, allá carriera diplomática. Ha uma facia chiusa e contegnosa. **Quando lo vedi, lo scambieresti per un notaio de provincia.**⁴ (grifo nosso). (BIZZARRI, 2003, p.154-155)

Neste excerto há passagens curiosas. O título da notícia – “A descoberta de uma obra literária que somente os brasileiros podem ler” – assinala o espanto deste crítico ao entrar em contato com o *Grande Sertão: Veredas*⁵ e a certeza de que a referida obra jamais seria traduzida para outras línguas, ou seja, a noção de que a revolução formal instaurada por aquela narrativa não seria passível de tradução, por comportar sentidos que as outras línguas não poderiam apreender.

O crítico atribui à língua vertida em GSV os epítetos “bizarra”, desarticulada, sincopada, sonora, de uma eficácia desconcertante, mas, infelizmente, de caráter intraduzível. O fecho da crítica é interessante: procede a uma breve biografia do autor, chega a descrever suas expressões faciais e arremata afirmando de modo direto que Guimarães Rosa assemelha-se a um tabelião de província.⁶ O que Grego quis dizer com essa

⁴ De modo especial, quem escreve tem a impressão de que os críticos brasileiros acertaram e que se pode realmente festejar o nascimento de uma obra narrativa potente e revolucionária, qualquer coisa como o *Ulisses* de Joyce. É uma língua bizarra, desarticulada, às vezes sincopada, às vezes sonora, de uma eficácia desconcertante. Infelizmente, este livro não será nunca traduzido em nenhuma língua estrangeira, nem ao menos naquelas de igual filiação latina. Os leitores italianos deverão por isso acreditar em nós, ouvir estas palavras, porque este trabalho não poderão lê-lo nunca. O Guimarães Rosa é médico e parece que deseja se dedicar, agora, à carreira diplomática. Tem um rosto fechado e soberbo. Quando o vemos, confundimo-lo com um tabelião provinciano. [tradução nossa].

⁵ As próximas remissões a esta obra serão feitas com as letras GSV.

⁶ Grego afirma que Rosa poderia ser confundido com um tabelião de província. A linguagem utilizada neste tipo de atividade é normatizada, burocrática e tem que seguir

afirmação? Nossa leitura indica que, neste curto fragmento, ressoa algum preconceito: ele elogia, admira-se do labor literário entranhado no livro, adjetiva a língua para expressar sua profunda admiração e finaliza, afirmando peremptoriamente que o autor, dono de um rosto supostamente fechado e contido, seria incapaz de uma explosão formal, afinal, poder-se-ia confundi-lo com um tabelião de província. É uma crítica quase anedótica, na qual é possível entrever certa obsessão pela forma, ausência de reflexão crítica e uma opinião dispensável, provavelmente fruto do assombro que a leitura superficial de Rosa ocasionou.

Mas Adriano Grego não foi o único a resvalar para esse tipo de crítica. No Brasil, há exemplares encomiásticos à obra de Rosa, nos quais os autores abrem mão de uma possível criticidade e procedem a elogios à forma, às inovações, à pessoa do autor, esquecendo por completo da literatura. Em suma, uma perdição nas veredas.

Como textos desse tipo, podemos citar as passagens em que Franklin de Oliveira, em texto sobre Guimarães Rosa, em *A literatura no Brasil*, de Afrânio Coutinho, disserta sobre a vida de Guimarães Rosa:

Jamais houve brasileiro que, como João Guimarães Rosa, resguardasse com religiosa delicadeza a sua intimidade, sacrário de buscas, encontros, separações, segredos, pranto que adormece sobre si mesmo e acorda em silêncio, pauta em que nada se perde, clave em que nada é esquecido, friso em que tudo é simultâneo e desperto, efigie preservada, núcleo recôndito da vida indispersa.[...] Toda a sua vida, com a heroicidade dos santos e a santidade dos heróis – não há heroísmo sem lastro interno de contemplação – ele a sacrificou, ele a deu em holocausto à incondicional procura da beleza. (OLIVERIRA. In: COUTINHO, 1986, p.409-411)

Este excerto é comprobatório da crítica laudatória a Rosa, mitificando-o e tornando-o distante do público. Oliveira utilizou

linguagem prolixa para explicar que o escritor não gostava de publicidade em torno de sua figura. Há neste artigo de Franklin de Oliveira aspectos relevantes sobre o texto roseano, seu processo criativo e críticas à alcunha de alienado que o autor recebeu por parte de alguns críticos. Porém também há aspectos negativos, como glorificação do autor.

Abordaremos duas tendências entre os críticos de Guimarães Rosa, que denominaremos como a obsessão pela forma e a mitificação do autor. A primeira tendência abriga estudos de marcado caráter formalista, visando à análise das idiossincrasias linguísticas do texto. A segunda tendência – a mitificação do autor – contribui para o adensamento do halo de magia que envolve Rosa, transformando-o numa esfinge literária. Esse tipo de crítica valoriza o autor, colocando-o num pedestal e está em franca contradição ao que diz o próprio escritor em entrevista a Pedro Bloch sobre sua relação com o público:

PB – Você não acha que seria bom, para aproximar sua obra do grande público, para que o público venha a conhecer melhor Guimarães Rosa, falar mais de você?

GR – Não. Quero que a minha obra se imponha sozinha [...] **Deve ser coisa impessoal.** A prova da arte é vender-se por si mesma. (grifo nosso). (BLOCH, 1963).

Pautado numa suposta impessoalidade, Guimarães Rosa fazia sutilmente promoção de seus livros, uma de suas estratégias consistia em conceder entrevistas somente um mês depois que a obra estivesse circulando no mercado. Era a ideia da *obra que se impõe sozinha*, a arte que se vende *por si mesma*, sem precisar de críticas para alçá-la à esfera literária. Logicamente que as críticas viriam por extensão. O autor acompanhava sua fortuna crítica, estava atento ao que sobre ele escreviam e palestravam. Em entrevista a Günter Lorenz, temos o pensamento do autor acerca da atuação da crítica literária negativa:

A tarefa do crítico é diferente da do autor. Além disso, não tenho uma opinião muito favorável sobre a crítica,

pelo menos sob esse aspecto. Esta não é uma declaração de princípios; refere-se mais ao conceito que muitos críticos têm, ou não, de seu trabalho. No começo da minha carreira vários deles me atacaram sem absolutamente me compreenderem, pois me lançavam ao rosto que meu estilo era exaltado, que eu permanecia no **irreal**, e assim toda espécie de retórica. Não é possível dialogar com pessoas que manifestam por escrito a sua incompetência, pois lhes falta a condição básica para o diálogo: o respeito mútuo. Por isto o que essa gente escreve não me perturba; simplesmente não leio mais jornais. E por favor, não me interprete mal: um crítico que me trate duramente, mas baseado na compreensão, que apresenta razões, pode continuar sendo meu interlocutor e amigo, por maiores que sejam as diferenças de opiniões que nos separem. Mas aquele que escreve tolices é maçante. Eu odeio a tolice. (grifo nosso). (In: COUTINHO, 1991, p.75)

Neste fragmento, Guimarães Rosa é objetivo: dispensa crítica desse jaez, pois o crítico ideal é aquele que deseja estabelecer um diálogo com a obra e não um monólogo. O crítico teria a função de dar acesso à obra, de mostrar possíveis caminhos de aproximação:

Bem, um crítico que não tem o desejo nem a capacidade de completar junto com o autor um determinado livro, que não quer ser intérprete ou intermediário, que não pode ser, porque lhe faltam condições, deveria se abster da crítica. Infelizmente a maior parte deles não faz isso, e por isso acontece que tão poucos deles, geralmente, têm algo a ver com a literatura. O que tal crítico pretende, em resumo, é vingar-se da literatura, ou sabe Deus que motivos o impulsionam. Talvez como passatempo. É um palhaço, ou um assassino. A crítica literária, que deveria ser uma parte da literatura, só tem razão de ser quando aspira a complementar, a preencher, em suma, a permitir o acesso à obra. Só muito raramente é assim, e eu lamento, pois uma crítica bem entendida é muito importante para o escritor; ela o auxilia a enfrentar sua solidão. Mas

raramente é assim, quase sempre a crítica não tem valor nem interesse, apenas uma perda de tempo. Uma crítica tal como eu a desejo deixaria de ser crítica no sentido próprio, tanto faz se julga o autor positiva ou negativamente. Deve ser um diálogo entre o intérprete e o autor, uma conversa entre iguais que apenas se servem de meios diferentes. Ela exerce uma função literária indispensável. Em essência, deve ser produtiva e coprodutiva, mesmo no ataque e até no aniquilamento se fosse necessário. (idem, p.75-76)

Em carta ao amigo Antonio Azeredo (1946), Rosa destaca os críticos que ultrapassaram a superfície dos contos de *Sagarana*:

Não quero falar do nosso ‘Sagarana’, mas tenho que dizer que V. compreendeu e sentiu perfeitamente o livro, como pouca gente soube fazer. E, pela leitura dos artigos, V. mesmo viu como o pessoal da nossa ‘inteligentzia’ andou transviado, passeando pela casca dos contos, sem desconfiar de nada, sem querer saber se um livro pode conter algum sentido... Só o Paulo Rónai e o Antonio Candido foram os que penetraram nas primeiras camadas do derma; o resto, flutuou sem molhar as penas...(In: ROSA, Vilma Guimarães, 1983, p.320)

É possível depreender deste trecho o modelo ideal de crítico para Rosa. Analítico em relação às críticas dirigidas ao seu trabalho, João Guimarães Rosa também dispensava atenção às traduções.

As diversas cartas trocadas com os tradutores atestam sua minúcia no que diz respeito à tradução. Fernando Camacho (1978, p.42-53) afirma que Rosa tinha o costume de confrontar detidamente o original com a tradução, para fiscalizar o processo de reescrita do livro. É interessante que, nesta entrevista, Rosa afirma o contrário, que, apenas quando necessário, deve-se fazer o confronto. Camacho, no entanto, reforça que o escritor lhe disse pessoalmente a importância de confrontar original e tradução. Conhecedor de algumas línguas, como espanhol, francês, inglês, alemão, italiano, latim, grego clássico, grego moderno, sueco, dinamarquês, servo-croata, russo, húngaro,

persa, chinês, japonês, hindu, árabe e malaio, o escritor considerava a tradução de suas obras para a língua alemã uma das melhores: “[...] a língua alemã permitirá, seguramente, versão mais bela e completa, cingindo muito mais estreitamente o texto original, e assim não duvido de que suas traduções vão ser as primeiras, as mais vivas” (MEYER-CLASON, 2003, p.95)

João Guimarães Rosa estava consciente de que o processo de tradução era um caminho pontilhado de perdas e ganhos, uma vez que a exata reprodução do original seria impossível. Observa-se que o escritor não partilha da opinião do crítico Adriano Grego, que escreveu em tom de espanto “*questo libro non sarà mai tradotto in nessuna lingua straniera*”. Sobre traduções, destacamos a seguinte passagem:

Naturalmente, eu mesmo reconheço que muitas das “ousadas” expressionais têm de ser perdidas, em qualquer tradução. O mais importante, no livro, o verdadeiramente essencial, é o conteúdo. A tentativa de reproduzir tudo, tudo, tom a tom, fásca a fásca, golpe a golpe, o monólogo sertanejo exacerbado, seria empreendimento gigantesco e chinesamente minuciosíssimo, obra de árdua recriação, custosa, temerária e aleatória. Sei que nem o editor, nem o tradutor, nem o autor, podemos correr tamanho risco. E pensando assim, reconheço também que temos de fazer sacrifícios. Mas, não tanto quanto os que se verificaram na tradução americana. (idem, p.130).

Neste fragmento, Rosa destaca que a reprodução palavra por palavra da obra seria trabalho arrojado e detalhista, constituindo-se como um risco. Podemos depreender, conforme o próprio autor explicita, que o essencial está no conteúdo, no entanto, quando ele aponta a tradução americana e os seus percalços, vemos que forma e conteúdo estão imbricados e que, portanto, a tradução não pode admitir sacrifícios excessivos.

Durante o início e até aproximadamente a segunda metade do século XX, a crítica literária brasileira utilizava como parâmetros reflexivos a questão do regionalismo nas obras literárias, o que implicava certa obsessão por textos que contivessem elementos que pudessem ser codificados como

aspectos de brasilidade. Essa tendência é compreensível, tendo em vista nossa situação de país tributário do colonialismo. Entre as décadas de 1910-1920 havia forte necessidade de reexaminar o conceito de identidade nacional, processo que remonta ao Romantismo, movimento que intensificou a construção de uma identidade para o país. O regionalismo é então erigido como baliza de estudos, em torno da qual giram os críticos. De acordo com Bella Jozef:

A América passa a caracterizar-se por uma literatura obcecada, contraditoriamente, pela necessidade da persistência, ao mesmo tempo que de intenção crítica. Durante a colônia, esta diferença se impôs como necessidade de aclarar os dados reveladores do Novo Mundo e do homem novo, entregando à Europa uma imagem mais fiel. Na independência, o sentido crítico retificou os princípios anteriores, mais nos aspectos da cultura do que nos da civilização. Procura-se penetrar e esclarecer a realidade nacional e suas formas vivas. (In: COUTINHO, 1991, p.188)

É num contexto de investigação da realidade nacional, no sentido de fazer avultar peculiaridades regionais, traços de culturas diversas num país que já apresentava inúmeras possibilidades de identidade, que surge João Guimarães Rosa. E surge sob o influxo do movimento modernista, período que propôs a liberdade estética alicerçada sobre um projeto de abasileiramento da literatura.

Em 1945-46, quando desponta no universo literário brasileiro *Sagarana*, Álvaro Lins e Antonio Candido são os primeiros a outorgar a essa obra caráter diferenciado, no sentido de destacar naqueles contos, à primeira leitura tão regionais, tensões que serviriam como substrato para teóricos dos anos 1960. Lins pontua que o tratamento estético que Rosa dispensa ao mundo animal coloca seus bois, vacas, burrinhos e pássaros no patamar de figuras literárias de alta voltagem ficcional:

Os animais dessas admiráveis histórias de *Sagarana*, os bois como o burrinho pedrês, *agem, pensam e falam*, não como

os homens na maneira das fábulas e histórias da carochinha, mas como podemos imaginar, com o recurso da intuição, que eles o fariam se o autor se transportasse para dentro dos bichos, e não para lhes transmitir a sua própria personalidade, mas para interpretar e exprimir a imaginada *vida interior* deles. (LINS. In: COUTINHO, 1991, p.240)

No entanto, apesar dessa percuciente observação, Lins resvala para o que denominaremos aqui por obsessão regionalista, que parecia estimular leituras que concebesssem as obras como retratos regionais, fidedignos à terra:

Sagarana vem a ser precisamente isto: o retrato físico, psicológico e sociológico de uma região do interior de Minas Gerais, através de histórias, personagens, costumes e paisagens, vistos ou recriados sob a forma da arte de ficção. [...] *Sagarana* apresenta um vasto material documentário, folclórico e sociológico, já agora imprescindível para o conhecimento, mesmo científico, do interior de Minas Gerais. (idem, 239-241)

Antonio Candido destaca essa tendência de perseguir o regional entre os próprios escritores e críticos, procedendo a uma reflexão ímpar para as discussões teóricas acerca da escrita rosiana:

Natural, em meio semelhante, [referindo-se à tendência do culto à província, ao regional], o alvoroço causado pelo Sr. Guimarães Rosa, cujo livro vem cheio de “terra”, fazendo arregalar os olhos aos intelectuais que não tiveram a sorte de morar ou nascer no interior (digo, na “província”) ou aos que, tendo nela nascido, nunca souberam do nome da árvore grande do largo da igreja, coisa bem brasileira. Seguro do seu feito, o Sr. Guimarães Rosa despeja nomes de tudo – plantas, bichos, passarinhos, lugares, modas – enrolados em locuções e construções de humilhar os cidadãos. [...] Mas *Sagarana* não vale apenas na medida em que nos traz um certo sabor regional, mas na medida em que constrói um certo

sabor regional, isto é, em que transcende a região. A província do Sr. Guimarães Rosa, – no caso Minas é menos uma região do Brasil do que uma região da arte, com detalhes e locuções e vocabulário e geografia cosidos de maneira por vezes irreal, tamanha é a concentração com que trabalha o autor. *Sagarana* não é um livro regional como os outros. (CANDIDO. In: COUTINHO, 1991, p. 244)

Observa-se por este excerto, a percepção apurada que Candido teve do regionalismo de Rosa, observando que as paragens que vigoram em *Sagarana* congregam o local e o universal, numa tensão que as primeiras leituras não apreenderam, isto é, a apreensão de que a obra de Rosa é uma construção artística, uma síntese em que arte e realidade entrelaçam-se, constituindo-se num trabalho filigranado e tecido pela linguagem.

Afrânio Coutinho, em *A literatura no Brasil* (1986), procede à classificação da ficção modernista: na primeira fase, que vai de 1922 a 1930, predominou a poesia. Ainda em 1928, surgem duas obras que inauguram o momento seguinte: *A bagaceira*, de José Américo de Almeida, e *Macunaíma*, de Mário de Andrade. Durante esse período, a prosa de ficção é intensamente cultivada. A profusão de contos, novelas e romances atesta esse período de “fertilidade” literária, que, no campo da ficção, continua a seguir os caminhos tradicionalmente trilhados por nossa literatura, a saber: a direção regionalista e a direção psicológica, surgindo textos que misturam essas coordenadas. A essas correntes, Coutinho atribui “cunho de brasilidade e de intensificação da marca brasileira na literatura” (COUTINHO, 1986, p.275) e prossegue dividindo-as em dois grupos, dos quais nos interessa o primeiro, por conter interessante afirmação sobre o regionalismo rosiano.

Os que seguem a direção regionalista, Coutinho agrupa sob a tarja de corrente social e territorial. Nesse grupo, o ambiente descrito, geralmente a partir de perspectiva realista e documental, predomina sobre a personagem. Subdivide-se essa corrente em duas tendências – o grupo do documentário urbano-

social realista, ao qual é possível filiar Érico Veríssimo, Telmo Vergara, Oswald de Andrade, Alcântara Machado, Orígenes Lessa, Lígia Fagundes Telles, Carlos Heitor Cony, dentre outros; e o grupo do documentário regionalista, sobre o qual destacamos o seguinte excerto:

O segundo grupo é o do documentário regionalista, também neo-realista, neo-regionalista, que compreende os modernos “ciclos” da ficção brasileira: os ciclos da seca, do cangaço, do cacau, da cana-de-açúcar, do café, do sertão, do pampa etc. O homem é dominado pelo quadro, devorado amiúde por ele [...] A eles [ao grupo] deve-se juntar outra corrente de regionalistas puros, **sem implicações sociais**, como Guimarães Rosa. [...] Ao regionalismo do pitoresco, da fotografia, do documento, que foi o dos regionalistas do final do século XIX sob a estética do realismo (Afonso Arinos etc), a que sucedeu o regionalismo de cunho social do Modernismo, veio seguir-se, com Guimarães Rosa, o uso do material de origem regional para uma interpretação mítica da realidade, através de símbolos e mitos de validade universal, a experiência humana meditada e recriada mediante uma revolução formal e estilística. (grifo nosso). (idem, 276)

O fato de João Guimarães Rosa ser alcunhado, nesta citação, como “regionalista puro” e “sem implicações sociais”, nos remete à entrevista concedida a Günter Lorenz, em que o escritor expressa sua opinião a respeito de ser enquadrado no grupo de autores brasileiros regionalistas:

[...] É necessário salientar pelo menos que entre nós o “regionalismo” tem um significado diferente do europeu.[...] Naturalmente não se deve supor que quase toda a literatura brasileira esteja orientada para o “regionalismo”, ou seja, para o sertão ou para a Bahia. [...] sou regionalista porque o pequeno mundo do sertão [...] **este mundo original e cheio de contrastes**, é para mim o símbolo, diria mesmo **o modelo de meu universo**. (grifo nosso). (In: COUTINHO, 1991, p.66)

É possível depreender das palavras do autor um conceito de regionalismo diverso do que surge em Afrânio Coutinho. Para Coutinho, o autor “regionalista” parece ser aquele que investe na descrição de ambientes caracteristicamente brasileiros, com ênfase na cor local e em tipos humanos que vivenciam certos sentimentos não por serem humanos – homens e mulheres ficcionalizados – mas por serem sujeitos imersos em determinado espaço, que mantém com seus personagens não uma relação de mútuo engendramento de valores, mas uma relação de dominância, como se o ambiente estivesse a dizer que sua precedência sobre a personagem é mais forte que a própria ficcionalidade. Observa-se em Coutinho o regionalismo visto sob *stricto senso*, uma perspectiva que, ao passo que privilegia o destaque à brasilidade, exclui uma dimensão mais ampla, que está presente na concepção de Rosa e que ilustra um movimento de abertura do local para o universal, do particular para o geral, movimento este apontado por Antonio Candido (1993) como constitutivo do processo de configuração do sistema literário brasileiro, mais especificamente sentido durante a vigência da estética romântica. De acordo com o estudioso:

[...] o Romantismo no Brasil foi episódio do grande processo de tomada de consciência nacional, constituindo um aspecto do movimento de independência. Afirmar a autonomia no setor literário significava cortar mais um liame com a mãe Pátria. Para isto foi necessário uma elaboração que se veio realizando desde o período joanino, e apenas terminou no início do Segundo Reinado, graças em grande parte ao Romantismo que, importando em ruptura com o passado, chegou num momento em que era bem-vindo tudo que fosse mudança. O Classicismo terminou por ser assimilado à Colônia, o Romantismo à Independência – embora um continuasse a seu modo o mesmo movimento, iniciado pelo outro, de realização da vida intelectual e artística nesta parte da América, continuando o processo de incorporação à civilização do Ocidente. (CANDIDO, 1983, 281a)

João Guimarães Rosa considera-se um regionalista, entendendo este termo para além de delimitações espaciais. Seu regionalismo empreende uma trajetória do sertão para o mundo, por isso o escritor alerta para o perigo de se supor que “toda a literatura brasileira esteja orientada para o sertão ou para a Bahia” e pontua que é regionalista compreendendo-se que o mundo retratado em suas narrativas é o seu microcosmo, ou seja, o *modelo* do seu mundo, para o qual confluem suas vivências locais e universais. Em outras palavras, não é a representação do Brasil, de determinada região, que faz de Rosa um regionalista, mas sim o caráter modelar dessa representação e a explosiva tensão entre o particular e o geral que habita essa representação, esse modelo de mundo. De acordo com Benedito Nunes:

[...] o *Sertão* de Guimarães Rosa coloca-se no mesmo plano da Mancha de Cervantes e da Dublin de Joyce. É o espaço que se abre em viagem, e que a viagem converte em mundo. Sem limites fixos, lugar que abrange todos os lugares, o *Sertão* congrega o perto e o longe, o que a vista alcança e o que só a imaginação pode ver. (NUNES, 1969, p.174)

Guimarães Rosa, ao falar que a fonte de seu regionalismo está em seu modelo de mundo, deixa entrever sua filiação platônica. Não somente por essa noção da existência de um mundo modelar, mas também pela ideia diversas vezes reforçada de que o ato de escrever uma obra é um processo de decifração de uma realidade outra, que podemos ver na prosa rosiana o perpassar de ideias platônicas. No livro VII de *A República* de Platão, temos a seguinte explicação acerca dos símbolos que estão presentes no mito da caverna:

– Meu caro Glauco, este quadro – continuei – deve agora aplicar-se a tudo quanto dissemos anteriormente, comparando o mundo visível através dos olhos à caverna da prisão, e a luz da fogueira que lá existia à força do Sol. Quanto à subida ao mundo superior e à visão do que lá se encontra, se a tomares como a ascensão da alma ao

mundo inteligível, não iludirás a minha expectativa, já que é teu desejo conhecê-la. (2003, p.212)

Os homens encerrados na caverna são prisioneiros dos sentidos, acreditam que somente existem as sombras que eles conseguem visualizar. Já o homem que se libertou, elevou-se à realidade, ultrapassando o mundo sensível. A imagem do processo de escrita como tradução de uma realidade que já existe – a ideia do livro que já está escrito somente esperando aqueles que possam captá-lo – nos leva ao encontro do mundo das ideias de Platão. Para o filósofo, este mundo em que vivemos é constituído tão somente por sombras, pálidos reflexos, do mundo das ideias, perfeito, em que tudo é, como, de fato, deveria ser. Vejamos este trecho de “Buri” em que avulta o pensamento platônico acerca do mundo das ideias: “Aquele bezerro caruara dava gastura, de se reparar, era um nôjo, um defeito no mundo. Como se um erro tivesse falseado seu ser, contra a forma que devia de ser o molde para ele, a idéia para um bezerro belo, não podido pois ser realizado. Mais valera não existisse, então, deviam tê-lo matado.” (ROSA, 2001, p.138).

Suzi Frankl Sperber, em *Caos e Cosmos – Leituras de João Guimarães Rosa*, salienta que:

Os principais conceitos platônicos assinalados por Rosa, aparentemente, referem-se ao mito da caverna, ao conceito do amor que, decaído, perde suas asas e à crença na alma antes do nascimento e depois da morte. [...] Na obra de Guimarães Rosa, há alguns temas de algum modo ligados ao mito da caverna, ao esquecimento, à lembrança: ver de novo; ver com novos olhos; lembrança do além ou de um mundo inventado; tema da volta. (SPERBER, 1976, p.65-66)

Para Guimarães Rosa, conforme assinala em entrevista a José César Borba (1946), todos os livros já se encontram escritos:

Sei que isso é uma coisa ingênua, tão ingênua que começou quando eu ainda era menino, tolerei-a na adolescência e acabei sem meios de vencê-la

completamente, na idade adulta. Trata-se da idéia de que todos os livros se acham feitos, completados e revistos, desde o dia do começo do mundo. Vivemos apenas sonhando com os fatos, os personagens, as paisagens, enfim, tudo que está dentro desses livros suspensos no mistério e no invisível. O nosso esforço é para surpreendê-los no ar e copiar as suas frases, uma a uma. Escrevendo ou captando estas coisas escritas, o que sempre nos vem à mente e nos preocupa é o problema do destino e do homem. (In: BORBA, 1946, p.21)

O processo de escrita, além de implicar dedicação e esforço, é também uma atividade de lembrar, pois Guimarães Rosa afirma, em entrevista a Lorenz, reconstruir em sua obra o que outrora já vivera. Em outra passagem, respondendo uma pergunta sobre inspiração, ele o faz com um provérbio alemão: *Mich reitet auf einmal der Teufel* – De repente o diabo me cavalga, ou seja, as estórias vêm até ele e o que, pelas palavras de Rosa, especificamente nesta entrevista, parece acontecer, é uma experiência de possessão, o que nos remete ao diálogo de Sócrates com o rapsodo Íon, cuja conclusão aponta que a experiência artística é, sobretudo, uma experiência de possessão divina.

O artista é, antes de tudo, um posseso. É interessante que na citada entrevista a Fernando Camacho, o discurso do autor já é diferenciado: ele é inspirado, mas dessa vez não surge o diabo para cavalgá-lo, mas sim um minucioso e exaustivo trabalho criativo:

[...] A inspiração vem, é brilhante, é gostoso experimentá-la, é viva em geral. É uma delícia pensar, viver. É a única parte realmente agradável. A segunda fase é a parte da procura, do trabalho, da luta, da gestação que tem de seguir os seus (trâmites). É um processo demorado. Como é que eu diria? Eu misturo-me com o assunto dentro de mim, depois ponho fora de mim, depois eu entro dentro do assunto. [...] E vou tentando e vou fazendo, desmanchando, refazendo, pensando. A parte já escrita eu vou sempre Tateando. Nunca eu acho que tenho a

inspiração completa, de saída, espontaneamente. Quando eu escrevo é como se eu quisesse pegar uma coisa que já existe. Eu não posso trair essa coisa. **A criação da minha obra é a tradução de uma coisa que eu não vejo.** Há uma fidelidade a essa coisa que eu não sei qual é, mas sinto que tenho de guardar aquilo, de respeitar. De maneira que eu tenho de trabalhar aquilo que pressinto e sinto e o texto me vai inspirando. (grifo nosso). (In: CAMACHO, 1978, p.73)

Neste trecho, é possível observarmos os passos da construção estética a que Rosa procede. A primeira fase do trabalho ficcional é a inspiração, fase que o escritor diz ser agradável. A segunda etapa divide-se em certos passos: procura, trabalho, luta, gestação. O fato de a criação da obra de Rosa, conforme ele mesmo afirma, ser a tradução de algo que seu autor não vê, não exclui a noção de labor criativo e síntese estética imbricadas no processo de criação literária. Rosa traduz com dinamismo a relação entre a linguagem e a imaginação.

Essas mesmas ideias surgem outra em carta ao seu tradutor alemão:

Todos os meus livros são simples tentativas de rodear e devassar um pouquinho o mistério cósmico, esta coisa movente, impossível, perturbante, rebelde a qualquer lógica, que é a chamada “realidade”, que é a gente mesmo, o mundo, a vida. Antes o obscuro que o óbvio, que o frouxo. Toda lógica contém inevitável dose de mistificação. Toda mistificação contém boa dose de inevitável verdade. Precisamos também do obscuro. (MEYER-CLASON, 2003, p.238)

A tentativa de *devassar* o mistério humano, ou melhor, a realidade, e a preocupação basilar com o destino do homem constituem os componentes sobre os quais Rosa arquiteta seu mundo narrativo, isso, logicamente, de uma perspectiva metafísica. A opacidade das narrativas é opção do escritor. Ao seguir o trajeto do *mistério cósmico*, é plausível que a manifestação linguística desta tentativa de chegar ao mistério seja uma

completa revolução formal, uma vez que não se pode empreender uma travessia desse porte com os vícios da linguagem usual.

O pensamento platônico, idealista, propõe como questão essencial o bem-estar e a ventura da existência humana. Para conquistar a felicidade, o homem deve cultivar a virtude, buscando não ser tragado pelas paixões. Visando à felicidade ideal, e sendo virtuoso, o ser humano alcançará o equilíbrio, e a Cidade tem a função básica de prover ao sujeito as condições a este equilíbrio. Ora, habita neste pensamento uma orientação coletivista, ressoa um projeto de caráter moral e político. Há não somente a preocupação metafísica com o destino do homem, mas com as implicações do projeto político da cidade ideal para a vida deste homem. Ao ser influenciado pela filosofia de Platão, o que é possível comprovar mediante suas afirmações, como a que abre este capítulo, João Guimarães Rosa admite pairar sobre uma realidade sensível, captando sinais de algo que o supera, que o transcende. A uma crítica imediatista, nada mais lógico que intitular o autor de *alienado*, próximo ao *irreal*, dissonante dos problemas reais do homem comum. Em suma, um idealista.

Em *Que é a Literatura?*, Jean Paul Sartre afirma que “o escritor decidiu desvendar o mundo e especialmente os homens para os outros homens, a fim de que estes assumam em face do objeto, assim posto a nu, a sua inteira responsabilidade.” (SARTRE, 1993, p.21) O escritor, então, é aquele sujeito que, imbuído de um compromisso com o mundo, toma para si a realidade como objeto, procura desvendá-la e devolvê-la para os homens, com o intento de que também eles, peças nesse processo de desvendamento, possam fazer alguma coisa, ou seja, assumir a responsabilidade diante do mundo e diante de si mesmos. Seria esta uma missão alienada? Acreditamos que não. Há nas palavras de Sartre três ações reputadas a um escritor: desvendar, partilhar – solidarizar-se – e responsabilizar. O escritor não procede a estas três tarefas sozinho, seria impossível, ele precisa dos outros homens, nem tampouco pode efetuá-las fora do contexto em que está imerso, uma vez que é preciso partir de um real sonhado ou vivenciado, por fim, o escritor aprende a responsabilizar-se e a

responsabilizar o outro, nomeando uma realidade, pois apenas o fato de nomeá-la já é gatilho para a mudança, uma vez que “falar é agir: uma coisa nomeada não é mais inteiramente a mesma, perdeu a sua inocência”. (idem, p.20) E os homens que vivem essa realidade também deixam de ser inocentes. Sem inocência, é o momento da ação consciente.

Marx e Engels, em crítica ao romance *Old and New*, de Minna Kautsky, publicado em 1884, observam que esse folheto retrata perfeitamente a vida dos operários das minas de sal e a sociedade vienense, porém é um romance defeituoso pelo fato de a autora declarar abertamente suas crenças: “A origem do defeito está indicada, diga-se de passagem, no próprio romance. É evidente que sentistes a necessidade de declarar publicamente as vossas convicções, fazendo-o perante todo o mundo.”(MARX – ENGELS, 1986, p.73) As convicções da autora não emergiram do mundo narrativo ali plasmado, mas foram simplesmente colocadas na obra, de modo explícito. Seria este um defeito na construção romanesca? Provavelmente sim, haja vista que se uma ideia irrompe a arquitetura literária elaborada pelo autor, fragmentando seus personagens, tornando-os marionetes incoerentes, em dissonância com a ambiência narrativa instaurada, credita-se a essa obra não o valor literário, mas sim o valor panfletário, o que restringe sua universalidade, pois os sentidos ressoarão apenas para aquele grupo de pessoas de quem a autora tomou partido. Vejamos o que dizem Marx e Engels a respeito do engajamento na obra de arte:

De modo algum me oponho à poesia engajada (*Tendenz*) como tal. O pai da tragédia, Ésquilo, e o da comédia, Aristófanes, eram decididamente poetas engajados, assim como Dante e Cervantes; e o mérito principal de *Craft and Loves* de Schiller consiste em se tratar do primeiro drama de propaganda política alemão. Os russos e noruegueses modernos, que escrevem romances excelentes, são todos engajados. Mas penso que **a idéia devia desprender-se por si da situação e ação, sem indicações especiais, e que o escritor não é obrigado a impor ao leitor as soluções históricas futuras dos conflitos sociais**

expostos. E, sobretudo nas vossas condições, o romance agrada mais aos leitores dos círculos burgueses, ou seja, não diretamente relacionados conosco, e, portanto, um romance de inclinação socialista consegue totalmente o seu objetivo, na minha opinião, se, descrever conscientemente as verdadeiras relações mútuas, destruir ilusões convencionais acerca delas, abala o otimismo do mundo burguês, e levanta dúvidas quanto à natureza eterna da ordem existente, **ainda que o autor não ofereça qualquer solução definitiva nem se situe abertamente em qualquer lado definido.** (grifo nosso). (idem, p.73)

A aguda consciência dos problemas universais que o homem vivencia, suas misérias e paixões, suas angústias e heroísmos, os abismos de sua alma, as regiões claras e as regiões obscuras, as problemáticas sociais, enfim, todos os elementos que tecem a realidade ficcional. A mensagem é construída durante o embate de sentidos que ocorre no seio da narrativa e é dessa narrativa que ela deve vir a público, de maneira sutil, que exija a co-participação de quem lê.

Compreendemos engajamento literário como processo de dramatização de valores sócio-culturais encarnados em personagens, situações e espaços tecidos pela linguagem ficcional. É dessa dramatização que devem emergir as “mensagens”, menos ou mais revolucionárias, dependendo da forma em que essa linguagem é versada. Nesse ponto, é conveniente abordarmos o projeto estético-literário de João Guimarães Rosa, para entendermos porque ele não é um escritor alienado, mas sim duplamente revolucionário.

Regionalista em sentido amplo e, sobretudo, um contador de histórias, observa-se que Guimarães Rosa construiu um projeto estético-literário alicerçado numa concepção de língua como sistema ativo de representação da realidade. O uso de neologismos, o processo de açular a ressurreição de antigas palavras, a inversão de períodos, o ato de sufixar ou prefixar inesperadamente certos lexemas, transplantando processos de formação de vocábulos inerentes a uma língua para outra, as

ousadias sintáticas constituem, em conjunto, procedimentos de subversão à forma convencional, manifestação na estrutura superficial do projeto literário rosiano.

A princípio, é interessante destacarmos a principal noção que, acreditamos, sustenta o projeto de escrita literária de Rosa. O escritor é, antes de tudo, um contador de estórias. E contar estórias é ação que precede a literatura em sua forma escrita, relacionando-se à oralidade e à época em que um homem narra uma estória para entender a si mesmo, ao mundo que o rodeava e transmitir o conhecimento que daí adviria.

Walter Benjamin, no texto “O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” (BENJAMIN, 1985), comenta que o ato de narrar histórias era fundamental para a constituição das gerações futuras e para a organização das experiências vividas num todo coerente e lógico, ou seja, o contador de estórias era aquele que detinha a habilidade de agregar em torno de si uma comunidade ciosa por conhecer o que o outro poderia contar, ou, ao menos, para divertir-se. Divide os narradores em dois tipos arcaicos, fundamentais, que encarnam estilos de vida opostos: o Camponês Sedentário, aquele que nunca tinha saído de sua terra, mas sabia estórias de outras gerações e conseguia verbalizar as estórias que aconteciam a sua volta; e o Marinheiro Comerciante, que congregava em si estórias de longínquas regiões. Às estórias ligava-se a noção de coletividade, de união de um grupo, de reunião finalisticamente orientada para um bem de caráter imaterial: a experiência. Além da comunicação da experiência, deve-se apontar que as narrativas encerravam senso prático:

[A verdadeira narrativa] tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos.[...] Aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada.[...] O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria. (BENJAMIN, 1985, p.200)

Com o advento da era industrial, a consolidação da burguesia, o advento da Imprensa e a nova forma de comunicar pautada na informação, cujo objetivo é oferecer ao público fatos empíricos, de fácil absorção, a figura do narrador é suplantada, uma vez que o coletivo cede lugar ao individual. A ideia do homem e seu grupo perde espaço para a ideia alicerçada no capitalismo selvagem do homem solitário em busca de seu próprio lugar, não importa quais os meios, uma vez que *os fins justificam os meios*. E dentre esses meios, o melhor é aquele que proporcionar ganhos mais rápidos. Vivenciando uma era moderna nos últimos quinhentos anos (BERMAN,1986), o homem acredita que dispor de seu valioso tempo para aprender com experiências de tempos antigos é uma atividade inútil, uma vez que não produzirá capital. Desse modo, na época moderna, o narrador, aquele que unificava a experiência, vai fenecendo, já não é mais necessário numa sociedade em que o dinheiro compra algo mais valioso que experiência, compra a força de produção, tanto material quanto intelectual.

De acordo com Benjamin, não se deve reputar o desaparecimento gradativo do narrador às características da própria modernidade:

A arte de narrar está definhando porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção. Porém esse processo vem de longe. Nada seria mais tolo que ver nele um “sintoma de decadência” ou uma característica “moderna”. Na realidade, esse processo, que expulsa gradativamente a narrativa da esfera do discurso vivo e ao mesmo tempo dá uma nova beleza ao que está desaparecendo, tem se desenvolvido concomitantemente com toda uma evolução secular das forças produtivas. (idem, p.200)

Se não há mais o narrador, o contador de histórias, há uma coletividade abandonada a si mesma. As pessoas não têm mais por que se reunirem, a não ser se o objetivo for a produção de um bem visível. Logo, há um embrutecimento do homem, não

por estar sozinho, sem o esteio da comunidade, mas por não ter mais nenhum referencial. O direcionamento é, talvez, a falta de direção. Perdido, sem estórias a contar, ou melhor, com muitas estórias para contar, mas sem alguém que o faça, o sujeito inicia a travessia do eu sozinho, procurando entre fragmentos algo que lhe pareça no mínimo coerente, unificado, à maneira de uma estória.

É no contexto de uma sociedade que vivencia um processo de modernização tardia que surge João Guimarães Rosa, imprimindo, em grande parte de suas obras, a figura do contador de estórias. Mas, que faz um contador de estórias em tempos modernos? Estará ele deslocado, tão perdido quanto seu público? Observemos o que diz o autor quando solicitado a falar sobre o processo de escrever em relação a sua vida:

[...] nós, os homens do sertão, somos fabulistas por natureza. Está no nosso sangue narrar estórias; já no berço recebemos esse dom para toda a vida. Desde pequenos, estamos constantemente escutando as narrativas multicoloridas dos velhos, os contos e lendas, e também nos criamos em um mundo que às vezes pode se assemelhar a uma lenda cruel. Deste modo a gente se habitua e narrar estórias corre por nossas veias e penetra em nosso corpo, em nossa alma, porque o sertão é a alma de seus homens. [...] No sertão, o que pode uma pessoa fazer do seu tempo livre a não ser contar estórias? **A única diferença é simplesmente que eu, em vez de contá-las, escrevia.** [...] disse a mim mesmo eu sobre o Sertão não se podia fazer “literatura” do tipo corrente, mas apenas escrever lendas, contos, confissões. (grifo nosso). (In: COUTINHO, 1991, p.69)

O sustentáculo do projeto estético-literário de Rosa parece-nos ser a ideia encarnada na figura do contador de estórias. Como o próprio autor pontua, a única diferença reside tão somente no procedimento do contar: ele escreve o que é matéria de contação, imprimindo à oralidade marcas da língua escrita. De acordo com Vargas Llosa, em “A verdade das mentiras” (VARGAS, 2004), os fatos, ao serem narrados, sofrem

modificação, cuja responsável é a linguagem. Também em Guimarães Rosa, temos os fatos que percorrem uma longa travessia até serem metamorfoseados pela linguagem escrita – primeiro, o acontecimento está disperso, a intuição do contador capta esse acontecimento e procura unificá-lo sob a forma de estória oral, depois, surge a figura híbrida do escritor/contador numa sociedade moderna, que transforma os acontecimentos orais em estórias escritas, tendo agora um constructo literário em que pulsam séculos de tradição oral em consonância com a linguagem escrita, ambas interagindo no reagente objeto que é a narrativa literária. No sertão, salienta, Rosa, o tempo livre era empregado em contar estórias e ele, “em vez de contá-las, escrevia”, fixando os momentos e modificando-os mediante a linguagem.

A dinâmica entre forma oral e forma escrita perpassa toda a obra do escritor, formando um objeto “inovador”, do ponto de vista formal, haja vista que instaura uma revolução, e radical, do ponto de vista ideológico. Façamos uma breve incursão ao significado etimológico do vocábulo *radical*. De acordo com Caldas Aulete, em seu *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa*, radical significa “adj. Pertencente à raiz; que parte ou provém da raiz que diz respeito à raiz. Fundamental; relativo à base, ao fundamento, à origem de qualquer coisa (no sentido próprio e figurado).” (AULETE, 1964, 3384). Ser radical significa ir até a base de algo, atingir, no sentido de chegar, a raiz de qualquer coisa. Guimarães Rosa é radical por duas razões que mantêm uma relação de causa – consequência: encarnando a figura do contador de estórias em tempos modernos, Rosa procede a uma investida contra seu tempo, daí a alcunha de “reacionário”⁷, retornando à raiz do fenômeno literário: a contação de estórias. Para efetivar essa “contação”, o autor precisa utilizar certos procedimentos de linguagem que o conduzam ao núcleo, ao fundamento, ao nascedouro da matéria estética, a língua em estado bruto, não lapidada pelo senso cartesiano do real, em suma, a linguagem em

⁷ Na acepção utilizada pelo escritor, o termo reacionário refere-se às profundas mudanças operadas na estrutura da língua, mudanças que às vezes solicitam retorno às nossas raízes linguísticas.

estado de ebulição de sentidos primaciais, naquele estágio em que ela pode significar tudo ou nada ou ainda a travessia que liga os extremos. De acordo com Octavio Paz, em *Signos em Rotação*, a linguagem, quando constitui poesia:

[...] deixa de ser utensílio. O retorno da linguagem à natureza original, que parecia ser o fim último da imagem, é apenas o passo preliminar para uma operação ainda mais radical: a linguagem, tocada pela poesia, cessa imediatamente de ser linguagem. Ou seja: conjunto de signos móveis e significantes. O poema transcende a linguagem. [...] Nascido da palavra, o poema desemboca em algo que a transpassa. A experiência poética é irreduzível à palavra e, não obstante, só a palavra a exprime. (PAZ, 1990, p.48)

Neste excerto, Octavio Paz destaca que quando a linguagem torna-se meio de realização da poesia larga seu caráter informativo, para assumir ares transcendentais. Retornar à natureza original é um dos passos para que a linguagem ultrapasse a si mesma e essa experiência poética somente pode ser expressa pela própria linguagem, pela palavra, que pode construir imagens.

A linguagem rosiana constrói universos dos quais brotam palavras-imagem que se encadeiam em períodos para formar cenas e figuras. Vejamos o seguinte trecho de “Dão-Lalalão (Lão-Dalalão)”:

E estavam eles três, ali vestidos, corretos, na sala, o lampião trabalhando sua luz quente, eles três calados, espaço de um momento, eram como não eram, só o ar de cada um, e os olhos, os olhos como grandes pingos de chorume amarelo sobrenadando, sobressaindo, trementes como uma geléia, que espelhava a vinda da muda fala de fundas abelheiras de mil abelhinhas e milhões, lavourando, seus zumbidos se respondendo, à beira de escuros poços, com reflexos de flores vermelhas se remexendo no sensivo de morna espuma gomosa de mel e sal, percorrida por frios peixes cegos, doidos. (ROSA, 2001, p.92)

Observemos nesta cena a força imagética dos elementos e a forte presença dos contrários: o claro e o escuro que se instauram na sala, o silêncio inundado de tensão e ambiguidade que visita as fantasias de Soropita, *um peixe cego*, sempre em contato com a água, seus sentimentos, mas sem dela aperceber-se. Mel e sal – elementos orgânicos, simbólicos da vida; flores vermelhas – sangue, paixão, desperdício da vida? E somente os olhos a tremularem na profunda escuridão que envolve a tríade: Soropita, Doralda e Dalberto. Eis uma imagem construída pela e na linguagem.

Octavio Paz, em *Signos em Rotação*, assim define o termo imagem:

[...] toda forma verbal, frase ou conjunto de frases que o poeta diz e que unidas compõem um poema. [...] Cada imagem – ou cada poema composto de imagens – contém muitos significados contrários ou díspares, aos quais abarca ou reconcilia sem suprimi-los.[...] O herói trágico, neste sentido, também é uma imagem. Exemplificando: a figura de Antígona, despedaçada entre a piedade divina e as leis humanas. A cólera de Aquiles tampouco é simples e nela se unem os contrários: o amor por Pátroclo e a piedade por Príamo, o fascínio ante uma morte gloriosa e o desejo de uma vida longa. [...] Em Édipo, a liberdade e o destino... **A imagem é a cifra da condição humana.** [...] a imagem é uma frase em que a pluralidade de significados não desaparece. **A imagem recolhe e exalta todos os valores das palavras, sem excluir os significados primários e secundários.**” (grifo nosso). (PAZ, 1990, p.38-45)

A arte singulariza os objetos, provocando no leitor o estranhamento, um arrebatamento capaz de violar, invadir, violentar o ritmo habitual da linguagem a que estamos habituados. O ritmo estético é o ritmo habitual, convencional, invadido por algo incomum, surpreendente, algo que gera uma paralisação momentânea, um desconforto, ou mesmo uma paixão. A sintaxe de João Guimarães Rosa para criar a metamorfose do homem-onça em onça completa que ocorre em

“Meu Tio o Iauaretê” é constituída de recursos infinitos, cuja diversidade intensifica a opacidade intrínseca ao signo literário. O leitor, ao mergulhar na opacidade, mergulha no universo de sentidos, em que tudo é movimento e mudança, experimentação da forma.

A forma escolhida por Guimarães Rosa para contar estórias tem por esteio, além da figura do contador de estórias, a ideia da linguagem como definidora do sujeito. O homem é o seu idioma, e o escritor deve preocupar-se com a ressurreição do homem, portanto essa ressurreição se inicia na própria linguagem. A investida que faz contra seu tempo tem por objetivo recuperar palavras do nosso idioma que pararam de ser usadas, mesclando-as com vocábulos de outros idiomas. Quando, por exemplo, em “Cara-de-Bronze”, a palavra “Maranduba” é colocada sozinha, precedendo a narração das aventuras do Grivo em busca do “quem” das coisas, detém o valor significativo de todo um parágrafo, uma vez que é um vocábulo de extração tupi, que significa: “História de guerra ou de viagem. História inverossímil ou fabulosa. Do tupi **marã’dub**, o que viu.” (MARTINS, 2001, p.321)

Guimarães Rosa afirma sobre sua relação com a língua e seu procedimento de trabalho,

Primeiro: considero a língua como meu elemento metafísico, o que sem dúvida tem suas conseqüências. Depois, existem as ilimitadas singularidades filológicas, digamos, de nossas variantes latino-americanas do português e do espanhol, nas quais também existem fundamentalmente muitos processos de origem metafísica, muitas coisas irracionais, muito que não se pode compreender com a razão pura. [...] estou buscando o impossível, o infinito. E, além disso, quero escrever livros que depois de amanhã não deixem de ser legíveis. Por isso acrescentei à sintaxe existente a minha própria síntese, isto é, incluí em minha linguagem muitos outros elementos, para ter ainda mais possibilidade de expressão.[...] Primeiro, há meu método que implica na utilização de cada palavra como se ela tivesse acabado de nascer, para limpá-la das impurezas da linguagem cotidiana e reduzi-la

a seu sentido original. Por isso, e este é o segundo elemento, eu incluo em minha dicção certas particularidade dialéticas de minha região, que são linguagem literária e ainda têm sua marca original, não estão desgastadas e quase sempre são de uma grande sabedoria lingüística. Além disso, como autor do século XX, devo me ocupar do idioma formado sob a influência das ciências modernas e que representa uma espécie de dialeto. E também está à minha disposição esse magnífico idioma já quase esquecido: o antigo português dos sábios e poetas daquela época dos escolásticos da Idade Média, tal como se falava, por exemplo, em Coimbra.[...] meu idioma, quero deixar bem claro, está fundido com elementos que não são de minha propriedade particular, que são acessíveis igualmente para todos os outros. (In: COUTINHO, 1991, p.80-82)

A concepção de língua é composta por duas faces: a metafísica e a que chamaremos de *instrumental*. No campo da metafísica, é possível observar a ideia de Guimarães Rosa de que escreve como se estivesse traduzindo algo que não consegue enxergar, mas que mesmo assim exige fidelidade. O escritor não pode distanciar-se dessa realidade ideal que é mais forte do que ele porque o supera. É evidente que a realidade concreta permeia suas obras como um suporte, como o próprio autor afirma:

Eu gosto de apoio, o apoio é necessário, o apoio é necessário para a transcendência. Mas quanto mais estou apoiando, quanto mais realista sou, você desconfie. Aí é que está o degrau para a ascensão, o trampolim para o... (salto). Aquilo é o texto pago para ter o direito de esconder uma porção de coisas... para quem não precisa de saber e não aprecia... (In: CAMACHO, 1978, p.47)

A tradução do invisível compõe o aspecto metafísico da língua de Guimarães Rosa. Esse aspecto metafísico, opaco, hermético, faz-se presente com mais intensidade em especial, a nosso ver, em dois personagens – chefe Zequiel, de “Buriti”, o homem que escuta todos os barulhos da noite e deles é escravo,

tentando traduzí-los, preso na teia invisível de um mundo que *perdeu suas paredes*⁸, numa longa noite escura, povoada de sons ancestrais e subterrâneos, e o Cara-de-Bronze, da novela homônima, homem composto de retalhos de linguagem, misterioso, cuja única certeza é a procura do *quem das coisas*. Em entrevista ao seu tradutor alemão, Rosa ressalta que quando não for compreensível o sentido de uma frase dever-se-ia jogá-la para o alto, a fim de apurar seu significado, porque se não estivesse palpável, estaria concreto num nível mais alto. Em entrevista a Camacho, Rosa reitera essa afirmação: “[...] quando tiver uma dúvida, você adote a solução poética, a solução metafísica, a solução mística, então você acerta. Em qualquer caso nunca é o terra a terra. *O terra a terra sempre é o pretexto.*” (In: CAMACHO, p.47). (grifo nosso).

Parece-nos que Guimarães Rosa quis dizer com isso que os trechos mais opacos de suas narrativas radicam no terreno da abstração pura, a natureza que se explica por si só. Jogar para o alto um sentido sugere a compreensão do impossível como possível, à maneira do canto do negrinho de “Conversa de bois” que, com a força e a tristeza de sua canção, estoura a boiada.

A outra face, que denominamos por “instrumental”, refere-se à operação a que o autor procede com os princípios e parâmetros da língua, trabalhando-a como sua matéria verbal. A esta face, estão associados os processos de neologismos, a inserção de termos de outras línguas, a construção de longos parágrafos descritivos e labirínticos, a coerência entre linguagem e personagem, uma vez que “a linguagem e a vida são uma coisa só”. (In: COUTINHO, 1991, p.83).

Evidenciando estas duas facetas, a metafísica e a instrumental, associadas à figura do contador de estórias em tempos modernos, pode-se compreender que o caráter revolucionário da obra de Rosa vai além das inovações

⁸ “O Chefe Zequiél: ‘... **Mesmo muito antes do primeiro galo em-cantar, que foi, um cão uivou no terreirinho do José Abel...**’ O Chefe, ele escuta, de escarafuncho. Trás noite, trás noite, o mundo perdeu suas paredes.[...] No silêncio, nunca há silêncio.” ROSA, João Guimarães. Buriú. **Noites do Sertão**. 3.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965, p.134.

linguísticas. Nesse sentido ele seria um reacionário, pois se volta para o passado da língua, sendo a forma linguística a manifestação superficial desse projeto estético-literário subterrâneo, que parece visar à diminuição da distância que separa o racional do irracional, a diluição das fronteiras entre o iletrado e o homem culto, em suma, um projeto que visa à totalidade do homem e aos sentidos primários que o habitam, daí a preferência pelos “não-reflexivos”, porque estes personagens parecem ainda estar fora do processo de *reifcação* da língua, que ocorre diariamente, gerando a automatização do próprio pensamento. O iletrado, a criança, o louco, o artista, por estarem à margem do que é estereotipadamente chamado de civilizado, têm mais liberdade para abstrair de situações concretas novos sentidos, porque seu raciocínio ainda não está viciado. Veja-se o que diz o escritor a Günter Lorenz:

Minhas personagens, que são sempre um pouco de mim mesmo, um pouco muito, não devem ser, não podem ser intelectuais, pois isso diminuiria sua humanidade.[...] A gente do sertão, os homens de meus livros, [...] vivem sem consciência do pecado original; portanto, não sabem o que é o bem e o que é o mal.[...] No sertão, cada homem pode se encontrar ou se perder. As duas coisas são possíveis. Como critério, ele tem apenas sua inteligência e sua capacidade de adivinhar. Nada mais. (In: COUTINHO, ANO, p.92-94)

Seus personagens caracterizam-se pela reatividade em relação ao meio, eles não são caracterizados pelo abandono de si mesmos ao próprio destino, são combativos e, principalmente, *não podem ser intelectuais*, porque isso construiria travas à espontaneidade do pensamento. Essa ideia nos remete às palavras de Nietzsche:

Os eruditos, que hoje nada mais fazem que dedar livros, acabam por perder inteiramente a capacidade de pensar por eles mesmos. Enquanto vão lendo não pensam. Os eruditos gastam todas as suas energias dizendo Sim e Não na crítica daquilo que outros pensaram – eles mesmos não

têm mais a capacidade de pensar. Vi com meus próprios olhos: pessoas bem-dotadas e com liberdade de espírito que, aos trinta anos, já haviam lido a ponto de se arruinar.. (NIETZSCHE, 1995)

A partir deste excerto de *Ecce homo*, é possível observar os pontos de encontro entre esse comentário e a opção de Guimarães Rosa por personagens não-reflexivos, não-intelectuais. Os “eruditos” são aqueles cujo saber tornou-se algo automatizado, mecânico, que aprisiona o “sábio” entre as ferragens de sua própria erudição, dificultando para ele o acesso às estradas da criatividade, sem as amarras que a “intelectualidade” muitas vezes impõe. Rosa escolhe personagens que não sejam intelectuais porque os não-reflexivos não estão automatizados pelo saber, conseguindo “pensar por eles mesmos”.

A escolha por personagens não-reflexivos e que não estão entregues ao determinismo de uma tradição familiar ou do meio radica na crença do poder do homem diante das adversidades da vida. Se fôssemos empreender um detalhado percurso através da galeria de “heróis” roseanos, veríamos como a maioria dos personagens está em ascensão, ou melhor, acenam com perspectiva de mudanças. Vejamos alguns exemplos: Miguilim vai embora do Mutúm, enxergando. Pedro Orósio livra-se de seus oponentes, ou talvez tenha morrido, de qualquer maneira compreendeu que o recado era para ele. Lélío e Lina fogem juntos a cavalo, à maneira de um conto de fadas. Maria Behú falece, concretizando a transcendência almejada em vida. Maria Miss, do conto “Esses Lopes”, de *Tutaméia*, após eliminar todos os homens Lopes de sua vida, quer viver o bom bocado que não viveu.

Em suma, protagonistas ou não, as personagens caminham para algum lugar, não estagnando como o Luis da Silva, de *Angústia*, ou o Paulo Honório de *São Bernardo*, cujos desfechos acenam para a decadência. Vejamos o que diz Rosa sobre o caráter de seus homens e mulheres do sertão:

Este [o indivíduo, o personagem] não tem decadência, não tem entrega, possui a técnica dos que sofrem de malária, eles reagem... **Não é a literatura de José Lins do Rêgo, dos que se entregam, dos que são vencidos na literatura regional.** Não, não são nunca vencidos.[...] o indivíduo reage, ele supera os obstáculos, afirma-se. (grifo nosso). (In: CAMACHO, 1978, p.45)

Este indivíduo que reage, constituindo-se num diferencial nas engrenagens do sistema, encarna o ideal da ressurreição do homem. Guimarães Rosa destaca novamente sua diferença em relação aos escritores da literatura regional, utilizando como parâmetro a literatura de José Lins do Rêgo. Em primeiro lugar, vimos que a diferença estava no tipo de regionalismo. O de Rosa é um regionalismo além fronteiras, construtor de raízes que podem se fixar a qualquer solo, o de alguns escritores é um regionalismo de caráter restrito, tipológico. A outra diferença pontuada neste fragmento é a composição do caráter das personagens. Rosa enxergava, pelo menos na Literatura de José Lins do Rêgo, uma orientação para a decadência, para a afirmação da derrota daqueles que não reagem e continuam sem reagir, seja na literatura ou na vida. Está aí uma crítica à Literatura Brasileira e à complacência com que certos escritores representavam suas personagens, mergulhadas na ausência de perspectiva e de mudança, reféns da tradição.

Para Guimarães Rosa, o fenômeno literário universaliza-se, à medida que expressa necessidades perenes. Os tipos de sua obra, o iletrado, o louco, o jagunço, as prostitutas, as crianças, os místicos, os artistas, as mulheres, geralmente colocados à margem dos processos históricos, econômicos, sociais e políticos, indivíduos que habitam *urubuquaras* – cavernas – ou um trecho perdido de uma serra, que de posse não têm nada além que sua linguagem, são capazes de expressar carências universais, perenes. Veja-se a busca afetiva a que Lélío, em “A Estória de Lélío e Lina”, procede, para encontrar o que desejava em Lina, uma senhora. Observemos a transformação que a personagem sente ao estar no Pinhém:

Lélio se estendeu, feliz de seu bom descanso. Já se abençoava de ter vindo para o Pinhém; principalmente, se conseguia solto, dono de si e sem estorvo. Era um novo estirão de sua vida, que principiava. Antes, nos outros lugares onde morara, tudo acontecia já emendado e envelhecido, igual se as coisas saíssem umas das outras por obrigação sorrateira – os parentes, os conhecidos, até os namoros, os divertimentos, as amizades, como se o atual nunca pudesse ter uma separação certa do já passado; e agora ele via que era dessa quebra que a gente precisava às vezes, feito um riachinho ou rio precisa de fazer barra. A tanto precisava de uma confusão grande, que ajudasse a um não carecer de curtir a confusão pequena das coisas de todo o dia da gente, derredor. (ROSA, 1984, p.145)

A quebra a que o trecho alude não significa sair da civilização, mas sim empreender uma travessia, estar em um local diverso do habitual para vivenciar novos fatos ou então reparar como a vida muda constantemente.

A *fome de miolo* que se entranha em Soropita é outro exemplo de força que pode mover uma personagem: “Dalberto podia ser um irmão seu, mais moço. Mesmo no ver o trivial da vida, eles descombinavam, amigos. Dalberto não tinha malícia, nem fome de tudo – de conhecer por dentro, – “*fome do miolo todo, do bagaço, da última gota do caldo.*” (grifo nosso) (ROSA, 2001, p.60). Podemos ainda citar, como representação da constante mudança que as personagens de Rosa vivenciam, o encanto sentido por Miguel ao encontrar Maria da Glória, em “Buriti”: “Quando encontrei Maria da Glória, aqui, foi como se terminasse, de repente, uma grande saudade, que eu não sabia que sentia.[...] Será que, amando, é que nos estamos movendo adiante, num mar?”

O pacto que Riobaldo faz com o Diabo surge no contexto da necessidade perene de auto-afirmação humana, de poder alguma coisa, apelando para uma realidade mística, desconhecida, e ancestral. Podemos relacionar a necessidade do pacto com a revolta ocasionada pela auto-determinação. Pactuar com o Diabo, apelar para poderes mágicos, é, portanto, uma forma de indagar o destino. Esses personagens são movidos

pelos mesmos desejos – amor, poder, sedução – que impulsionaram o intelectual Fausto e seu trato com Mefisto. São os mesmos desejos que edificam ou/e destroem uma sociedade e que fazem de uma obra de arte um objeto eterno ou efêmero, dependendo da maneira pela qual tais desejos são trabalhados.

Para Guimarães Rosa, as fronteiras entre erudito e popular, realidade e arte⁹, são tênues, pois em sua poética estas fronteiras são amalgamadas. Tal processo ocorre também entre racional e irracional, pois o artista não pode se confinar apenas ao lógico. Guimarães Rosa afirma que:

[...] o escritor não deve abandonar as zonas do irracional, ou então deixa de produzir literatura e só produz papel. Flaubert, Dostoievski, eram sacerdotes da palavra; Zola, ao contrário, foi apenas um charlatão e por isso, hoje nada significa para nós, pois **a necessidade que suas palavras expressam não existe mais**. Assim acontece com todos os que ligam à necessidade do dia-a-dia o seu chamado compromisso e além disso não possuem as faculdades lingüísticas necessárias para poder fazer literatura.[...] espero uma literatura tão ilógica como a minha, que transforme o cosmo num sertão no qual a única realidade seja o inacreditável. A lógica [...] é a força com a qual o homem algum dia haverá de se matar. Apenas superando a lógica é que se pode pensar com justiça. [...] o amor é sempre ilógico, mas cada crime é cometido segundo as leis da lógica. (grifo nosso). (In: COUTINHO, 1991, p.93)

As palavras do escritor são rigorosas no que diz respeito ao legado de Zola, porém é interessante compreendê-las quando Guimarães Rosa toca num ponto fundamental: “a necessidade que suas palavras expressam não existe mais”. Zola surge para Rosa como um charlatão, porque as palavras do autor de *Germinal* são extremamente lógicas. A expressão de necessidades que

⁹ Apesar dos pares de palavras estarem dispostos lado a lado, não afirmamos ou reforçamos uma proporção entre os termos. Esta disposição tem caráter informativo, para determinar quais fronteiras imbricam-se no processo de criação literária de Guimarães Rosa.

ultrapassam o cotidiano relaciona-se com o desejo do escritor de produzir obras que pudessem ser lidas pelas gerações seguintes: “[...] quero escrever livros que depois de amanhã não deixem de ser legíveis.”(idem, 81), ou seja, seus livros são, portanto, atemporais, não somente pelas inovações formais, mas também por tratarem de desejos que ainda ressoam atualmente.

Octavio Paz, em *Signos em Rotação*, afirma:

A linguagem é significado: sentido de isto ou aquilo. As plumas são leves; as pedras, pesadas. O leve é leve em relação ao pesado, o escuro diante do luminoso etc. [...] em si mesmo o idioma é uma infinita possibilidade de significados.[...] As imagens poéticas têm sua própria lógica. [...] [A] verdade estética da imagem só vale dentro de seu próprio universo. Finalmente, o poeta afirma que suas imagens nos dizem algo sobre o mundo e sobre nós mesmos e que esse algo, ainda que pareça um disparate, nos revela de fato o que somos.[...] *A imagem explica-se a si mesma*. Nada, exceto ela, pode dizer o que quer dizer. Sentido e imagem são a mesma coisa. Um poema não tem mais sentido que as suas imagens. (PAZ, 1990, p.44-48)

A linguagem literária e seu manancial de possibilidades constroem universos discursivos em que surgem imagens geradas pelo significado. Os significados que uma imagem poética pode encerrar são vivências de uma alteridade, provocando assim reflexões, pois mediante uma imagem criada na linguagem podemos ver a nós mesmos e divisar o outro, nosso estar no mundo. Paz afirma que “sentido e imagem são a mesma coisa”, porque a imagem brota do seio da palavra poética e propulsiona a sua significação num labirinto infinito, em que se perder é paradoxalmente se encontrar.

A frase “Os bois dormem como grandes flores” (ROSA, 1965, p.141) constitui uma imagem poética por aproximar elementos à primeira vista inaproximáveis – boi e flores. A frase tece uma imagem, uma metáfora – e seu efeito é imediato.

O processo de metaforização a que o escritor procede desrealiza a linguagem habitual, ensejando realizar as potencialidades que habitam os espaços textuais e que são

açuladas durante a escrita e a leitura. Em *A metáfora crítica* (1974), João Alexandre Barbosa destaca:

O nascimento da metáfora é, por si só, a morte da pura designação – se é que ela existe. Assim, enquanto, por um lado, o poema aponta para uma experiência que é lingüística, nisto fazendo o autor retornar à condição de inventor, por outro lado, é para as próprias estratégias de articulação que o poema conduz, estabelecendo-se não mais como representação, mas como objeto, coisa, máquina de linguagem. (BARBOSA, 1974, p.9-10)

A linguagem metafórica, portanto, além de desrealizar a linguagem padrão, desarticulando o ato de designar, articula o texto de modo a transformá-lo em “máquina de linguagem”, pois além de constituir-se como experiência lingüística é também experiência de produção de sentidos múltiplos.

A linguagem de João Guimarães Rosa constrói poemas-imagens, com sentidos múltiplos que modificam a forma convencional a que estamos habituados. O escritor é um inventor, um experimentador da língua e dos sentidos que ela pode proporcionar, constituindo assim um projeto estético-literário único.

Como classificar a prosa de Guimarães Rosa? Poema em prosa? Prosa poética? Acerca da estratégia ficcional que habita as paragens narrativas de Rosa, Anatol Rosenfield (2006) destaca: “Os gêneros parecem interpenetrar-se, conjugar-se, realçando mutuamente seus potenciais expressivos.” (p.111)

Acreditamos que os rótulos pouco interessavam a Guimarães Rosa, uma vez que, em *Noites de Sertão*, ele classifica a novela que constitui nosso objeto de investigação como *poema* e, ao final do volume como *romance*. As novelas do volume são eivadas de recursos poéticos, que ora transformam-se em poemas, invadidos pelo ritmo da prosa, uma escrita alicerçada pelo desejo de retornar às fontes da linguagem, com o propósito de fortalecer o idioma, explorando suas possibilidades e construindo maneiras diferenciadas de exprimir o mundo.

Este capítulo teve por objetivo delinear o projeto estético-literário de João Guimarães Rosa, bem como elucidar o foco desta pesquisa. O segundo capítulo visa ao estudo da arquitetura narrativa do texto: o porquê do epíteto novela polifônica outorgada a essa narrativa, para tanto se aludiu ao conceito de polifonia bakhtiniana, a partir da poética de Dostoievski, e a outras narrativas que utilizam esse recurso ou estratégias semelhantes; a figuração do narrador em “Buriti” que, em estilo filigranado, aproxima-se dos personagens até ceder-lhes a voz. Nesse tópico incursiona-se pelo sentido tradicional do narrador, o narrador épico, em contraste com o narrador esgarçado dos romances do século XX, utilizando algumas proposições de Adorno, em “Posição do narrador no romance contemporâneo”, de *Notas de literatura I*, e pontuando que Rosa estabelece uma fusão entre o narrador tradicional – o maestro das estórias – e o narrador moderno – aquele que cede a voz ao outro até com ele se fundir –; observa-se a presença dos casos paralelos ou mini-narrativas na estória, recurso recorrente à prosa rosiana, conduzindo a discussão com uma pergunta: por que a inserção dessas mini-estórias? Por que não encorpar a narrativa com a mesma estória, mas sim escolher preenchê-la com fios narrativos novos, que se unem aos já narrados, constituindo um quadro de estórias em que cada peça está unida a outra? Examinamos a constituição do espaço ficcional da fazenda Buriti Bom e a linguagem a partir de categorias de Roland Bourneuf e Réal Ouellet, em *O universo do romance*, e, por último, procuramos contextualizar a narrativa num panorama sócio-histórico e analisamos algumas referências culturais incrustadas na novela.

ARQUITETURA TEXTUAL DA NARRATIVA

Se os Estudos Culturais invadiram a Crítica Literária, se a Literatura é con-fundida com cultura, cumpre aos estudiosos o discernimento dos campos de linguagem que são específicos (sem que se incentive ou estabeleça nenhum tipo de corte, isolamento ou manifestação xenófoba) e uma renovação metodológica saudável, optando pela diversidade de pontos de vista, evitando-se imposições hegemônicas, castradoras e discriminatórias.

(SILVA, O.C, 2003, p.56)

3.1 Foco Narrativo - Narrador e narradores.

Os escritores necessariamente adotam certas condutas diante da matéria a ser narrada. Essa matéria encontra-se, a princípio, em estado bruto. Para sistematizá-la, transformá-la em estória, o artista tem que perspectivar o que será contado. Essa é uma das estratégias de sistematização. Afinal, a partir de que ponto algo será narrado? E de que maneira será narrado? Essas questões nos fazem incursionar pelo terreno da perspectiva narrativa. De acordo com Carlos Reis:

[...] a *perspectiva narrativa*, enquanto denominação genérica e de certo modo metafórica, pode ser entendida como o âmbito em que se determina a quantidade e qualidade de informação diegética veiculada. [...] a perspectiva narrativa relaciona-se estreitamente com o estatuto do narrador, quer dizer, com a situação narrativa instaurada pelas circunstâncias em que se processa a narração. (REIS, 1986, p.279)

A perspectiva narrativa, portanto, abrange a estratégia de focalização abraçada pelo autor e concretizada mediante procedimentos técnico-literários sob a figura de um narrador, a entidade ficcional responsável por narrar a matéria, que surge trabalhada pela linguagem.

As narrativas do século XX procedem à flexibilização do foco narrativo, diante das mudanças em relação ao narrador emblemático, tradicional, um comandante sempre a estibordo da estória. Segundo Theodor Adorno: “[a posição do narrador] hoje, [se caracteriza] por um paradoxo: não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração.[...] O que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite.” (2003, p. 55-56). A vida, portanto, não pode mais ser concebida como uma existência coletiva, à maneira de um bloco unificado que pode ser representado a partir de uma única perspectiva. Para apreender a multiplicidade do mundo, é necessária mais de uma perspectiva, pois somente um olhar, uma voz, uma fala já não são capazes de narrar a polimorfa matéria viva, que exige estratégias narrativas que ao menosousem apreendê-la em sua totalidade, o que é impossível, pois a vida não pode ser narrada em sua totalidade. Porém, tentar é lícito.

Em “Buriti”, temos uma estória eivada de curiosos procedimentos narrativos. João Guimarães Rosa era mestre em construir modos de narrar. Em “Cara-de-Bronze”, é possível observar tais mecanismos, como a personagem chamado Moimeichego – um Eu quadruplicado – que participa da estória lançando perguntas para colher informações acerca do fazendeiro Cara-de-Bronze. Pode-se compreender a figura de Moimeichego como a de um autor, em sentido lato que, introduzindo-se nos interstícios literários, tece a estória com detalhes dispersos e, a partir do aparecimento de outros personagens, vai urdindo as diversas estórias, como podemos ler em determinado trecho de “Cara-de-Bronze”:

Mas a estória não é a do Grivo, da viagem do Grivo, tremendamente longe, viagem tão tardada. Nem do que o Grivo viu, lá por lá.

Mas – é estória da moça que o Grivo foi buscar, a mando de Segisberto Jéia. **Sim a que se casou com o Grivo,** mas **que é também a outra,** a Muito Branca-de-todas-as-Cores, sua voz poucos puderam ouvir, a moça de olhos verdes com um verde de folha folhagem, da pindaíba

nova, da que é lustrada. [...] Quem conheceu de perto Segisberto Jéia? Quem sabe como ele empurrou, com costas-da-mão, as horas mais pesadas? Pardo palha-de-milho-em-pé, no derradeiro da secura... Sem a existência dele – **o Cara-de-Bronze** – teria sido possível algum dia a ida do Grivo, para buscar a Moça? O Velho, com a cabeça encalombada de bossas – como se dela fossem brotar idades e montanhas. Ele fez o Urubuquaquá, amontoou riquezas. Mas, o que fazia, era para se esquecer, de si, por desimaginar. [...] O homem envelhece é porque não sabe viver, ainda não sabe, e tem medo da morte: então, vai envelhecendo. (ROSA, 1984, p. 104-105)

O vocábulo composto por justaposição *Moimeichego*¹⁰ sugere a estratégia do autor de se multiplicar na estória, um sinal de sua patente existência. Ao lado dessa entidade, desse eu “quaduplicado”, há outra entidade: a do narrador que é parcialmente onisciente, pois que ele mesmo partilha da dúvida de todos os vaqueiros: quem viria a ser Cara-de-Bronze? O fragmento a seguir mostra a tentativa da construção da imagem do fazendeiro Segisberto Jéia, mediante um mosaico de características, tanto físicas quanto comportamentais:

Moimeichego: Primeiro, vocês me contem a descrição do Cra-de-Bronze. Tal e Tudo.

O vaqueiro Tadeu (rindo): É deveras, minha gente... Só num mutirão, pra se deletrear. Eh, ele é grande, magro, magro, empalidecido...

O vaqueiro Adino: Muito morenãõ...

Moimeichego: Mas, é pálido, ou é moreno?

O vaqueiro Doím: Mão de inveja caiu a cara dele!

O vaqueiro Mainarte: Inveja? Só se for inveja mas do que ninguém não tem.

O vaqueiro Sãos: A bom: ele é escuro; mas já foi mais.

¹⁰ A decomposição desta palavra indica que ela foi composta de quatro versões linguísticas do pronome “eu”: francês, inglês, alemão e latim. Rosa afirma em carta ao seu tradutor italiano: “[...] o nome MOIMEICHEGO é outra brincadeira: é : moi, me, ich, ego (representa ‘eu’, o autor... Bobaginhas.” (cf. BIZZARRI, 2003, p.95).

O vaqueiro Raymundo Pio: Amarelou no tempo, feito óleo de sassafrás...

Outro vaqueiro: Palidez morena...

Outro vaqueiro: Tem partes, e tem horas... O alto da cara com ossões ossos...

Outro: Ele todo é em ossamenta de zebu: a arcadura...

LADAINHA (Os vaqueiros, alternados):

- A ponto: ele é orelhudo, cabano, de orelhas vistosas. Aquelas orelhas...

- Testão. Cara quadrada... A testa é rugas só.

- Cabelo corrido, mas duro, meio falhado, enralado...

- Mas careca ele não é.

- Cabeçona comprida. O branco do olho amarelado.

- Os olhos são pretos. Dum preto murucego.

- Os olhos tristes... E os papos-dos-olhos...

[...]

- Ele não gosta é de nada...

- Mas gosta de tudo.

- É um homem que só sabe mandar.

- Mas a gente não sabe quando foi que ele mandou...

- Quando olha e encara, é no firme, jogo-de-sis, com pito e zanga. (idem, p.93-95)

Observa-se a presença de Moimeichego e sua curiosidade a respeito do Cara-de-Bronze. Um dos vaqueiros é Mainarte. Atentemos à primeira palavra que compõe esse nome: Main. Ela nos remete ao pronome possessivo alemão – mein, meu – cuja pronúncia é “main”, seguido de arte. Verifica-se, portanto, mais uma estratégia de inserção do autor na estória: Mainarte – minha arte, como o nome de um dos personagens.

O narrador que surge no trecho abaixo e que palmilha “Cara-de-Bronze” está fora do grupo de vaqueiros. Sua função parece bem clara: ele orquestra os acontecimentos que se desenvolvem no exterior da cena e tece considerações acerca da matéria narrada:

Não. Há aqui uma pausa. Eu sei que esta narração é muito, muito ruim para se contar e se ouvir, dificultosa; difícil: como burro no arenoso. Alguns dela vão não gostar, queriam chegar depressa a um final. Mas –

também a gente vive sempre somente é espreitando e querendo que chegue o termo da morte? Os que saem logo por um fim, nunca chegam no Riacho do Vento. Eles, não animo ninguém nesse engano; esses podem, e é melhor, dar volta para trás. Esta estória se segue é olhando mais longe. Mais longe do que o fim: mais perto. Quem já esteve um dia no Urubuquaquá? A Casa – (uma casa envelhece tão depressa) – que cheirava a escuro, num relento de recantos, de velhos couros. As grades ou paliçadas dos currais. Os arredores, chovidos. O tempo do mundo. Quem já lá esteve? Estória custosa, que não tem nome; dessarte, destarte. Será que nem o bicho larvim, que já está comendo da fruta, e perfura a fruta indo para seu centro. Mas, como na advinha – só se pode entrar no mato é até ao meio dele. Assim, esta estória. Aquele era o dia de uma vida inteira. (idem, p.103)

Através de considerações de caráter metaliterário, o narrador incursiona pelos meandros da arte de contar uma estória: afiança ao leitor que é dificultosa, que não é tarefa simples, que alguns não gostarão da narrativa por necessitarem de um fim. Porém, esse epílogo não será alcançado tão facilmente, uma vez que a estória é concebida como mato cerrado, cujas trilhas não existem: só se pode entrar até o meio. Se o leitor adentra até o meio da estória, do meio para o fim será mais estória. No entanto, se a entrada somente é permitida até o meio, quando se terá noção de um possível final?

Em “A Estória de Lélío e Lina”, já temos um narrador diferenciado, dotado de onisciência, que a tudo direciona e sistematiza:

Aqui Lélío apanhou também seu prato de folha e o garfo; e, enquanto comendo, o primeiro rosto amigo que lhe sorriu foi o de um Delmiro, franco – rapaz mesmo de sua idade, que era retaco, de cabeça rapada. Delmiro ajudou-o no desselar o pampa, e guiou-o até ao quarto dos arreios. [...] Lélío se estendeu, feliz de seu bom descanso. Já se abençoava de ter vindo para o Pinhém; principalmente, se conseguia solto, dono de si e sem estorvo. Era um novo estirão na sua vida, que principiava. Antes, nos outros

lugares onde morara, tudo acontecia já emendado e envelhecido, igual se as coisas saíssem umas das outras por obrigação sorrateira – os parentes, os conhecidos, até os namoros, os divertimentos, as amizades, como se o atual nunca pudesse ter uma separação certa do já passado; e agora ele via que era dessa quebra que a gente precisava às vezes, feito um riachinho num ribeirão ou rio precisa de fazer barra. A tanto sentia falta de uma confusão grande, que ajudasse a um não carecer de curtir a confusão pequena das coisas de todo o dia da gente, derredor. (idem, p. 145)

O narrador não cede bruscamente a voz aos personagens, mas utiliza sinais para isso: aspas e travessão, ou seja, temos uma consistente marcação da passagem de um discurso a outro. É interessante a utilização dos sinais de pontuação, pois constituem mais um modo de concretizar as estratégias narrativas da novela em questão. Vejamos o que diz Adorno a respeito dos sinais de pontuação:

Eles são sobretudo sinais de elocução. Em vez de zelosamente servirem ao trânsito entre a linguagem e o leitor, funcionam como hieróglifos no tráfego que acontece no interior da linguagem, em suas próprias vias. É supérfluo, por isso, omiti-los como supérfluos: assim eles apenas se escondem. Cada texto, mesmo o mais densamente tramado, cita-os por si mesmo, espíritos amistosos cuja presença incorpórea alimenta o corpo da linguagem. (ADORNO, 2003, p.142)

Em todas as outras seis novelas que compõem *Corpo de Baile* é patente a modelação do narrador: uma voz que comanda claramente os demais personagens, deles se aproximando, é evidente, mas a eles não cedendo por completo as rédeas da estória. O conhecimento que detemos dos personagens dessas narrativas nos surge filtrado, num primeiro momento, pelo narrador.

Em *Corpo de Baile* não temos a figura de um narrador onisciente, que tudo sabe e tudo vê, comandando sozinho os

personagens, como se eles fossem títeres. É visível que a instância narrativa demanda outras vozes. Em “Buriti”, o narrador espraia-se pela narrativa, cede sua voz aos personagens, de modo que passamos a conhecê-los mediante o discurso de outros seres ficcionais, ou seja, de dentro do cerne da estória. Esse recurso é diferente da focalização “tradicional”, com uma entidade exterior aos acontecimentos a narrar os fatos. Aqui, os personagens, já imersos em suas situações narrativas, expressam-se acerca dos outros, forjando, assim, um tipo de auto-conhecimento.

Segundo Carlos Reis,

[...] a focalização pode ser definida como a representação da informação diegética que se encontra ao alcance de um determinado campo de consciência, quer seja o de uma personagem da história, quer o do narrador heterodiegético; conseqüentemente, a focalização, além de condicionar a quantidade de informação veiculada (eventos, personagens, espaços etc.) atinge a sua qualidade, por traduzir um certa posição afetiva, ideológica, moral e ética em relação a essa informação. (REIS, 1986, p.246)

Nenhuma focalização é imparcial, uma vez que não surge isenta de valorações afetivas e ideológicas. A focalização seleciona o que será narrado – quantidade – e como será narrado – qualidade. É nesse segundo tópico que habitam as valorações de ordem afetiva, a saber: nas mãos de certa personagem, teremos uma perspectiva diferente daquela adotada pelo narrador, resultando em posicionamentos expressos no plano frasal, ou seja, a focalização modula estilisticamente o tipo de discurso, daí a diferença de dicção dos personagens.

A cessão de voz a que procede o narrador de “Buriti” produz uma escritura de caráter polifônico, haja vista as vozes que perpassam a singular estória de amor entre Miguel, rapaz vacinador, e Maria da Glória, a filha do fazendeiro. Além de poder ser denominada de novela polifônica em função deste aspecto – as rédeas da narrativa passam por diferentes mãos. Outro fator relevante nos permite reforçar tal classificação:

Mikhail Bakhtin (1929), em seu estudo sobre a poética de Dostoiévski¹¹, conceitua os textos do escritor russo como romances polifônicos, ou seja, o autor de *Os Irmãos Karamazov* construiu um modo de narrar em que a tônica dominante recai sobre a existência de vozes díspares. Em *Crime e castigo*, é possível observarmos a perspectiva do bêbado Marmeladov, do jovem Raskolnikov e de Sonia.

Em *A Crônica da Casa assassinada* (1973), Lúcio Cardoso (1913-1968), escritor mineiro, da geração de Rosa, apresenta vozes narrativas que giram em torno dos conflitos vivenciados no espaço físico da casa, que surge impregnada de uma memória afetiva plena de culpa, através de diários, cartas e confissões dos personagens, inclusive André, personagem principal.

Nas obras citadas e também em “Buriti”, a matéria narrada é dividida, nem sempre equitativamente, entre as personagens que, a partir de suas situações narrativas, vão esboçar a sua noção do outro. Dessa forma, há a articulação do discurso, de modo que os seres fictícios possam recortar essa matéria em fatias diversas, em múltiplos focos.

Luís Roncari, em “Patriarcalismo e dionisismo no santuário Buriti”, tece as seguintes considerações acerca do narrador em “Buriti”:

Já a própria natureza do foco é complexa, quer dizer, nunca ele é inteiramente objetivo, com o campo de visão do narrador amplo e o seu ponto de vista descolado da perspectiva do herói ou de alguma outra personagem escolhida; porém, também ele nunca é completamente

¹¹ Na obra *Problemas da Poética de Dostoiévski* (1929), temos o conceito de polifonia como a diversidade de vozes e consciências narrativas. De acordo com Paulo Bezerra, em “Polifonia”: “A polifonia se define pela convivência e pela interação, em um mesmo espaço do romance de um multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis, vozes plenivalentes e consciências equípolentes, todas representantes do mesmo universo e marcadas pelas peculiaridades desse universo. Essas vozes e consciências não são objetos do discurso do autor, são sujeitos de seus próprios discursos. [...] Por isso, o autor do romance polifônico não define as personagens e suas consciências à revelia das próprias personagens, mas deixa que elas mesmas se definam no diálogo com outros sujeitos e consciências.” (BEZERRA in: BRAIT, Elizabeth (Org.), 2008, p.194-198)

subjetivo, de tal forma que não deixe passar mais nada ao leitor além do que é percebido pelo protagonista, ficando restrito à sua versão dos fatos e limitado pelos seus juízos e interesses. [...] Nada é narrado a partir de um ponto de vista inteiramente objetivo, mas também nada do que é dito é inteiramente subjetivo, revelando apenas interesses e estreiteza de visão, da qual o leitor não tenha o que tirar, nenhuma dose de verdade. (in: SCARPELLI (Org.), 2008, p.148-149)

Ao delegar o foco narrativo de 3ª pessoa, onisciente, para uma personagem, que passa a narrar em 1ª pessoa, dando-se ao conhecimento do outro, à medida que fala, o autor produz o que apontamos como efeito de presente. De acordo com Wendel Santos, em *A construção do Romance em Guimarães Rosa*, “O escritor está diante de um fenômeno de alteração do foco narrativo em que o narrador-autor perde seu posto para o personagem-narrador. Fenômeno que permite o relato dos acontecimentos do romance no momento de sua instauração, isto é, como **acontecimento acontecendo**” (SANTOS, 1978, p. 33). (grifo nosso).

Esse efeito de presente, ou de “acontecimento acontecendo”, é responsável por construir uma dicção narrativa constantemente *atualizada*, infensa aos vácuos textuais que recordações podem acarretar. A personagem lembra o que aconteceu, mas seu discurso não se volta somente para a lembrança. A partir de sua fala, é possível depreender sua situação no presente da enunciação. A estória, em função desse artifício de “presentificação” do leitor, também devido à existência de mais um foco narrativo, não perde seu tônus, constituindo-se num constructo estético polissêmico – pois que podemos eleger uma das personagens como chave de leitura – numa urdidura textual que pode ainda ser concebida como um laboratório de experimentação dos modos de narrar uma estória, num estilo de mosaico, em que cada fala acrescenta um novo elemento, ou mesmo rediz algo já dito, mas de outro ponto de vista.

Utilizando terminologia de Jean Pouillon, em *O tempo no romance*, vemos em “Buriti” a adoção da “visão com”, porém com algumas ressalvas:

[O personagem é central] não porque seja *visto* no centro, mas sim porque é sempre *a partir* dele que vemos os outros. É “com” ele que vemos os outros protagonistas, é “com” ele que vivemos os acontecimentos narrados. Vemos muito bem, sem dúvida alguma, o que se passa com ele, mas somente na medida em que o que se passa com alguém aparece com esse alguém. [...] a primeira e mais importante característica desse modo de compreensão é não nos defasar com relação ao personagem assim compreendido. [...] se trata menos de “visão” que de uma “visão a partir de”. Temos aí uma única e mesma característica: já que não nos defasamos com relação a ele, não é a ele que vemos e aos outros “com” ele. (POUILLON, 1974, p. 54-55)

Nossas ressalvas concentram-se, sobretudo, no fato de que o estudioso pressupõe a existência de uma só personagem central, desconsidera que pode haver mais de uma. A personagem é central por, em determinado ponto da narrativa, constituir-se como centro irradiador da visão acerca de outrem, porém acreditamos que numa estória é lícita a existência de mais de uma personagem central, como podemos observar em “Buriti”, em que temos alguns personagens se revezando no desempenho da função de centro da narrativa.

No trecho abaixo, em discurso indireto livre, temos a focalização a partir do campo de consciência de Miguel:

Depois de saudades e tempo, Miguel voltava àquele lugar, à fazenda do Buriti Bom, alheia, longe. Dos de lá, desde ano, nunca tivera notícia; agora, entanto, desejava que de coração o acolhessem. Receava. Era um estranho; continuava um estranho tornara a ser um estranho? Ao menos, pudessem recebê-lo com alegria maior que a surpresa. Mas, para ele, aproximar-se dali estava sendo trocar o repensado contracurso de uma dúvida, pelo azado desatinozinho que o destino quer.[...] Na última noite

passada no Buriti Bom, Miguel tinha conversado a respeito de coisas assim. O que fora: [...] De repente, reconheceu, remoto, o barulhinho do monjolo. De par em par de minutos, o monjolo range. Gonzeia. Não se escuta sua pancada, que é fofa, no arroz. Ele estava batendo, todo o tempo; **eu** é que ainda não tinha podido notar. (ROSA, 2001, p. 117-119). (grifo nosso)

No início é possível verificar o uso do pretérito imperfeito, o que sugere a ação iterativa no passado ou mesmo de ação de caráter previsível: “Depois de saudades e tempo, Miguel voltava àquele lugar, à fazenda do Buriti Bom, alheia, longe”. E, a seguir: “Agora, entanto, desejava que de coração o acolhessem”. Há, nesse plano inicial, o jogo com os tempos verbais, expresso através do paralelismo verbal: ora imperfeito, ora mais-que-perfeito, ladeado por um advérbio com noção de presente, “agora”. Essa alternância prossegue durante a etapa inicial do retorno de Miguel, até o momento em que é deflagrado o *flashback*, em que a personagem retorna à sua primeira noite na fazenda e a linguagem assume um tom mais ágil, devido ao foco passar a Miguel.

Eis o primeiro golpe de vista que é dado sobre a fazenda Buriti Bom, efetuado pela visão de um narrador imbricado em Miguel: “O que fora: Na sala-de-jantar. A lamparina, no meio da mesa. Nos consolos, os grandes lampiões. O riso de Glória. Iô Liodoro jogava, com Dona Lalinha. Glória falava. Ele, Miguel, ouvia.” (idem, p. 119).

A seguir, o jogo de descoberta de uma personagem a respeito das outras que surgem nessa cena enaneladas no seio familiar, a fazenda Buriti Bom.

Concluimos estas considerações acerca do foco narrativo em “Buriti”, observando que o manejo da focalização nesta narrativa possibilita a construção de uma novela multifacetada e dinâmica, em que Miguel, Gualberto, Lalinha e o narrador dividem entre si a matéria a ser contada. Esse artifício torna a estória dinâmica, semelhando a um jogo de vozes.

3.2 O Espaço – Um paraíso perto do Brejão

É relevante a atenção que o romancista dispensa às minúcias, aos detalhes que compõem o espaço em que habita Glória; é um espaço dissecado pelo escritor. Mediante uma voz narrativa eivada de detalhes, o olhar do leitor é conduzido aos liames da fazenda, palmilhando os caminhos que levam até a casa santuário de Iô Liodoro. No caso desta novela, teremos a projeção de um espaço extremamente vivo, sendo não somente um palco destinado ao baile das personagens, mas, sobretudo, uma dramatização de sentidos.

De acordo com Bourneuf e Ouellet, em *O Universo do Romance*, o espaço:

[...] num romance exprime-se, pois, em formas e reveste sentidos múltiplos até constituir por vezes a razão de ser da obra. [...] o espaço é organizado com o mesmo rigor que os outros elementos, age sobre eles, reforça-lhes o efeito e, no fim de contas, exprime as intenções do autor. [...] Uma descrição do espaço revela, pois, o grau de atenção que o romancista concede ao mundo e a qualidade dessa atenção: o olhar pode parar no objecto descrito ou ir mais além. Ela exprime a relação, tão fundamental no romance, do homem, autor ou personagem, com o mundo ambiente: ele foge deste e substitui-o por outro, ou mergulha nele para o explorar, o compreender, o transformar, ou se conhecer a si mesmo. (1976, p.131-163)

O recurso da descrição constrói narrativa plástica, pictórica. A descrição do solo em que é erigida a casa de Liodoro e das plantas que compõem aquela flora nos remete à construção da poética rosiana, tão rica em imagens desse jaez, que formam, para os leitores, painéis do universo físico do sertão brasileiro.

Imbricada a essa descrição física, devemos salientar a eroticidade que dessas imagens configura-se. Essa eroticidade deve ser entendida como energia vital, que transborda pelos poros da linguagem de “Buriti”, no tocante à figuração da natureza. O caráter erótico, em algumas passagens, impregna os

personagens, que passam a adquirir características do ambiente. É possível observar a associação de características natureza – homem no seguinte trecho:

Modo estranho, em iô Liodoro, grande, era que ele não mostrava de si senão **a forma**. Força cabida, **como a de uma árvore**, em ser e viver, ou como as que se esperdiçam no mundo. [...] Diziam: o *Buriti-Grande*. Ele existia. Só o soamento em falso, fantasia de tantas palavras, que neblina, que nem restos – e o buriti grande não era aquilo. Estava sendo ele mesmo, em-pé, um peso, um lugar preenchido, **o formato**. (ROSA, 2001, p. 176-180). (grifo nosso)

Nesse fragmento é notável a atribuição do epíteto “forma” a Liodoro e também a comparação da personagem a uma árvore. A seguir, temos uma descrição parcial da palmeira: um formato, à maneira de Liodoro. É interessante essa comparação, que ora é implícita, ora é explícita, estabelecida entre o patriarca e o Buriti Grande, porque nos sugere que ambos enfeixam poderes: Liodoro é o chefe da Casa, o Buriti Grande é o rei do espaço, ambos têm aspecto marcial, majestoso, dominador, inspirando ordem, poder e respeito. O Buriti finca suas raízes em solo aquoso, fluido, terra fértil: “A terra do Buriti Bom tinha muita água.” (idem, p. 176). Iô Liodoro também: suas raízes estão fincadas numa casa habitada por mulheres, em geral associadas aos elementos fluidos da natureza: “Iô Liodoro balançava a paciência pujante de um boi. Assim ele circunvagava o olhar. Também praticava, constante, um hábito ou preceito de moderar-se, no trato com as criaturas femininas, que eram sua família; delas, sem despreço, nem desafeição, ele parecia contudo gravemente muito apartado.” (idem, p. 176)

A associação natureza homem se manifesta também através de Maria da Glória. Lalinha assim define a moça: “– ‘Você é como o buriti...’ – disse. Maria da Glória riu. Tãntinho hesitou, como quem não atina com o dito nem com as respostas, e daí sorriu, elevando os ombros. [...] E, Lalinha, o que devia ter falado,

agora em mente achava; que era: - ‘Você é o Buriti Bom...’. ” (idem, p. 209)

Na esteira espaço-homem, a personagem mais influenciada é Chefe Zequiel. Zequiel habita as proximidades de um monjolo, pelo qual ele marca o tempo. De acordo com o *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa*, de Caldas Aulete, o monjolo é “engenho rústico, movido por água e empregado para pilar milho e descascar café. [...] Nome dado outrora aos pretos escravos de certa nação” (AULETE, 1964, p.2402, 3v). Zequiel é, portanto, um dos elementos da natureza bruta do local, podendo enquadrar-se na categoria dos não-reflexivos rosianos, a exemplo de Gorgulho, do “Recado do Morro”. O enigmático Morro da Garça, “*belo como uma palavra*” (ROSA, 1986, p.23) não dá simplesmente um recado, ele grita o recado, perturbando o juízo da simpática figura que é o Gorgulho, o Malaquias, como o profeta homônimo, morador de uma urubuquara, um sujeito que reside numa caverna habitada por urubus. Por estar em contato tão profundo com a terra, longe dos homens, mergulhado na natureza, Gorgulho é mais sensível aos sons do mundo, interpretando-os a sua maneira. Quem nos garante que o som do vento, quando passa pelo Morro, não é de fato um recado acessível somente a quem sabe ouvir?

Enquanto a relação de Zequiel com o espaço é mediada pelo medo da noite, Nhô Gualberto Gaspar lança ao espaço ora um olhar de medição de bens, ou seja, um olhar avaliativo, ora um olhar lúbrico, como na seguinte cena:

Nhô Gualberto Gaspar contava: - “Vai, não agüentei, eu quis mostrar uma coisa, elas haviam de abrir boca! Estimo que nem a Maria da Glória, que é de casa, não conhecia...” Ele descera do cavalo, pegou o machete, caçou um pau-terra. Torou o pé. - “Torei!...” Mostrara que, naquela árvore viva, com copa folhada e porção de flores que eram estrelinhas amarelas alegres – que o tronco era oco, como uma flauta grossa, e todo cheio de terra, uma coluna de terra, de chão, terra crúa, de verdade, subida em tanta altura. Essa terra seca, interna guardada, dentro mesmo do corpo todo da árvore verde. A bem que elas duas – Dona

Lalinha e Maria da Glória – levaram um espanto, no aquilo avistar, como se fosse uma coisa imoral. – “A bem...” Nhô Gaspar ria, quase com maldade. Assim, parecia de repente muito mais velho, diferenciado. Contava o caso – era como se tivesse tirado com delicadeza alguma estúrdia vingança. (ROSA, 2001, p. 161)

Observamos nessa cena a profusão de referências ao nome “terra”, que preenche aquilo que está oco, o tronco, que é encorpado e grosso. Dentro desse oco, há muita terra, e terra pura, formando uma coluna rígida e ereta, o que arranca das moças olhar pudico, de espanto, diante do formato da substância que habita o tronco, daí o nome: pau-terra. Gualberto vale-se desse seu conhecimento acerca da flora da região para impressionar as moças e, de certa forma, dominá-las, pois naquele momento ele detinha um conhecimento que elas nem sequer suspeitavam.

A Casa do Buriti Bom fora construída nos arredores do Brejão-do-Umbigo:

O Brejão-do-Umbigo, o nome era quase brutal, esquisito, desde ali pouco já principiava, no chão – um chão ladrão de si mesmo – até lá, onde o rio perverte suas águas. O que se sabia, dele, era a jangla, e aqueles poços, com nata película, escamosa e opal, como se esparzida de um talco. [...] Aqueles ramos afundados se ungingo dum muco, para não se maltratarem quando o movimento da água uns contra os outros esfregava. [...] Aquilo amedrontava, dava enjôo. Por que haviam construído a casa-da-fazenda naquele ponto de região, tão perto de horrores e matas? Diziam que o valor dali era a terra, e a abundância de águas. (idem, p.223)

A moradia de Liodoro está nas proximidades de um pântano, de “um chão ladrão de si mesmo”, ou seja, movediço, de caráter imprevisível, para cuja descrição, em geral, são requisitados substantivos e adjetivos que nos remetem à visão de terreno pegajoso, visguento e vacilante: “Todo enleio, todo lodo

[...] Aquilo amedrontava, dava enjôo.” O nome do local – Brejão-do-Umbigo – traz em si uma noção da umidade pegajosa – Brejão – e a ideia de nascimento – Umbigo, por onde somos alimentados em fase fetal:

Ala, os buritis, altas corbelhas. Aí os buritis iam em fila, coroados de embaralhados ângulos. A marcar o rumo de rota dos gaviões. E o Buriti-Grande. Teso. Toroso. No seu liso, nem como os musgos tinham conseguido prender-se.[...] Avulta, avulta, sobre o espaço do campo. Nas raízes, alguém trabalhando. O mais, imponência exibida, estrovena, chavelhando nas grimpas. [...] O *Buriti-Grande*. O quer era – Miguel tivesse de o descrever agora – o que era: a palma real, com uma simpleza de todo dia, imagem que se via, e que realegrava. O que ele assunga mais não é uma flor, é o palmito, coisa comestível. Para levar o prazer de o sentir ali, nem se carecia de o olhar demorado. [...] Era o fim do verão, malmal caindo alguma chuva insólita. Quando sobre os buritis erectos a chuva se dava, como uma boca. (idem, p.151-262)

Além de avultar imponente nas paragens do sertão e romper os céus, o Buriti-Grande encarna ainda uma face metafísica e transcendente. Lendo sua imagem como se fosse um totem religioso, vemos nessa palmeira o símbolo de um clã, de uma família, de um poder instituído por gerações e outorgado pela natureza. É numa possível transcendência, que o Buriti pode ser interpretado como uma árvore cósmica, responsável por construir a ligação entre céu e terra. A árvore cósmica, ou raiz do mundo – *axis mundi* – está presente em várias culturas tanto orientais quanto ocidentais, apontando a crença na existência de algo que ligava o homem ao céu, algo que partia do centro e, para os antigos, aparecia sob a forma de um pilar, de uma árvore, de uma raiz. De acordo com Eliade:

Encontra-se a mesma imagem cosmológica [da árvore cósmica] entre os romanos (Horácio, *Odes*, III, 3), na Índia antiga – onde se fala do *skambha*, o pilar cósmico (*Rig Veda*, I, 105; X, 89, 4 ETC.) – e também entre os

habitantes das ilhas Canárias e em culturas tão afastadas como as do kwakiutl.[...] O *Axis Mundi* que se vê no Céu, sob a forma da Via Láctea, tornou-se presente na casa cultural sob a forma de um poste sagrado. É um tronco de cedro de dez a doze metros de comprimento, do qual mais da metade sai pelo telhado da casa cultural. [...] [o *Axis Mundi*] liga e sustenta o Céu e a Terra, [sua] base se encontra cravada no mundo de baixo. [...] Essa coluna cósmica só pode situar-se no próprio centro do Universo, pois a totalidade do mundo habitável espalha-se à volta dela. (ELIADE, 2001, p.37-38)

O Buriti filia-se então a essa família de árvores cósmicas, que ocupam o lugar do centro do mundo, pertencendo ao simbolismo do centro, cuja significação conflui para a ideia de que o universo comporta um centro e é desse centro que se irradia o mundo. E este mundo, necessariamente, de uma perspectiva religiosa, precisa de uma ligação com o céu, com o sagrado.

Ao passo que a natureza sertaneja é contemplada, temos a existência do espaço citadino, com a jovem Lalinha. Ela representa essa modalidade de espaço. Quando está passeando pela fazenda, Lalinha vê algumas flores e julga que elas ficariam belas num vaso: “Dona Lalinha é que era verdadeiramente da cidade. As flores da lobeira, roxas, com o centrozinho amarelo: - ‘Haviam de ficar bonitas, num vaso...’ – aquilo parecia até imoral, imaginar aquelas flores, no quarto perfumoso de Dona Lalinha.” (ROSA, 2001, p.150) O olhar da personagem é o da cidade, sugerindo o deslocamento das coisas de seu espaço natural para o espaço artificial.

O espaço citadino é visto, principalmente, da perspectiva de Lalinha: “A cidade, agora, era uma noção muito distante” (idem, p.252). Essa referência surge quando Lalinha está no festejo junino na fazenda. Outro espaço relevante é aquele aberto por Lalinha na Casa da fazenda. Quando Liodoro transporta a nora abandonada para sua casa, não o faz sem pedir-lhe que traga as representações de seu mundo. Observemos o espaço de Lalinha, a partir do foco de Gualberto:

Tido quase um ano que ela estava ali, no Buriti Bom. Iô Liodoro caçara na capital, tinha trazido Dona Lalinha. Comitiva enorme, com um despropósito de malas e canastras, até partes de mobília.[...] nhô Gualberto tinha pensado vagarosamente nisso, era em outra razão. A que a Dona Lalinha, além de não esperar para qualquer hora a volta arrependida do marido, a bem que ela calculava os outros resultados: que eram, pelo seguro, não sair de lá, ir engambelando todos e se cravando de sempre fazer parte, isso com lindos olhos na herança. [...] Moça da cidade raciocina muito. [...] Umaz vez, da porta, ele [Gualberto], avistara dentro do quarto dela: com cadeirinhas diferentes, e os cortinados, fileira de vidros de cheiro na cômoda baixa, e no chão capachado até um tapete. Semelhava tivessem exportado para ali um aconchêgo de cidade. No que a cidade e o sertão não se dão entendimento: as regalias da vida, que as mesmas não são. Que aqui no sertão, um, ou uma, que muito goza, como que está fazendo traição aos outros. (ROSA, 2001, p.132-133)

Há no trecho a presença de três instâncias espaciais: a fazenda, a cidade e o espaço pessoal. A fazenda é o Buriti Bom, longe da cidade e de onde Liodoro saíra para *caçar* a nora. Lalinha é transplantada para este espaço, pois certos objetos que coexistem com ela na cidade são para a Buriti Bom [fazenda] transportados, integrantes da existência da personagem: malas, canastras, mobília, o universo citadino e estranho na fazenda. Ao lado desses dois amplos espaços, temos a configuração do espaço pessoal da personagem, que sintetiza em sua atmosfera a ideia de *exportação*, ou seja, as coisas que compõem aquele quadro são estrangeiras no universo sertanejo, são um “*aconchego de cidade*”: cadeirinhas, cortinados, vidros de perfume, tapete, em suma, a instância pessoal de Lalinha destoa do espaço onde ela foi introduzida: o sertão. Na visão de Gualberto, Lalinha era uma presa, um animal, pois fora *caçada* pelo sogro.

Iô Liodoro e Gualberto Gaspar são fazendeiros vizinhos, porém seus ambientes caseiros são referenciados de modos diferentes: o que lemos é a descrição da casa do Buriti Bom, em

seus detalhes, procedendo a uma arquitetura desse local: conhecemos o espaço exterior, dominado pelos buritis, e o interior – sala, quartos, sala de estar, sala de jantar, cozinha. Já da casa de Gualberto, sabemos que fica ao lado da fazenda de Liodoro, sendo a divisão das terras balizada pela palmeira, e nosso olhar somente vai da sala de visitas ao umbral da cozinha, local em que transita a esposa Dona-Dona. Esse modo de penetrar nos espaços das personagens, nos sugere a leitura de que na vida de Liodoro havia o que se observar, existiam detalhes a serem revelados, como os objetos que compõem o interior de sua gaveta, já a vida de Gualberto Gaspar não merecia ser devassada ou detalhada, posto que essa personagem, detentora de parte do foco narrativo da novela, já se desnuda para o leitor através de seu discurso, à medida que desnuda os outros.

Uma personagem tem o seu espaço retratado em detalhes, mas não tem voz narrativa. A outra tem as características físicas destacadas e, quando muito, um breve passeio por sua moradia, no entanto detém parte da voz narrativa. Liodoro é uma imagem tecida pelos outros personagens e pelo narrador. Não precisa de um discurso próprio, pois que sua imagem já se impõe: seu nome e suas posses são respeitáveis. Já Gualberto, nhô Gualberto, apesar de também fazendeiro, tem voz narrativa e consciência, num claro gesto de inserção social naquele sistema. Ele tem capital, porém não tem nome.

As relações inter-espaciais em “Buriti” são dinâmicas e incrementam o manejo do foco narrativo. A linguagem dos personagens surge amalgamada ao espaço de onde eles vieram e onde estão. Essas relações são importantes para a composição da novela, pois o espaço diz muito acerca do caráter dos personagens e, ao lado da linguagem dos mesmos, é uma forma de concretização do sentido.

3.3 Manifestações culturais em “Buriti”: As Mulheres-da-Cozinha, Dô-Nhã e Maria – Entre comentários, estórias e rezas.

Um dos recursos que se enquadram no plano da focalização, e que foi utilizado por João Guimarães Rosa nesta

novela, é a inserção de um grupo de comentaristas, as Mulheres-da-Cozinha:

Aquelas mulheres da cozinha, para elas os écos do mundo chegavam de muito distante, refratados: e era um mundo de brinquedo e de veneração. Surpreendiam-se falando coisas de alegre espanto. [...] Dividiam bichos e entes – os que eram de Deus e os que não eram. [...] Discutiam, sofismavam, renhiam, como se entre o predomínio de Deus ou do demônio a decisão final tivesse de ser por eleição. (idem, p. 234)

A função dessas personagens, abrigadas sob o nome de *mulheres-da-cozinha*, é comentar os acontecimentos ocorridos no Buriti Bom. Elas sempre surgem na cozinha e sabe-se que algumas são negras. Detêm concepções absolutas: “O bem-te-vi é pássaro do capeta”. E grande parte de suas falas manifesta interesse sobre a natureza e seus entes: “ – ‘Os passarinhos todos estão chocando em ninho...’,” (idem, p. 234). O discurso dessas personagens nos remete ao mundo da credence popular: “ – Não tiro minha sorte com a clara d’ovo no copo d’água, não! Temo que dê de formar o feitio duma vela, que então é que eu vou morrer, no prazo de antes dum ano...” (idem, p.253).

A inserção dessas comentaristas caracteriza-se, formalmente, e com ressalvas, como recurso de focalização interna múltipla que, de acordo com Carlos Reis, “consiste no aproveitamento (quase momentâneo e episódico) da capacidade de conhecimento de um grupo de personagens da história, artificialmente homogeneizadas para esse feito” (REIS, 1986, p. 251). No caso de “Buriti”, as mulheres da cozinha perpassam toda a narrativa, tendo caráter permanente. A expressão “mulheres da cozinha” apresenta mudança formal no modo como é escrita: “As mulheres-da-cozinha, que às mais tudo olhavam, a festa e a fogueira bendita, tudo prazia-as e tudo agradeciam, redondo meninamente” (ROSA, 2001, p.253). O autor grafa *mulheres da cozinha* e *mulheres-da-cozinha*, com hífen, o que designa uma categoria, acarretando portanto carga semântica diferenciada da significação da expressão, sem hífen.

As mulheres da cozinha, mediante os seus comentários, compõem uma das faces culturais de “Buriti”. Elas radicam num espaço doméstico – a cozinha – local destinado à ideação e ao fabrico de alimentos e, por extensão, de pensamentos, à maneira de um caldeirão em que se misturam conhecimentos da cultura popular: são provérbios, crendices e casos sertanejos.

Devemos notar as estratégias de preenchimento das lacunas narrativas, nas quais Rosa parece engendrar “casos”, mini-narrativas, como a estória de Dô-Nhã e seus quatro homens, e o misterioso passado de Maria, a rezadeira. São estórias incrustadas no plano geral da narrativa, procedimento recorrente na prosa de João Guimarães Rosa, como as mini-narrativas, ou micro-contos, de Dô-Nhã e Maria, personagens que representam culturalmente o sertão.

Dô-Nhã é levada à fazenda com o intuito de proferir rezas e realizar simpatias para que Irvino retorne. O encanto dessa personagem não está necessariamente nas rezas que profere, mas nas estórias que carrega. Mulher que fora casada com quatro homens e com todos vivera em perfeita harmonia, Dô-Nhã chega à fazenda do Buriti-Bom para lançar um feitiço de amarração amorosa – trazer o homem de Lalinha por meio de palavras de encantamento:

Conforto que era para a gente dela se rir, aquela mulherota, de curta cara arredondante, com uma pinta de verruga pondo um buquê de pêlos; os cabelos por cima numa bola se atufando; ela séria, séria demais, de propósito; e como fungava.[...] Jocosa, toda falava, relafava e perguntava, em mestra naturalidade – e assim era um denunciar-se de ter saído de uma comédia, era, pois. (idem, p.211)

Mediante a linguagem detalhista que descreve a personagem, é possível compor o seu retrato. É uma mulher de aparência feia, porém encantadora, aproximando da personagem Joana Xaviel, que fica bonita quando narra estórias. Antes de rezadeira, Dô-Nhã é uma contadora de estórias. As pessoas da fazenda reúnem-se para ouvi-la, conhecer sua pitoresca estória,

que é sua própria vida e que encanta, porque vai além dos limites comuns, ultrapassa a ordem tradicional – uma mulher e seus quatro homens. Ao final, a rezadeira conclui com uma frase bem moderna: “Este mundo é diabrável para consumir gente...”(idem, p.219).

A figura de Dô-Nhã agrega aspectos culturais tradicionais e de contra-ordem: ela é uma andarilha, conhecida pelas estórias que conta e, secundariamente, pelas rezas que profere. Vejamos a sua saudação: “ – ‘Em nome de Cristo Bom-Jesus a certa saúde de todos?’ – e ficou de pé: queria-se respeitada e hirta, no meio da sala, o quanto possível. [...] Fazia-se de louca sobre louca?” (idem, p. 211). O aspecto da tradição está na referência que faz a Jesus Cristo, e a ruptura está no modo como se comporta: “queria-se respeitada”. É uma personagem cômica. Observemos as “instruções” que dá a Lalinha:

- “Ao que veja, minha filha, já sei, já sei os sabes: mandraca que uma outra avogou, para te separar vocês dois, no separável... Te avexa não, eu estou aqui, Nossa Senhora Branquinha e mais os Poderes hão de dar o jeito. Tem aslongas não... Se pode tomar essas esperanças? Certeza, minha filha! Não carece fica inchando a cabeça, eu agaranto. Desmarro, amarro. Ele vem voltar” Suspirou para cima. Piscou, para arregalar os olhos. – “Vem vindo... Nem não é o primeiro! Faz pouco, inda eu rechamei o homem duma comadre minha, manso retornou. Se veio por querer, de bôa-vontade? Um-hum... Veio foi feito caracará na corda... Mas, você-a-senhora, minha filha, eu vejo que é formosura, é assim lindos-jasmins, então a ação retorce com melhores diferenças: não tem dó-lhe-dói, ele há de vir, feito beija-flôr à flôr de ingá, como vagem seca de tamboril viaja no vento... Me espera, só, se tu me vereis...” (idem, p.211-212)

As comparações que Dô-Nhã estabelece para definir a maneira como Irvino voltará, “feito beija-flôr à flôr de ingá, como vagem seca de tamboril viaja no vento...”, são comparações a elementos do universo cultural sertanejo, específicos de um modo de existência sertanejo, que se vale desse tipo de símile para

expressar sentidos, como, por exemplo: “veio foi feito caracará na corda” que, por extensão, significa: o homem veio rápido, à força. Há também a flexibilização do nome de Nossa Senhora e os poderes divinos: “Nossa Senhora Branquinha e mais os Poderes”, evidenciando intimidade com a religião, intimidade ao gosto popular.

As rezas fazem parte de um grupo de enunciados de caráter mágico. Elas trazem com suas palavras o poder de mudar a realidade não imediatamente, mas através de alguns rituais. A rezadeira Dô-Nhã, quando vai embora, enuncia palavras que prenunciam o retorno de Irvino: “Mexi, mexemos, a senhora vai ver: ele vem e vem...”. O verbo utilizado é mexer. Dô-Nhã, ao afirmar isso, indica que mexeu com poderes mágicos, evocou nossa senhora, em suma, trabalhou com as estratégias inerentes à sua função de rezadeira.

A segunda rezadeira que chega ao Buriti Bom é Maria. Essa é de fato a rezadeira tradicional. Ela tem uma fórmula exemplar, de caráter mágico, e prescreve rituais para Lalinha. Todos acreditam fervorosamente nela. A caracterização que lhe é dada é plástica, num estilo filigranado:

A mulher, ainda moça, com cara de assassina. Acocorara-se no chão, a um canto, desprezava o banco, seus pés as saias os encobriam. [...] – “Já ouvi falar nela: é uma dos Tachos – por nome de alcunha Mariazé, Maria Dá-Quinal, como que Jimiana é que se chama... Ah, esta, é que nem nos Palácios do Bispo: é voto em urna! Tem ciências finas...” O nome, dito por ela, era Maria só. A mulher com cara de assassina. [...] Enrolava nos dedos as franjas do xale, e esperava mal agachada ali, naquele esguardo. Sabia-se que provinha de toicinho de cobra jararaca o brilho dos cabelos dela que rompiam de aparecer, de desembaixo do lenço grande preto. Tinha cara de assassina, porque deixava retomar em amargo os cantos da boca, e quase não tinha queixo, e a boca só balbuciava meia torta, e o nariz bulia, abria muito as ventas para respirar, e os olhos viam muito. (idem, p.260)

As características físicas de Maria constroem uma imagem obscura, sombria, semelhando a uma forasteira de poderes miraculosos, uma bruxa, a quem todos respeitam não por afeição, mas, sobretudo, por temor. Essa rezadeira é a portadora de uma poderosa exortação:

Aquela voz seca, torrada: - “Dona. Ninguém lhe tira seu amor. O que é seu, seu, ninguém lhe tira...” Os olhos dela rabiscavam. Queimava-se numa meia-febre. [...] E, o que fez, foi à meia-noite. Pedira que servissem baixela e comida, dum modo que era o modo. A três. Só ela se sentou, não se compreendia, ela falava um rezado. Estendia os compridos braços, as mãos. As unhas... “ – Fulano-de-Tal...” Nem precisava de perguntar nome de pessoa! Em findando, a gente a entendia, ela proferia as palavras em tom de amenta: - “Fulano-de-Tal! Fulano-de-Tal!... Três pratos boto nesta mesa, três pratos boto na mesa, três pratos boto em mesa: o primeiro para mim, o segundo para você Fulano-de-Tal, o terceiro para a minha grande Santelena... Três coisas não te direi. Três pancadas te darei: a primeira na boca, a segunda na cintura, a terceira nos pés... Fulano-de-Tal: se estiver conversando, cala! Se estiver comendo, pára! Se estiver dormindo, acorda!... Levanta para caminhar, Fulano-de-Tal, é hora!...” (idem, p.261)

Neste fragmento, observamos a presença da baixela e da comida, que surgem como integrantes de um ritual específico, pois a feiticeira solicita os itens “*dum modo que era o modo*”, ou seja, os demais não detinham conhecimento aprofundado daquele procedimento, mas a rezadeira demonstrava segurança ao fazê-lo. Nesta atmosfera ritualística e mágica, ocorre alusão à religião católica, concretizada na referência à Santa Helena – “*grande Santelena*”. O rezado de Maria é uma fórmula mágica, cujo sujeito a que se endereça é um *Fulano-de-Tal*, válida, portanto, para qualquer um. Porém, para que aconteça o retorno do ser amado, o enunciado formular exige que se cumpra determinado ritual:

E aquela mulher foi bem paga. Logo queria ir-se. *Aquilo?* – “Ôxe, e a coisa não está feita? Ele já principiou a vinda...” Aquela estava sendo uma noite de quinta para sexta. – “**Toda meia-noite de quinta a senhora esteja em pé, vestida e acordada...**” E salvou, e foi-se. Era uma bruxa. – “Em adeus, donos e donas... Eu vou para os eixos do Norte...” Dela não se podia esquecer. (grifo nosso). (idem, p.261)

Lalinha, moça cidadina, que antes não acreditava no poder desses rituais, passa a crer, em função da força representativa de Maria: “Lalinha acreditara nela. Ao curso dos dias, acreditava. Irvinho ia vir, a todo momento.”

Os aspectos culturais são conhecidos e reconhecidos mediante a ação e a descrição das personagens, bem como por meio de suas linguagens. As mulheres da cozinha, comentaristas do cotidiano, em seu espaço cozinham alimentos e ideias. As rezadeiras atuam na esfera dos poderes supostamente mágicos, amalgamando procedimentos de diversas religiões. Em “Buriti”, portanto, temos a imagem do sertão como lugar fértil de manifestações, proporcionando um panorama cultural diversificado.

3.4 Contexto sócio-histórico do *Buriti Bom, um belo pôço parado*.

A referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela. (ADORNO, 2003, p.66)

O texto ficcional contém elementos do real, sem que se esgote na descrição deste real, então o seu componente fictício não tem o caráter de uma finalidade em si mesma, mas é, enquanto fingida, a preparação de um imaginário (die Zurüstung eines Imaginären) (ISER, 2002, p.957)

Guimarães Rosa, com seu regionalismo de caráter universalizante, parece não fincar suas personagens numa historicidade palpável, empírico; em suma, as datações e referências históricas são poucas.

O contexto sócio-histórico dos enredos rosianos não remete a fatores explícitos, mas sim latentes, subterrâneos, funcionando como substratos que alimentam aquela prosa e que fortificam a feição de seus personagens.

De acordo com Wolfgang Iser, em “Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional” (1979), o texto não tem por finalidade esgotar-se no real que lhe serve de referência, uma vez que é este real que é solo para o texto. Vimos que Rosa fala em entrevista a Camacho que a realidade lhe serve de apoio, como um trampolim para a abstração, para a metafísica. Em correspondência com seu tradutor alemão, Curt Meyer-Clason, o escritor sistematiza critérios de valoração de sua obra, estabelecendo um sistema de pontos para certos aspectos:

[...] os meus livros, em essência, são ‘anti-intelectuais’ – defendem o altíssimo primado da intuição, da revelação, da inspiração sobre o bruxolear presunçoso da inteligência reflexiva, da razão, a megera cartesiana. Quero ficar com o Tao, com os Vedas e Upanixades, com os Evangelistas e São Paulo, com Platão, com Plotino, com Bergson, com Berdiaeff – com Cristo, principalmente. Por isto mesmo, como apreço de essência e acentuação, assim gostaria de considerá-los:

- a) cenário e realidade sertaneja: **1 ponto**;
 - b) enredo: 2 pontos;
 - c) poesia: 3 pontos;
 - d) valor metafísico-religioso: 4 pontos. (grifo nosso).
- (p.90-91 – Rio, 25. XI.63)

Cenário e realidade configuram o que Guimarães Rosa denominava por “trampolim”, “apoio”, com a valoração de 1 ponto. Tal opinião nos remete ao que diz Wolfgang Iser: “[...]há no texto ficcional muita realidade que não só deve ser identificável como realidade social, mas também pode ser de ordem sentimental e emocional” (ISER, 2002, p.958). Entre a afirmação de Rosa e a assertiva de Iser, podemos sugerir que aquele 1 ponto que João Guimarães Rosa atribui à realidade empírica repercute sobre o aspecto que merece maior pontuação na escala acima citada: o valor metafísico-religioso, ou seja, é do

real histórico, valorizado como base, que emergem as notações metafísico-religiosas que perpassam a obra de Rosa às quais ele confere o peso de quatro pontos.

O enredo da novela “Buriti” poder-se-ia situar na década de 1940, momento em que o país estava sob o Estado Novo, experimentando a instauração de uma ordem mais rígida que a anterior, embora seu autor estivesse sempre mais preocupado com os aspectos religioso e metafísico. De acordo com Roncari, em *O cão do Sertão*, durante o Estado Novo há a presença do poder estatal mais forte, que acaba por amenizar e coibir a violência de grupos locais: “[...] o poder central procurava substituir o federalismo oligárquico da Primeira República. Nessa época, o sertão e as regiões interiores do país começaram a atrair a atenção das políticas do Estado e a sentir com mais constância a presença de seus agentes.” (RONCARI, 2007, p.21). Em “Buriti”, não observamos os rumores de valentões, nem a vitória da lei do mais forte, da energia bruta, no sentido da violência que a tudo conquista.

É patente nesta narrativa a ressonância de um poder homologado pela tradição – a figura de Iô-Liodoro – a imagem do patriarca fortemente arraigada ao imaginário popular e imprescindível à estruturação da sociedade brasileira, ou melhor, da maioria das sociedades ocidentais, uma vez que somos tributários de um modelo patrilinear, em que as relações de poder emergem do homem e de seus descendentes.

Fustel de Coulanges, em *A Cidade Antiga* (1864), concebe o passado como uma rede de interações lógicas entre os fatos, para examinar a autoridade na família greco-romana :

A família compõe-se de um pai, de uma mãe, de filhos e de escravos. Esse grupo, por pequeno que seja, deve ter a sua disciplina. A quem competirá, pois, a autoridade principal? Ao pai? Não. Em toda casa existe algo de superior ao próprio pai: a religião doméstica, o deus que os gregos chamam *senbor do lar, estia despoina*, e que os latinos conhecem por *lar familiae pater*. Nessa divindade interior, ou, o que dá no mesmo, na crença que mora na alma humana, reside a autoridade menos discutível. É essa

crença quem indica na família a condição de cada um. O pai é o primeiro junto do lar; é ele que o acende e o conserva; é o seu pontífice. Em todos os atos religiosos ele exerce a função mais elevada; degola a vítima, a sua boca pronuncia a fórmula da oração que deve chamar sobre si e os seus a proteção dos deuses. A família e o culto perpetuam-se por seu intermédio; só ele representa a cadeia dos descendentes. No pai repousa o culto doméstico; quase pode dizer como o hindu: “Eu sou o deus”. Quando a morte chegar, o pai será um ser divino que os descendentes evocarão. [...] As leis gregas e romanas reconheceram ao pai aquele poder ilimitado de que a religião o revestira no princípio.[...] O pai é chefe supremo da religião doméstica; dirige as cerimônias do culto como bem entende, ou melhor, como as vira praticar por seu pai. Ninguém na família lhe contesta a supremacia sacerdotal. A própria cidade e seus pontífices nada podem alterar em seu culto. Como sacerdote do lar, não reconhece superior algum. (COULANGES, 2007, p. 93-98)

À figura do sacerdote do lar antigo eram atribuídas funções de manter o lar aceso e perpetuar o culto aos deuses. O pai simbolizava o poder máximo, pois desempenhava papéis decisivos e de manutenção da tradição. A figura patriarcal que surge no sertão mineiro de “Buriti” tem semelhanças com o sacerdote do lar, pois o patriarca sertanejo também é guardião do culto doméstico e configura-se como centro irradiador e ordenador do poder.

O *Dicionário de Ciências Sociais* afirma: “Antigamente, o termo patriarcado era usado com referência ao tipo de família onde o pai ou um herdeiro masculino de sua escolha exercia o domínio da família” (1986, p.873). Com os termos patriarcal e patriarcado, designa-se uma intenção de apreender o tipo de corpo social sintetizado no pai.

Em “Buriti” temos a presença de Iô-Liodoro, dono de muitos alqueires, cujo poder é inquestionável: “Iô Liodoro é um dos homens mais ricos deste sertão do rio Abaeté, dono de muito.[...] Iô Liodoro possui um município de alqueires, terras válidas de primeira” (ROSA, 2001, p.122-164)

Constata-se nesse excerto a descrição do perfil econômico de Liodoro, cujo respeito construiu-se dentro de uma tradição de homens de posse, bem diferente de nosso Gualberto e de Soropita. Não há um valentão sequer a rondar as paragens do Buriti-Bom, o que nos permite afirmar que a época dos valentões já passara, ou havia valentões em retirada, aposentados, como, por exemplo, o Soropita.

Nessa novela, entramos em contato com águas históricas estagnadas. Além da não violência ou de personagens dotados de uma engenhosa consciência criminoso para galgar um lugar ao sol, a exemplo de Flausina, de “Esses Lopes”, temos uma tensão étnica e econômica velada. A esposa de nhô-Gual é Dona-Dona, mulher de pele escura, *dona* de seu território e que a todo instante quer reafirmar suas posses. Observemos o seguinte trecho:

Dona-Dona não aparecera, enquanto os dois caçadores tinham estado na Grumixã. Só se dera a ver na hora do almoço. Bem antes, porém, da cozinha e do terreiro, se ouvia sua voz, ralhando com os filhos da cozinheira. Eram voz e zanga que começavam com ímpeto maldoso, mas que terminavam quase suaves, numa prudência. A cozinheira preta tinha uma porção de filhos pequenos. Dona-Dona xingava sempre; porém, logo em seguir, se dirigia à própria cozinheira, em tom de gracejo, denunciando e explicando as artes dos meninos, como se os elogiasse. **A voz da cozinheira não se ouvia.** Dona-Dona, quando aparecia, não escondia sua infelicidade. Ela mesma era roxa, escura, **quase preta**, dessa cor que semelha sujeira em pele. Com um desajeitado pano à cabeça, ocultava seus cabelos, o encarapinhar-se. Desparelhava de ser mulher de nhô Gualberto – parecia uma criada.[...] Dona-Dona queria mostrar que não era uma criada. (idem, p. 143). (grifo nosso)

Esta personagem *quase preta* representa valorações pejorativas em torno da figura do negro: ela própria traz consigo uma infelicidade. A narrativa produz certa ambiguidade: Dona-Dona é infeliz por ser dotada de cor negra desbotada, o que a nivelaria às silenciosas mulheres da cozinha, ou é infeliz por não

ter filho? Acreditamos ser mais coerente e válida a primeira hipótese. Dona-Dona, nome que denota posses duplicadas, sugere a configuração de uma classe social marginalizada desde a abolição da escravatura no Brasil: a classe dos escravos alforriados, sujeitos que, de posse de uma liberdade teórica, muitas vezes prosseguiram no trabalho escravo, agora com outro epíteto, o de liberal, para fins de sobrevivência.

Outra fatia dessa população despejada no Brasil: a das escravas que se casavam com homens de alguma posse e construía assim uma nova identidade: a de senhora do lar. Porém, não constituía a imagem de “senhoras tão senhoras” quanta as fidalgas, as aristocráticas. Dona-Dona é tributária, o que sua descrição nos sugere, de uma geração de escravos alforriados, não os que permaneceram sob o jugo do trabalho, mas sim daquela parcela de mulheres que conseguiu integrar-se à sociedade mediante matrimônio. Desse modo, Dona-Dona tangencia a sociedade das senhoras respeitáveis. Somente tangencia, daí a sua necessidade de reafirmar que *tem* algo, que é possuidora de bens:

Dona-Dona recebia visitas, de mulheres de campeiros ou trabalhadores de enxada, ou de capiaus vizinhos mais longe. Outra se expandia, no meio delas, que todo respeito lhe davam. Dizia: - “Quando minhas comadres, filhas de compadre iô Liodoro, vierem me ver...” Depois, uma hora, quando uma daquelas mulheres, mais velha, já se despedira e ia já distante uns passos, Dona-Dona se debruçava à janela, e gritava: - “Siá Cota! Cê espera! Cê vai no *meeu* cavalo!...” Queria bramar avisando o mundo todo de que ela era senhora de posses, casada com um fazendeiro, e que tinha, dela, dela, só, um cavalo, ótimo de silhão, que ela era senhora de emprestar, a quem bem lhe tentasse. Miguel ouvia, tinha remorso de ter pena. (idem, p. 144)

Constitui aspecto interessante a inserção de uma personagem como Dona-Dona em “Buriti”; inserção possível pela assimilação vacilante do negro à sociedade. Casou com um fazendeiro, à maneira de algumas de suas ancestrais, parentes

distantes. Assimilação vacilante, porque Dona-Dona sente a necessidade de afirmar que *tem*, que *pode*, que determinadas coisas a ela pertencem. Há um fosso que distancia a esposa de Gualberto das filhas de Iô Liodoro. É como se a distância entre a senzala da década de 1840, senzala do século XIX brasileiro, dos remanescentes da escravidão, estivesse ali, presente, palpável, na figura de Dona-Dona. Um fosso insuperável. Qual seria então o lugar de mulheres como Dona-Dona? Possivelmente, entre a cozinha e a sala de visitas. Nunca em espaços de socialização aberta, frequentados pelas mocinhas filhas ou noras do patriarca. Podemos inferir, portanto, que Dona-Dona e as mulheres da cozinha personificam uma tensão racial bruxuleante. Uma tensão já sem forças de problematizar algo, de produzir conhecimento para revolver-se no seio desta tradição. Dona-Dona é uma tensão falida. É um problema para o qual não há solução, referência a uma *senhora de posses quase preta*.

A notação de certos aspectos técnicos nos permite debuxar o quadro sócio-histórico de “Buriti”. Um desses aspectos que nos possibilita enquadrar esta novela na década de 1940, e que merece apurada discussão, surgindo com algum relevo tanto em “Dão-Lalalão” quanto em “Buriti”, é a presença da rádio-difusão e da vitrola, respectivamente, como suportes de transmissão de informações e lazer para além do mundo rural. Em nosso país, a rádio-difusão inicia-se no decênio 1920-1930, no governo Getulista, que utilizava o rádio como instrumento difusor de propagandas governamentais. No entanto, não somente de propagandas viviam as pessoas. Havia o momento para o lazer. Em “Dão-Lalalão”, este lazer é conseguido com a rádio-novela, que é um dos motivos para a saída de Soropita do povoado. Ele sai para ouvir a novela e, ao retornar, encontra um público ansioso por ouvi-la, ao menos recontada. É o encanto que as novelas radiofônicas, como produto cultural em ascensão, causa entre as pessoas, em especial às que não tinham acesso a nenhum material escrito na fazenda Buriti Bom:

- Que é que eu acho do Zequiél, o Chefe? Tolo na retoleima, inteiro. Exemplo ao senhor: quando tem missa ou reza em qualquer lugar, eh ele vai, e se consegue

deparar com um papel escrito, ou livrinho de almanaque ou pedaço velho de jornal, ele leva, não sabe ler, mas ajoelha e fica o todo tempo sério, faz de estar lendo acompanhante, como fosse em livro de horas-de-rezar. (idem, p. 166)

Os objetos escritos, como jornais e almanaques, são citados como elementos raros. Quem a eles se “afeiçoa” é o Chefe Zequiel, o homem dos pavores noturnos. É relevante justamente esta personagem demonstrar interesse por qualquer papel escrito. Seria tão somente este interesse fruto da excitação que novidades produzem sobre mentes fracas? Ou seria a sinalização de que em um mundo fechado um papel escrito é o aceno a uma possível abertura para o novo?

Em “Buriti”, não temos a presença do rádio, mas sim da vitrola, que surge como objeto que proporciona diversão. A vitrola e seus discos fazem Maria da Glória dançar, em ato de clara coqueteria¹², aos olhos de Nhô-Gualberto, para ciúme e asco de Lalinha. Glorinha é uma encarnação da coqueteria, pois com sua simulada desfaçatez ela realça sua beleza:

Era de ver como a música vingava animá-lo, nos intervalos queria contar casos, às vezes a um rompante se arriscava, vaporoso de vaidades. Maria da Glória pusera-o a dar corda na vitrola, e um tanto confuso ele obedecia. E, sim, agora Lalinha podia comprovar como ele, às furtas, mas desenvolvidamente, não tirava os olhos das pernas, das formas convidativas de Maria da Glória. Ele mesmo saberia que o fizesse? Talvez não. E assim não seria ainda mais obsceno? Mais graves aqueles olhos, a ingênuo serviço de uma gana profunda, imperturbada, igual à fome com que as grandes cobras se desenrolam, como

¹² De acordo com o sociólogo Georg Simmel (1858-1918) em *Filosofia do amor* (2001), os atos da coquete constituem-se como ações que habitam a tênue fronteira entre o sim e não, entre o querer e o não querer, palmilhando diversas vezes a esfera do sim e do querer. A coquete simula os atos de sedução, que, por si só, já são uma simulação. Nesse jogo simulado, ela dissimula, deixando o expectador sem saber ao certo o que ela quer. Sabe-se, tão somente, que ela *quer* algo. Os movimentos corporais da coqueteria são o olhar fugidio, olhar de flerte, meneios com a cabeça e sorrisos parciais. Essa movimentação é observada na personagem Glorinha.

máquinas, como vísceras. [...] Maria da Glória reparadamente se comprazia com a nojenta admiração, dava mostras de instigá-la; era, estava sendo impudica. (idem, p. 229)

Os olhares indecentes de Nhô Gual suscitam em Lalinha revolta diante das reações de Maria de Glória. Nhô Gualberto Gaspar é um visitante no Buriti Bom, não um morador. Diferente de Lalinha, que contraiu matrimônio com um dos membros da família, Gualberto não estabeleceu nenhum laço afetivo legalizado com ninguém. É, portanto, um intruso amado, mas sempre visto com desconfiança por Lalinha.

Os discos que Glorinha escuta são antigos. Não há referência a nenhuma canção determinada, a nenhuma manifestação cultural definida. Muitos dos comportamentos a que Maria da Glória faz referência são do tempo de sua avó Maurícia. Os elementos oriundos do exterior da fazenda rescendem a passado, são todos antigos. Não temos na fazenda uma revista do momento, um jornal do dia. As notícias que repercutem no Buriti Bom *foram* notícias: e são casos, como, por exemplo, o relato de uma mocinha da redondeza que engravidara de um rapaz qualquer.

Essas ausências nos sugerem que a fazenda é um espaço isolado, um mundo à parte, percebido desse modo somente por personagens que não compõem ou já compuseram aquele universo, como Lalinha:

Estar ali no Buriti Bom, era tolice, tanta. – “Glória, meu-bem, vocês não sentem a vida envelhecer, se passar?” Não; ela, eles, não haviam ainda domesticado o tempo, repousavam na essência de seu sertão – que às vezes parecia ser uma amendrontadora ingenuidade.[...] Ele, iô Liodoro, falava, sua voz muito inteira, e aqueles assuntos, de criança, de meio brinquedo – tudo parecia estória-de-fadas. (idem, p.241-251)

No que diz respeito à presença de livros e revistas em “Buriti”, vejamos o seguinte trecho:

Liam. Ali tudo o que era escrito se guardava indefinidamente, havia pilhas de revistas muito passadas, e romances, alguns do tempo em que Irvino e Ísio, e as irmãs, ainda eram adolescentes. Às vezes sentadas junto, na grande rede, demoravam assim. Glória sabia extrair duma página de figurino o esperançado alvoroço de quem comprasse bilhete de loteria. Imaginava rumas de vestidos belos, e cores e festas, queria que o mundo todo se estendesse na antiguidade de uma alegria. Rude repentinamente, se erguia – uma rijeza estremecia-lhe instantânea das coxas aos tornozelos – e ia até ao extremo da varanda, querendo surpreender o âmago da chuva. (idem, p.224)

A cultura escrita do mundo exterior à fazenda se faz presente sob a forma de representações do passado: “[...] havia pilhas de revistas muito passadas, e romances, alguns do tempo em que Irvino e Ísio e as irmãs, ainda eram adolescentes.”(p.224) O material escrito acumula-se, forma pilhas, não há um aparente interesse em renová-lo. As novidades de que se nutre Glorinha são hauridas exatamente dessa fonte, uma fonte de um passado não tão distante: “Glória sabia extrair duma página de figurino o esperançado alvoroço de quem comprasse bilhete de loteria.”(p.224)

A referência de leitura que surge é a um romance do século XIX, *Inocência* (1860), de Visconde de Taunay (1843-1899): “Lalinha e Glorinha leram o *Inocência*, que ora achavam ruim, ora um bom romance” (idem, p. 259). É interessante a citação dessa obra no corpo de “Buriti”. *Inocência* é romance romântico e um dos representantes do nosso regionalismo. Narra a história de amor entre a jovem Inocência, moça de 18 anos, criada pelo pai numa fazenda. Ela se apaixona por Cirino, rapaz com conhecimentos de medicina que vagava pelo sertão ajudando os doentes. Dr. Cirino cura a jovem Inocência e eles iniciam uma história de amor, às escondidas, uma vez que ela estava prometida a Manecão, um sujeito violento. Nesse ínterim, surge Dr. Meyer, um entomólogo. Sendo um bom romance romântico, o casal de apaixonados não pode ficar juntos. Cirino é assassinado.

Inocência morre. E o Dr. Meyer dá seu nome a uma borboleta, a *Papilio Innocentia*, em homenagem à mocinha.

Vejam os pontos de semelhança entre a novela “Buriti” e o romance *Inocência*. Ambas as narrativas se passam no interior, no sertão brasileiro, em fazendas isoladas. No romance de Taunay, temos uma jovem de 18 anos que, pelo nome cândido que carregava, deveria estar, à maneira das mocinhas românticas, ciosa por um grande amor. Em “Buriti”, temos uma personagem “similar” – é Glória, na mesma faixa etária, à espera de um amor ou de alguns amores. Ambas são filhas de patriarcas. Os homens das narrativas exercem as seguintes profissões: Cirino tem rudimentos da medicina, e presta serviços ao povo; já Miguel tem conhecimentos de Veterinária. Os dois rapazes chegam às fazendas a fim de exercerem funções específicas, relacionadas a cuidados médicos em geral. Eles se apaixonam pelas filhas dos fazendeiros. Os pontos em que as narrativas diferem: no desenrolar das histórias. Uma é romântica, os amantes perecem. A outra é moderna. Glorinha sofre a ausência de Miguel, mas resolve sua “coita” amorosa, experimenta possibilidades de amor com Lalinha e Nhô Gualberto Gaspar, colocando em prática seus desejos e potencial de sedução. Miguel retorna. Maria da Glória ainda quer casar. A história termina acenando para novos tempos, para mudanças.

A referência a *Inocência* sugere-nos certa ironia do autor em relação ao romance romântico: “Lalinha e Glorinha *releem* o *Inocência*”, ou seja, por extensão, “Buriti” é uma releitura parcial da narrativa de Taunay. Enquanto na história de 1860, Inocência é uma mulher dividida entre o dever – casar com Manecão – e o querer – estar com o ser amado – Cirino; Maria da Glória não está confusa ou perturbada. A figura paterna não a amedronta, nem a obriga a nada. Ela é livre e resolve sua carência satisfazendo seus instintos naturais. Temos, portanto, a contradição do romantismo literário tradicional. Lalinha e Glorinha, de fato, releem *Inocência*. Maria da Glória não prefere o caminho da inocência, não procura viver de acordo com valores capazes de moralizá-la. Ela palmilha o caminho da glória e do usufruto dos prazeres. Daí findar a história viva, pois não sofre repressão.

O Buriti Bom, um “santuário”, conforme diz Roncari, de caráter tradicional, onde ocorrem festejos como São João, Natal, e comportamentos estimulados pelo patriarcalismo, como a recepção dispensada aos pobres do mato, que acorrem à Casa no período natalino:

Em certos dias, surgia na varanda uma mansa gente – os pobres do mato. Eram umas velhas, tiritáveis, xales pretos tapando remendos e molambos, os rostos recruzando mil rugas; e as rugas eram fortes os olhos, os queixos – e quase todas eram de uma raça antiga, e claras: davam idéia de pertencer a uma nação estrangeira. Ou os velhos, de calças arregaçadas, as roupas pareciam muito chovidas e secadas no corpo, esses homens se concentravam, num alquebro, sempre humildes. Aquelas roupas, tinham sido fiadas e tecidas à mão, por suas mães ou mulheres, ou filhas. (idem, p. 235)

Pela descrição acima, como criaturas tão pobres poderiam trocar presentes com os moradores da casa grande? Os pobres são descritos como “mansa gente”, vindos do mato, de uma raça antiga, destituída de poder, pois exposta à miséria do mundo. Semelham a membros de uma nação estrangeira, em virtude da pele clara. Esse possível pertencimento a uma nação estrangeira sugere o deslocamento da mansa gente do mato nesta nação. Eles são sempre humildes e suas roupas são produto de seu próprio trabalho, artesanato da pobreza:

Não, o sertão dava medo – podia-se cair nele a dentro, como em vazios da miséria e sofrimento. Talvez toda a quantia de bondade do mundo não bastasse, para abraçá-lo, e seria preciso produzir mais bondade – como a de Maria Behú e Maria da Glória, que pareciam tanto estimar e proteger aquela pobre gente, as duas disso nem se dando mesmo conta. Era de ver o contentamento com que acolhiam seus afilhados, tão numerosos, uns meninos e meninas que sorriam deslumbradamente e nunca falavam, quase sempre tinham uma beleza amanhecida, os olhos verdes ou escuríssimos pedindo lhes mandassem querer tudo o que da vida se quer. Quem iria tirá-los de lá, amá-

los muito, existir com eles? Lalinha ansiava ser bôa, ali, bôa de um modo que ela própria entendia acima de seu poder. Ah, sabia se entristecer mas não sabia ajudar, como Behú e Glória podiam.(idem, p.235)

Numa época em que o fluxo do campo para a cidade tornava-se cada vez maior, observamos em “Buriti” um movimento diferenciado: os miseráveis do mato e seus andrajos brotam de um Brasil ainda mais distante, ainda mais “de dentro”, para um universo não menos rural, a fazenda de Liodoro, mas que tem possibilidade de ajudá-los. Logicamente que esse não é um movimento, que somente ocorre na estória, é uma prática comum no sertão brasileiro o ato de recepcionar famílias paupérrimas em datas festivas. Os presentes trocados são representativos do universo cultural dos personagens:

E os pobres do mato não pediam esmolas: vinham receber presentes – de farinha, toucinho, rapadura, sal, café, um gole de cachaça. E traziam presentes – cestinhos de taquara, colheres-de-pau bem trabalhadas, flores, mel selvagem, bênçãos e orações. No mês de Natal, para o presepe, vinham com balaios de musgo, barbas-de-árvores, ananases, parasitas floridas, penas coloridas de pássaros, frutas de gravatá, cristais de belo bisel; e exultavam com o próximo nascimento de Jesus Nosso Senhor. (idem, p.236)

Os pobres do mato não esmolavam, não pediam, eles trocavam presentes. Neste procedimento simbólico de trocar mimos cada um oferecia dentro de suas possibilidades. Os presentes são representativos da cultura da casa grande, donatária de alimentos e bondade, e da cultura dos pobres, que presenteiam com enfeites. A festa parece criar uma trégua, para um tempo de outros costumes:

Na véspera, todos apareciam. No Buriti Bom, Behú armava o grande presépio, no quarto-da-sala – todo aromas e brilhos, e cores amestradas, que ensinavam a

beleza a confusos olhos. Semanas, tudo fora um movimento de reunir ovos e amassar quitandas, de fubá ou polvilho e trigo, inúmeras qualidades, que iam assar no enorme forno. [...] Matavam boi, matavam porco. Era a festa. Ainda no dia, iô Ísio trazia o dôce-de-buriti, tão belo, tão asseado – aquele doce granulado e oleosos, marrom claro, recendendo a tamarindo e manchando-se, no oscilar, como azeite-de-dendê: assim só as mulheres sertanejas acertavam de o preparar, com muito amor. Todos sabiam: a mulher – iã-Djina – o fizera, mas iô Ísio não ousava mencionar-lhe o nome[...] Era o resplendor do Nascimento, naquele dia até os bichos se saudavam. Meio de meia-noite, a gente silenciava para ver se ouviam vozes deles – dos bois e burros e galos – dando recado dos anjos, que à terra não vinham mais. Uma vaca berrasse, no instante, e a fazenda estaria sendo abençoada. Pinto que se espicasse do ovo antes da madrugada iria dar em galomúsico, cantante duma futura alegria invisível. Depois da meia-noite, finda a abstinência, se bebia vinho, se consoava. Todos, os vaqueiros e os pobres do mato também, vinham à sala e à mesa, entendiam de bem comer e beber. (idem, p. 236-238)

A atenção do narrador recai sobre elementos de uma boa festa – o preparo dos quitutes. Ao final, temos o inventário de algumas credences populares pertinentes a época natalina: vaca que berra à meia-noite é benção divina, pinto que nasce antes da hora será galo vaticinador de alegrias. Desse modo, há a construção de um painel cultural na novela, que se expressa, sobretudo, através da alusão a modos e costumes do sertão. Notemos como procede o autor nessa passagem específica: primeiro ele coloca em cena os que vêm de fora – os pobres do mato – depois passa a descrever com minúcias a comemoração. Nesse ínterim, dramatiza certos conflitos – como a menção à iã-Djina na alusão ao doce e à roupa cerzida de iô Ísio.

Procuramos observar a caracterização dos personagens destacados, funções que desempenham na narrativa e a representação cultural do Brasil feito sertão, através desses homens de papel. Aos personagens masculinos são atribuídas

funções não outorgadas às mulheres. Por que o Chefe Zequieli sofre de delírios? Por que Gualberto desempenha o papel de “vassalo” de Liodoro? Por que, apesar de intensa e detalhada figuração em torno das personagens femininas, a remissão aos seus diálogos e falas, o universo patriarcal, masculino, a *forma* Iô Liodoro é tão marcante?

HOMENS DO SERTÃO

4.1 O Brasil Sertanejo – Brasil rural

João Guimarães Rosa, em seu projeto estético-literário, trabalha elementos oriundos de diversas culturas. Tais elementos entram na trama formal do texto, a ele mesclando-se, de modo a tornar quase imperceptível o que foi criação do autor e o que foi haurido e reaproveitado num processo de apropriação e integração textual. A estetização de elementos culturais é algo intrínseco ao fenômeno literário.

Mediante a linguagem, a cultura em “Buriti” dá-se a conhecer. Nesta análise, privilegiamos três personagens – Homens do Sertão – que nos permitem visualizar as culturas do Brasil sertanejo – de um Brasil dentro da nossa nação – forjadas numa sociedade patriarcal.

Em *Bau de Alfaias*, Sandra Vasconcelos ressalta que na poética rosiana: “O popular deixar de ser pitoresco, mero documentário, para se tornar parte integrante do texto, do enredo. Recriado, passa a ser estrutura, impulso vital da narrativa, incorporado que é à voz do narrador.” (VASCONCELOS, 1984, p.30) Os elementos populares são divisados como aspectos que se integram ao texto, participando do processo de forja da escritura. Eles mergulham nas malhas textuais, misturam-se, sedimentam-se e surgem com significado textual, não apenas como algo pitoresco que o escritor apresenta ao leitor como mera curiosidade.

Leonardo Arroyo, em *A Cultura Popular em Grande Sertão: Veredas*, afirma:

A João Guimarães Rosa não passou despercebido o problema da importância da colaboração da cultura popular nas artes e em todos os tempos. Da colaboração e de suas sugestões, o que mostraria a grandeza e seriedade com que se deve estudar, observar e analisar as criações do povo. [...] a cultura popular, na sua experiência milenar, representaria muito mais para o gênero humano do que a

criação erudita, pelo menos na área vivencial e lúdica. (ARROYO, 1984, pp.10-16)

Em “Buriti”, nada surge por acaso. Não há peças soltas na estória. A matéria-prima do projeto estético-literário rosiano provém, possivelmente, da cultura popular. O autor, em entrevista a Günter Lorenz, diz: “[...] quando algo não me fica claro, não vou conversar com algum douto professor, e sim com alguns dos velhos vaqueiros de Minas Gerais, que são todos homens atilados. Quando volto para junto deles, sinto-me vaqueiro novamente, se é que alguém pode deixar de sê-lo.” (In: COUTINHO, 1991, p.79)

Suzi Sperber, em *Caos e Cosmos – Leituras de Guimarães Rosa*, afirma que: “Sendo a onomatopéia a base semântica na criação das palavras, Guimarães Rosa acentua os fundamentos intuitivos, profundos, irracionais, populares” (SPERBER, 1976, p.146). A citação acima refere-se aos delírios do Chefe Zequiel, nos quais a profusão de onomatopéias constrói um painel sonoro-cultural. Somente mediante a linguagem onomatopéica é que o sentido pode ser apreendido. Afinal, o seu emissor é a noite.

A incorporação do popular ocorre por meio do trabalho com a língua. O autor procede a uma síntese dos modos de vida do Brasil sertanejo e, no caso da novela “Buriti”, observamos essa síntese representada pelos personagens.

Talhados *na e pela* linguagem, as figuras que bailam na fazenda “Buriti bom” formam diversificado manancial humano, universo em que estórias, costumes e tradições constroem o tônus novelesco.

Os três personagens selecionados constituem algumas das balizas do Brasil sertanejo: Iô Liodoro, o patriarca, Nhô Gualberto Gaspar, o fazendeiro vizinho, e Chefe Zequiel, o agregado. Através delas, a cultura sertaneja surge mediante perspectivas diferenciadas, em condições distintas e versadas numa linguagem que, em geral, adquire as nuances de seus enunciadores.

Constituindo-se a personagem como fio condutor do enredo, como tecido da narrativa, lemos os aspectos que dele

brotam como líquido que alimenta o corpo da estória, aquilo que dota a estória de vida ficcional.

Eurico Boaventura, em *Fidalgos e Vaqueiros* (1989), aponta a existência de uma sociedade pastoril no Brasil, caracterizada por uma economia pautada nos lucros do gado em terras bravias. Neste tipo de corpo social, os senhores misturavam-se aos vaqueiros, com eles aboiando e vivenciando a lida diária. Segundo o estudioso,

Todo o sertão se viu movimentado pela civilização pastoril. Sertão pastoril. Uma expressão que é a definição de um mundo, de um mundo dentro do Brasil. A aventura do ouro, das minas também cansou o bandeirante. Cansaço ou desilusão fez com que se paralisasse o passo desbravador. E, no ríspido do sertão agreste, deixou-se ficar o conquistador, em vários casos, já agora, na pacífica e serena vida de criador de currais em ebulição. (BOAVENTURA, 1989, pp.16-21).

O mundo pastoril constitui-se como universo dentro do Brasil, no *interior* do nosso país. Está assim localizado porque se formou de modo cômodo, quando o bandeirante foi paulatinamente se cansando da sede aurífera que lhe acoitava. Desiludindo-se das fantasias, alguns desbravadores voltaram forçadamente os olhos para o cerne do Brasil. O conquistador, então, deixou-se ficar nas terras, pacífico, criando gado.

Em *O Povo Brasileiro* (1995), Darcy Ribeiro tem como proposta investigar a formação do nosso povo e de uma multietnicidade que até hoje nos perpassa. Em “Os Brasis na história”, o estudioso procede à divisão etnográfico-ideológica do território brasileiro da seguinte maneira: crioulo, caboclo, sertanejo, caipira e sulinos.

Desses Brasis, interessa-nos o Brasil sertanejo, este território de dentro, indevassado até certa época, e desbravado pela fome do gado e pela sede do ouro. Acerca da divisão a que procedeu, Darcy Ribeiro salienta: “Essas ilhas-Brasil operaram como núcleos aglutinadores e aculturadores dos novos contingentes apresados na terra, trazidos da África ou vindos de

Portugal e de outras partes.[...] Dessas comunidades se projetaram os grupos constitutivos de todas as áreas socioculturais brasileiras [...]” (RIBEIRO, 1995, p.270). O Brasil sertanejo, na reflexão de Darcy Ribeiro, se configura como “ilhas-Brasil”,

Conformou, também, um tipo particular de população com uma subcultura própria, a sertaneja, marcada por sua especialização ao pastoreio, por sua dispersão espacial e por traços característicos identificáveis no modo de vida, na organização da família, na estruturação do poder, na vestimenta típica, nos folgedos estacionais, na dieta, na culinária, na visão de mundo e numa religiosidade propensa ao messianismo. (idem, p.340)

Essa subcultura forjou-se no seio do sertão, uma das ilhas-Brasil, e forma-se sob o influxo do pastoreio, apresentando características peculiares, que se espraiam pelo modo de organizar a família, estruturar o poder, sistematizar festas.

Galvão (2001) *apud* Willi Bolle em *Grandesertão.br* (2004), assim disserta quanto aos significados da palavra “sertão”:

A palavra já era usada na África e até mesmo em Portugal. [...] Nada tinha a ver com a noção de deserto (aridez, secura, esterelidade) mas sim com a de ‘interior’, de distante da costa: por isso, o sertão pode até ser formado por florestas, contanto que sejam afastadas do mar. [...] O vocábulo se escrevia mais freqüentemente com *c* (*certam e certão*) [...] do que com *s*. [G. Barroso) vai encontrar a etimologia correta no *Dicionário da Língua Bunda de Angola*, de frei Bernardo Maria de Carnecatim (1804), onde o verbete *mulcetão*, bem como sua corruptela *certão*, é dado como *lócus mediterraneus*, isto é, um lugar que fica no centro ou no meio de terras. Ainda mais, na língua original era sinônimo de ‘mato’, sentido corretamente usado na África Portuguesa, só depois ampliando-se para ‘mato longe da costa’. [...] (*apud* BOLLE, 2004, p.48).

A palavra refere-se no Brasil, portanto, às regiões isoladas. Humberto de Campos (*apud* Azevedo,1964), em *A Cultura*

Brasileira, atribui esse isolamento aos seguintes fatores: “Com as aberturas dos portos na alvorada do século XIX, ato que contribuiu para a intensificação do comércio, com prejuízo da agricultura e da indústria pastoril, as populações das proximidades do litoral voltaram-se inteiramente para o mar, tornando mais profundo o isolamento do homem branco do extremo sertão.” (*apud* AZEVEDO, 1964, p.143)

As áreas isoladas adquirem, com o tempo, feições arcaicas, uma vez que passam a constituir retiros distantes do Brasil “de fora”: “A vida dessas cidades se dilui e se absorve na vida do todo de que fazem parte e que constitui, por uma palavra, o sertão.” (*idem*, p.143).

Para Willi Bolle, o sertão engendra formas de pensamento, dentre os quais é possível apontar o pensamento literário, ou melhor, o modo de realização da literatura por meio da categoria sertão.

Em “Buriti”, temos a definição de sertão, por Lalinha, egressa da cidade:

Tudo dado dos Gerais do sertão: como as cantigas e as músicas do vaqueiro-violeiro, sua viola veludeira, viola com o tinir de ferros. Sendo o sertão assim – que não se podia conhecer, ido e vindo enorme, sem começo, feito um soturno mar, mas que punha à praia o condão de inesperadas coisas, conchinhas brancas de se pegarem à mão, e com um molhado de sal e sentimentos. (ROSA, 2001, p.251)

A figuração do sertão faz-se como uma paragem distanciada do mundo corrente: “sendo o sertão assim – que não se podia conhecer, ido e vindo enorme”. Os sociólogos e ficcionistas são consensuais num ponto: o isolamento das regiões sertanejas do nosso país. No entanto, em Guimarães Rosa, vemos que essa região isolada é capaz de produzir novidades: “punha à praia o condão de inesperadas coisas”.

A fazenda Buriti Bom constitui instância isolada, paragem estanque, enfim, retiro encravado nas entranhas do Brasil, representando assim os pontos medulares de nossa cultura, pois,

como afirma Boaventura: “Na fazenda de criar, [está] a mais forte origem da nossa civilização.” (BOAVENTURA, 1989, p.24) Um dos pontos de onde se irradia nossa civilização é a fazenda de criar, neste sertão, pouco devassado, origina-se parte de nossa cultura.

Adentramos o sertão com a personagem que primeiro conduz Miguel à fazenda Buriti Bom, “alheia, longe” (idem, p.117): Nhô Gualberto Gaspar.

4.2 José Gualberto Gaspar de Lemos – O médico homem dos Gerais

José Gualberto Gaspar de Lemos¹³, fazendeiro da Grumixã, é o fiel amigo de Iô Liodoro, seu vizinho. Ele é descrito como um sujeito desajeitado, de braços e pernas compridos, cabeça raspada, olhar capcioso: “O nhô Gualberto Gaspar, a cara alarve, o chapelão de palha, os olhos astutos, os ombros caídos, os compridos braços, a mão na rédea, as muito compridas pernas nas calças de brim cáqui, abraçando o corpo do cavalo, os imensos pés nas botinas. Tudo nele parecia comprido e mole.” (idem, p.161) O efeito da descrição produz uma imagem que evoca a ideia de moleza – “tudo parecia comprido e mole” – e preguiça – os ombros caídos –, porém o olhar é adjetivado por astuto.

Para Lalinha, “Nhô Gual [...] com seu ar de matuto em feira. [...] Um cômico homem, bamboleão, molenga, envergonhado de sua própria pessoa e de seu desejo de ter uma porçaõzinha maior das coisas da vida.” (idem, p.228-229) Gualberto é quem conduz Miguel à casa-da-fazenda e seus comentários introduzem alguns dos personagens da novela.

Demonstra amor e apego à terra em que está fixado: conhece os bichos, as plantas e tem ojeriza aos caçadores aventureiros que por lá tentam se demorar:

¹³ Na narrativa, o personagem é referenciado por nhô Gualberto Gaspar, Gualberto, Gual, Gulaberto, nhô Gual. Alternaremos o modo de referenciá-lo, utilizando nhô Gualberto, Gualberto, Gual, nhô Gual.

Do Buriti Bom, que para ele era de tão forte lazer, nhô Gualberto Gaspar tinha um ciúme. Só de pensar, que aqueles dois caçadores pudessem ir pedir hospedagem lá, se irritava. Esses, que passavam por ali, na esparramada vadiação, sem apego nenhum ao lugar, sem certo significado. (idem, p.134)

O receio por estranhos é demonstrado desde os momentos iniciais da estória: “Gualberto Gaspar de certo desejava que os caçadores se fossem, seus rumos.” (idem, p.128) Gualberto prefere a companhia de Miguel por dois motivos: o moço ser do sertão – “Seo Miguel. Esse guardava um igualado jeito, se via comportava uma afinação com a vida da roça, uma seriedade sem posição” idem, p.134) – e estar com algo que é do seu interesse – vacinas: “Miguel trazia dois cargueiros, com remédios para os animais, para o gado, injeções. – ‘O senhor demore um dia, diazinhos, lá em casa’, nhô Gualberto disse.” (idem, p.129).

O narrador descreve com minúcias o modo de falar da personagem: “Nhô Gualberto discutia mansinho, desprotegido, como se estivesse recebendo um consolo. [...] Ao miúdo, nhô Gualberto desescondia um modo sincero de desconfiar.” (idem, p.129) *Desesconder* significa não esconder. Portanto, nhô Gual desconfiava abertamente de todos. Essa desconfiança generalizada e sincera, contrabalanceada ao jeito *desprotegido* de falar, aliado a um olhar sempre atento à vida alheia, nos remete à personagem Ivo, de “O Recado do Morro”, que guardava em seu olhar a inveja por Pedro Orósio: “Único defeito dele era um cismo destruído no jeito de olhar e falar, parecendo coisa que estivesse reparando uma rês vistosa, um boi gordo”. (ROSA, 1984, p. 49) A caracterização do fazendeiro, sua fala e interesses, produzem para o leitor uma figura passível de suspeição. Não se pode fiar inteiramente no que diz nhô Gual.

Gualberto crê no trabalho como algo lerdo, que não requer esforço, apenas o hábito de continuá-lo. É partidário da acumulação e estagnação do capital: “[...] quase não despendia para seu prazer. Aforrava. Temia gastar; menos o próprio dinheiro, que a paz do tempo, o ramorro, os recantos do

espírito.” (ROSA, 2001, p.135) O dinheiro que Gualberto acumula não tem destinação, já que ele não tem filhos, é tão somente capital guardado, sem circulação. Essa estagnação monetária o narrador atribui à falta de desejo por mudanças: “Não sabia sair daquilo, desperdiçar-se um pouco. Mas adia. O céu é um adiamento? Nhô Gualberto não podia mais esbarrar para refletir, para tomar uma idéia da vida que levava. Andava para um diante.” (idem, p.135) O céu nos sugere a ideia de paraíso cristão, daí Gualberto economizar-se, não tentar algo mais, pois aquela sua vida limitada constituía-se como um céu, mas *o céu é um adiamento?*

O fazendeiro da “cara alarve” detém, acerca das outras personagens, perspectivas em geral pautadas na superficialidade ou no senso guiado pela obtenção de bens materiais. Para Gualberto, não há ação sem finalidade. Eis sua opinião acerca da estada de Lalinha no Buriti Bom:

Ao mais certo, nhô Gualberto tinha pensado vagarosamente nisso, era em outra razão. A que a Dona Lalinha, além de não esperar para qualquer hora a volta arrependida do marido, a bem que ela calculava os outros resultados: que eram, pelo seguro, não sair de lá, ir engambelando todos e se cravando de sempre fazer parte, isso com lindos olhos na herança – quando iô Liodoro testasse. Moça de cidade raciocina muito. Nhô Gualberto achava e não achava. Calado é melhor; e seja, as fazendas vizinhavam em método de bem-estar. (idem, p.133)

A personagem incorpora a desconfiança nos comentários. O mote *calado é melhor* é repetido algumas vezes durante a narrativa. Essa frase indica que Gualberto, além de ser um comentarista, desempenha ainda a função de atento observador – *Calado é melhor* -, em geral instigando a dúvida nas palavras que destila: “Dúvido-duvidável. A vida remexe muito. A felicidade mesma está remudando de eito, e a gente não sabe, cuida que é infelicidade que chegou. Mas quase noção nenhuma não tem bôa explicação, quando se quer achar. Casos.” (idem, p.131) Gualberto quebra a harmonia da fazenda, introduzindo

considerações nada românticas, que possibilitam outras margens de leitura.

O amor que a personagem manifesta pela terra fica patente com os conhecimentos que ele vai demonstrando. Ele é um homem da terra, um fazendeiro; afeiçoado ao seu local, porém a afeição é um sentimento que surge em função da ocupação natural do espaço. Gualberto não tem raízes.

Nesta narrativa, o escritor constrói personagens fazendeiros, ambos, donos de propriedades, porém o peso narrativo deles é exponencialmente diverso. A diferença já se inicia pela forma de tratamento: se a Liodoro é anteposta a forma Iô, a Gualberto é anteposta a forma nhô, corruptela de senhor. Por esse tratamento, é evidente a primeira cisão entre as personagens. Guimarães Rosa faz a seguinte diferenciação entre *Seo* e *Sen*: “[...] uso-os com tênue diferenciação. *Seo*, menos profunda corruptela de *Senhor*, para gente de categoria social um pouquinho mais alta.” (In: BIZARRI, 2003, p.40) Para Gualberto, resta um *nhô*.

Liodoro é um patriarca, mesmo com raras palavras, a presença dele é disseminada pela narrativa, já Gualberto impõe-se pelos comentários que tece sobre os outros, nunca pela imagem ou pela fala dos demais a seu respeito.

A Grumixã, nome que em si significa mediocridade – chã, ao rés do chão – precedido por sons que evocam grunhidos, sons guturais e animais, produzindo um vocábulo de matizes introvertidas, é a fazenda de Gualberto. A palavra tem filiação indígena, conforme aponta Roncari: “Segundo Antônio Houaiss, citando Antenor Nascentes, grumixá vem do tupi, *curubixá*, que quer dizer casulo, ‘lugar da larva’.” (In: SCARPELLI (Org.), 2008, p.153). Verificamos a cultura indígena veiculada a este nome: grumixá, repositório de larvas.

Kathrin Rosenfield, em análise da presença das ideias de Gilberto Freyre reelaboradas ficcionalmente por Guimarães Rosa, afirma:

A tentativa de abordar a identidade cultural e o caráter brasileiro pelo avesso – isto é, pelos pequenos detalhes da vida cotidiana, combinando ‘história’ com ‘estória’ – é um

dos elos fortes entre o ensaísta e o romancista. [...] É de modo silencioso e oculto que a visão freyriana do Brasil está presente num autor como G. Rosa – apesar de que a crítica literária jamais mencione qualquer relação [...] Rosa elaborou artisticamente a ‘influência’ de *Casa-grande & Senzala*, tornando os elementos conceituais freyrianos novamente acessíveis a uma forma de receptividade específica: à percepção que se situa num nível mais profundo do que a consciência analítica e discursiva, no registro simultaneamente sensível e intelectual da sensibilidade poética. (ROSENFELD, 2006, p.167-171)

Podemos aproximar Gualberto do tipo português, com ressalvas, descrito por Freyre em *Casa Grande & Senzala*: “É um caráter todo de arrojos súbitos que entre um ímpeto e outro se compraz em certa indolência voluptuosa muito oriental, na saudade, no fado, no lausperene. ‘Místicos e poéticos’ – são ainda os portugueses segundo Bell” (FREYRE, 2004, p.69). Os *arrojos súbitos* não são constantes no fazendeiro, sendo a indolência e a volúpia seus caracteres predominantes. Porém, devemos salientar que a personagem, aparentemente, força-se a um resguardo da energia vital, dos ímpetos, pois deseja semelhar a um senhor; simulacro não convincente: “Mesmo se escusando e falando em tempos idos, nhô Gualberto Gaspar não escondia igual a esperança de ainda poder passar por festeiro lépido e garboso, modestava de falso.” (ROSA, 2001, p.229). A essa falsidade aparente de Gualberto, o narrador atribui a vivência difícil de trabalhador, acostumado a uma vida de labuta, curvando ao peso do cotidiano: “Nhô Gualberto também tirara de Deus o desejo de viver solto e admirar as outras coisas. Mas, curvado com a vida, desde cedo, a vida tinha de ser labuta.” (idem, p.135)

Outro tipo ao qual Gualberto pode ser aproximado é ao *trabalhador*, analisado por Sérgio Buarque de Holanda, em “Trabalho & Aventura”, de *Raízes do Brasil*. O historiador identifica os dois princípios coordenadores da atividade de exploração tropical, abrigados sob dois tipos: o trabalhador e o aventureiro:

O trabalhador [...] é aquele que enxerga primeiro a dificuldade a vencer, não o triunfo a alcançar. O esforço lento, pouco compensador e persistente, que, no entanto, mede todas as possibilidades de desperdício e sabe tirar o máximo proveito do insignificante, tem sentido bem nítido para ele. Seu campo visual é naturalmente restrito. A parte maior do que o todo. Existe uma ética do trabalho, como existe uma ética da aventura. Assim, o indivíduo do tipo trabalhador só atribuirá valor moral positivo às ações que sente ânimo de praticar e, inversamente, terá por imorais e detestáveis as qualidades próprias do aventureiro – audácia, imprevidência, irresponsabilidade, instabilidade, vagabundagem – tudo, enfim, quanto se relacione com a concepção *espaçosa* do mundo, característica desse tipo. (HOLANDA, 2003, p.44)

Nhô Gual parece aproximar-se bastante do tipo trabalhador, em função da visão limitada da vida e do deixar-se levar pela labuta, cultivando-a lentamente, de modo a ir ficando na terra: “[...] tudo que não avistasse mais sua casa lá atrás, ele malmolente meditava.” (ROSA, 2001, p.159) A ética do homem trabalhador surge diversas vezes em seus comentários: “-‘O fazendeiro vive e trabalha, e, quando morre, ainda deixa serviço por fazer!...’ Alto se queixava, com orgulho, mas orgulho já cediço, safado no habitual.” (idem, p.135). Quando ele se refere à profusão de objetos que Lalinha traz para o sertão, sua opinião inclina-se a condenar os excessos da moça: “Que aqui no sertão, um, ou uma, que muito goza, como que está fazendo traição aos outros.” (idem, p.133) Quando a personagem represa em si o desejo por Alcina, amante de Iô Liodoro, o *trabalho* e o acúmulo de dinheiro surgem como justificativas para que o homem não se envolva com mulheres desse jaez: “Era até uma falta de caridade, uma mulher assim, feita para debochar e gastar dinheiro, devia de ser duro de se cavar seu sustento, desarranjava a vida de um homem trabalhador. [...] Mulher assim, devasta qualquer um.” (idem, p.159) Mulheres assim destinavam-se somente a iô Liodoro, não a nhô Gualberto, que apenas considera a possibilidade de um dia ter uma estória: “Um dia, e iô Liodoro

desdeixasse aquela, ele nhô Gaspar havia de gostar de uma estória.” (idem, p.159)

Sendo um sujeito mole e comprido, Gualberto vai escorrendo pela fazenda Buriti Bom, inflando-se ao informar que é amigo de Iô Liodoro, o dono: “– ‘Amigão, meu amigo... Abaixo de minha família e de Deus, ele é quem eu prezo. Por ele enfrento, se preciso hajar! Por ele morro...’ – nhô Gualberto cobria a vontade de dizer, pois não dizia, por cumprir vergonha.” (idem, p.132)

O nome completo da personagem surge uma vez, para logo depois um importante detalhe vir à tona: ele não utiliza o sobrenome do pai – Lemos: “[...] *quanto mais velho, mais fino – o povo diz... Meu pai já me dizia. O senhor sabe, minha família é Lemos. Meu nome, todo, seria para ser Lemos: José Gualberto Gaspar de Lemos... Muito comprido.*” (idem, p.153). Ana Maria Machado, em *O recado do nome*, lê a omissão opcional do sobrenome paterno como a negação do pai. Outra interpretação válida é a que indica o empobrecimento do nome como a morte anunciada de uma geração: ora, se ele não usa a ascendência, nem tem descendência – lembremo-nos de que ele não pode ter filhos, é estéril – temos em Gualberto a figuração de um mundo que fenece, acaba-se por si mesmo, sem a execução de esforços para coibir o final. Esse processo de morte pelo nome ocorre em *Angústia* (1936), de Graciliano Ramos. Neste romance, o protagonista é tão somente um Luis da Silva, tributário de uma família que gradativamente foi se despindo das riquezas, sendo o encurtamento do nome mais um sintoma da decadência. O sobrenome Lemos indica ainda ascendência portuguesa – *de Lemos* –, e sua retirada indica o não pertencimento a ninguém. Lemos também pode ser relacionado ao verbo *ler*, sem o *Lemos* em seu nome completo, Gualberto faz jus ao seu caráter: não há leitura, há observação, pois *calado é melhor*.

A terra sob o mando de Gualberto está sujeita ao abandono futuro. Um fazendeiro sem filhos é um fazendeiro morto. Uma tradição que não tem seguidores dificilmente será lembrada. O futuro de Gualberto é levemente esboçado às páginas finais: quando Miguel retorna para casar com Glorinha,

Gualberto não mais poderá imiscuir-se como membro clandestino da Buriti Bom, desfrutando da filha do patriarca. O jogo acabara. O futuro de Gualberto parece ser a estagnação. Voltar para a mulher Dona-Dona, para sua fazenda larvar e prosseguir na lida até a morte.

A relação que Gualberto mantém com Liodoro é fundamentalmente de contraste, apreendido pelo leitor, pois Gualberto enaltece a figura de Liodoro. É um contraste enrustido. Conforme afirma Roncari:

Nhô Gualberto era o dono da Grumixã e, aparentemente, amigo e aliado do pai de Glória. Porém, quando o observamos com cuidado, vemos que tanto ele como a sua fazenda em tudo contrastam com iô Liodoro e o Buriti Bom, como se ambos representassem universos distintos e travassem entre eles um combate surdo, no qual um negava o outro. (In: SCARPELLI (Org.), 2008, p.153)

Liodoro ocupa o centro da narrativa. Os relacionamentos que perpassam a narrativa dele se irradiam. Gualberto está ao lado de Liodoro. Ele está na vizinhança do Pai, do Dono, da Casa-da-Fazenda, à margem do principal, daquele que irradia luz. São interessantes as passagens em que Gualberto exalta a virilidade do compadre: “– Epa, o homem é roge, é danado. O senhor sabe? Carece de mais lazer de catre que um outro, muito mais. Sempre cria mulher, por aí perto. Agora, consta de duas.[...] Garanhão ganhante... Dizem isso desce de família, potência bem herdada.” (idem, p.163) Potência bem herdada que ele, Gualberto, não tem: “O motivo é meu mesmo, os médicos todos me explicam.” (idem, p.139). A diferença é pontuada nos bens que cada um possui. Apontada e aceita, na consolável dicção de nhô Gual: “Iô Liodoro planta grandes roças. Eu cá, da minha banda, pejejo um canavial.” (idem, p.140).

Pierre Bourdieu, em *A dominação masculina* (2005), afirma que a virilidade é categoria relacional: ninguém é homem por si só, mas somente pelo discurso de outrem: “Ser homem, no sentido de *vir*, implica um dever-ser, uma *virtus*, que se impõe sob

a forma do ‘é evidente por si mesma’, sem discussão’ (BOURDIEU, 2005,p.63). Em “Buriti”, temos a figuração do outro sob a persona de Gualberto. Ele é o comentarista da virtus alheia, reforçando assim a manutenção do status de Liodoro: “Ele [Liodoro] tem mesmo mais força no corpo, açoite de viver, muito mais do que o regular da gente.” (idem, p.142)

Tal comportamento vincula-se culturalmente ao modelo patriarcal, com raízes feudais: Gualberto coloca-se como um vassalo. Ser um vassalo implica defender o que é do Rei, mas Gualberto nada defende, antes devassa: com olhar, com palavras e com atos. Temos, portanto, uma sutil hipocrisia, bem como críticas ainda mais sutis aos tipos de relacionamentos estabelecidos na base do patriarcalismo. Ele afiança a Miguel que Liodoro estabelece relações com mulheres interditas, mas assevera: “[...] em reserva digo ao senhor, não convém se tocar nesses assuntos.” (idem, p.141). É um confessor de segredos alheios, segredos que todos sabem, mas não comentam, pois as normas sociais impedem.

Pelejar, trabalhar, aforrar, eis os verbos de Gualberto, que em tudo economiza, menos nos gulosos olhares que lança à moça Glorinha. A filosofia de vida deste fazendeiro é a da acomodação e da resignação, porém ambas emergem envoltas num ar de dúvida. Nhô Gual *fala* demais, *comenta* muito, *observa* bastante: “Consolo que tenho: é que, se a rico não vim, também mais pobre não sou, semelhante do que foi meu pai. Remediamos...” (idem, p.164). Em passagem anterior, o mesmo Gual afirmara, orgulhoso: “Quase todo o povinho deste nosso derredor, figuro que trabalham para mim ou para ele [Liodoro].” (idem, p.142).

Os aspectos culturais não estão presentes apenas nos momentos de festejos e folguedos populares, mas também nos gestos da personagem, no seu modo de trajar e em seus hábitos. Vemos em Gualberto uma filiação cultural portuguesa e indígena, ou seja, a personagem é um amálgama de culturas, expressa na narrativa ficcional.

A festa em que é possível observarmos a atuação de Gualberto é a de São João:

No São-João fizeram uma espampã fogueira. [...] São-João, noite de nunca se ter sofrido – de antes e de antes. De um se tirava para um seu quinhão de meninice, que era o mesmo, de todos. O céu trazia estrelas e só a miga quarta-parte de uma lua. Perfrio, frio. Mas a lindeza do lugar dali, e seu quente, por aconchegável, era de ser apenas uma ilhazinha, alumiada vivo vermelha, tão pequeno redondo entre velhas trevas. Por ele, as pessoas passeavam. E se avançavam mais, no brusco do escuro se sumiam, em baile, um instante, e em baile seus rostos, claros, retornavam. (idem, pp.249-252)

A figura de Gualberto é introduzida à véspera do festejo e seus olhos devassam Lalinha: “Os olhos do nhô pondo-se num avanço, o sujeito impudente. [...] aqueles peguentos olhos. [...] com mole gula. [...] O cúpido olhar do homem queria atingir sua recôndita nudez.” (idem, p.248).

Não é por acaso que a ação de Gualberto na festa é rasgar o céu com um incandescente pistolão de cores. Ele ilumina o ar momentaneamente, invade a escuridão da noite, atíça, para depois se apagar: “E nhô Gualberto Gaspar, mesmo, aos pulos, aquelas pernas compridas – a gente tinha de imaginá-lo atolado numa lama qual, ele nela perdia as botinas... Nhô Gualberto empunhava um pistolão de cores, chiochiante, e gritava: - ‘A pro ar! A pro ar!’ – olhando sempre para o lado das moças, ele bobo queria ser admirado.” (idem, p.251).

Essa ação pode ser lida como uma confirmação de seu *status*, pois ele está sempre atíçando os outros com palavras, com frases, com comentários que tiram a força original da realidade: “Tudo valia como uma feliz mentira, tudo divertia diverso.” (idem, 251).

Frases com caráter proverbial, de pensamentos com tons de caráter aforístico, são comuns a este vaqueiro fazendeiro. Não que as frases por ele pronunciadas tenham destacado aceno filosófico, mas, inseridas no contexto em que são pronunciadas, ganham sentidos que extrapolam o simples ato de falar, fundamentalmente para o leitor, que está ciente de tudo que ocorrera ao longo da narrativa. As divagações são inseridas em

meio a um ou outro comentário, como se fossem a moral da sua fala. Algumas frases têm peso proverbial: “O amor é que é o destino verdadeiro.” (p.141), frase proferida no meio do comentário sobre iô Ísio e iá-Dijina. “Sorte. Quem souber o que é a sorte, sabe o que é Deus, sabe o que é tudo.” (idem, p.131), em referência à diferença entre Maria da Glória e Maria Behú. “Ninguém sabe em que roupas de rendas o diabinho-diabo se reza.” (idem, p.149), acerca da possível influência de Lalinha sobre Maria da Glória.

Quando Miguel retorna à fazenda, é Gualberto que o guia novamente. Neste ponto, ele já havia se relacionado com Maria da Glória; noutro, à ocasião da segunda vinda de Miguel, temos um desfile de frases proverbiais:

Casamento é destino! [...] Ninguém pode saber ao certo se faz ou não faz... [...] O amor é que vale. Em tentos o senhor vê: essas coisas... Tem segunda batalha! Merece de gente aproveitar, o que vem e que se pode, o bom da vida é só de chuveiro... [...] A gente chupa o que vem, venha na hora. É o que resolve... Às vezes dá em desengano, às vez dá em desordem... Acho, de mim: muito que provei, que para mim não era, gozei furtado, em adiantado. Por aí, pago! Ai, ai, ai, mas é o que tempera... A gente lucra logo. Viver é viável. [...] O amor tira ninhadas de ciúmes... Mocidades... (idem, pp.311-313).

Para Miguel, esses ditos são frases vagas, sem ironia. Mas, para Gualberto, e para o leitor, essas expressões constituem melancólicas confissões cifradas sobre os momentos que desfrutou com Glorinha: “muito que provei, que para mim não era”. A personagem as profere com o intento de entender a si mesma, uma espécie de *mea culpa*, pois “Ele tinha culpa de si mesmo.” (idem, p313)

Dona-Dona enlouquece. A Grumixã torna-se decrépita. Gualberto, que abrisse garbosamente a narrativa, finaliza cabisbaixo, inundado por uma “Dôr de homem” (idem, p.313). Começara dando notícias, sai de cena ainda noticiando de todos do Buriti Bom; sua mudança não reside somente no físico, mas,

sobretudo, no modo de olhar. Se antes ele fitava com *mole gula*, teremos pela perspectiva de Miguel a percepção de um *olhar mole* vindo de nhô Gual: “... O mole de seus olhos buliu de lado a lado, sem piscar, como os de uma má ave.” (idem, p.312)

Podemos afirmar que a cultura nesta personagem aparece com forte caráter epidérmico, superficial, para ilustrar. Gualberto é um tipo representativo de sua cultura, exemplo do que há, majoritariamente, em sua região. O fazendeiro surge inicialmente como um “apresentador” da fazenda Buriti Bom e, em alguns momentos, fornece explicações sobre o local. Miguel reconhece em Gualberto a maneira do povo dos Gerais: “[...] nele encontrava a maneira módica do povo dos Gerais, de sua própria gente, sensível ao mundo compasso, ao nível de alma daquelas regiões de lugar e de viver.” (idem, p.134)

À medida que caminhamos sertão adentro, vemos que as realizações culturais nos personagens selecionados sofrem processos de aprofundamento: a cultura de Liodoro é menos epidérmica e mais enraizada.

Diante desta tentativa de interpretação da relação personagem-cultura, compreendemos que a linguagem ficcional reúne atribuições que procuram entrelaçar vida, cultura e sociedade no âmbito do sertão, mundo de mitos e necessidades reais.

4.3 Liodoro Maurício Faleiros – O homem na sisudez dos antigos

Liodoro é o centro da narrativa. À maneira de um lenhoso tronco, Liodoro sustenta as relações que, ao longo da trama, são arquitetadas. Pai de quatro filhos: Irvino, Ísio, Maria da Glória e Maria Behú, Liodoro é rodeado por mulheres, pois os homens estão longe. Irvino está na cidade, Ísio na Lapa-Laje. As mulheres, portanto, envolvem esta personagem que, à maneira dos buritis, finca suas raízes em solo aquoso/feminino, tem presença feminina em seu nome: Liodoro Maurício. Maurícia era a sua mãe, ou seja, entrelaçam-se matriarcado e patriarcado.

Diferente de nhô Gualberto Gaspar, cuja fala é evocada durante a estória, a figuração de Iô Liodoro é

predominantemente imagética, de composição minuciosa, com a descrição de seus pertences, numa gaveta, como observou Luís Costa Lima (1974):

Liodoro chama-se no completo Liodoro Maurício, filho de vovó Maurícia, sabendo-se que *Mauritia vinifera* é o nome científico do Buriti. Já pelo nome, portanto, ele mostra sua similaridade com o vegetal. [...] Assim como o Buriti Grande alardeia o seu porte e se deixa apartado do círculo dos buritis, assim também Liodoro se destaca e se mostra no centro da comunidade. (p.141)

Presidindo a família patriarcal, Liodoro enfeixa o poder de ordenar e agregar em torno de si a comunidade. Em seu próprio nome, carrega a função de unir, manter ligado: lio, de liame, e d'oro, de ouro, ou seja, relações de ouro.

A sua presença baliza a ordem e a desordem na fazenda. A ordem está dentro da Casa. A desordem, na noite, na vivência dos amores interditos.

Na festa de São João, Gualberto lida com um efêmero pistolão de cores, pula, anima, grita. Já Liodoro é responsável por aquilo que alumia a festa, a *espampã* fogueira:

E a festa passava. No morrer da fogueira, porém, Tia Cló trazia a iô Liodoro uma cúia cheia de aguardente viva, iô Liodoro se persignava e despejava de distância o conteúdo no braseiro: subia-se, a fã, um empeno altíssimo de labaredas, treslinguadas, meio segundo, dansantes. Espelharam-se nos ramos das árvores cores e lisos de pedrarias, as jóias. Todos viviam o Santo. Mas esse rito final do fogo sempre pertencia de direito à Vovó Maurícia – lembrava-o agora iô Liodoro, virado para a noite do poente, e com um sorriso de sua simpatia: –“Minha mãe – que Deus lhe ponha mais saúde –... conforme que está lá, nos nossos Gerais...” Assim a festa findara. (idem, p.254)

A organização do espaço se mostra de modo ritualístico. O narrador utiliza a expressão *rito final do fogo*. A mulher entrega ao homem aquilo que alimentará o fogo. O homem despeja o

alimento das chamas. Porém, antes de o despejar, ele persigna-se, não sendo um ato mecânico, mas sim respeitoso. Quem rege este ritual é uma mulher, a Vovó Maurícia, pertencendo a ascensão do fogo, por direito, *a ela*, não *a ele*. Em “Buriti” vemos o fogo simbólico e sagrado, integrando um festejo, que assume ares de rito, o que nos sugere a concepção de fogo para os antigos. De acordo com Fustel de Coulanges, acerca do fogo sagrado, afirma:

Toda casa de grego ou de romano abrigava um altar; sobre ele devia haver sempre cinza e brasas. Era obrigação sagrada do dono da casa conservar o fogo aceso dia e noite. Grande desgraça seria para a casa se o fogo se extinguisse! Ao anoitecer, eram cobertos de cinza os carvões, para se evitar que se consumissem inteiramente durante a noite; pela manhã, o primeiro cuidado era avivar o fogo e alimentá-lo com alguns ramos secos. O fogo só deixava de brilhar sobre o altar quando toda a família estivesse extinta; lar extinto, família extinta, eram expressões sinônimas entre os antigos. E o costume de manter sempre o fogo aceso sobre o altar remonta, visivelmente, a alguma antiga crença. [...] O fogo do lar era, pois, a Providência da família. (COULANGES, 2007, p.26-29)

No Natal, acontece o Pastoril, festa tradicional. Gualberto não está presente a este festejo. O Pastoril é constituído por cantos, loas, entoadas e louvações diante do presépio:

Na Véspera, todos apareciam. No Buriti Bom, Behú armava o grande presépio, no quarto-da-sala - todo aromas e brilhos, e cores amestradas, que ensinavam a beleza a confusos olhos. Semanas, tudo fora um movimento de reunir ovos e amassar quitandas, de fubá ou polvilho e trigo, inúmeras qualidades, que iam assar no enorme forno, lá fora numa coberta, aquecido a grandes brasas e varrido com vassourinhas de ramos verdes, que se torravam com perfume. Matavam boi, matavam porco. Era a festa. (ROSA, 2001,p.236)

A responsável por organizar o presépio é Maria Behú. De acordo com Gilberto Freyre, em *Casa Grande e Senzala*, formou-se em nossa sociedade patriarcal uma classe de mulheres que não casava, permanecendo em casa, cuidando dos afazeres, ou seja, uma dona de casa, mas sem marido e filhos. Em geral, essas moças e senhoras, *tias*, esmeravam-se em seus afazeres domésticos, sendo por isso reconhecidas. Em “Buriti”, temos esses tipos femininos representados em Behú e na tia Cló – “[...] espécie de mordoma ou caseira, parenta afastada, exata estreita como uma tábua de bater roupa e trabalhadeira geral” (idem, p.203). Tia Cló sempre está presente com breves comentários ou então em cenas de tristeza, como a morte de Behú. De acordo com as informações do narrador, Cló é uma doméstica, circulando nos espaços da cozinha e da sala. Behú é propriamente da família e encarrega-se de reger o lado espiritual, daí ser dela a função de organizar o presépio, que se localiza no interior da casa – quarto-da-sala – e sua feitura movimentava o espaço e o tempo. Os alimentos vão assar no forno. O chão é varrido com vassoura de ramo verde. Câmara Cascudo aponta a vassoura como o centro de muitas credences populares no Brasil e na Europa. O estudioso ressalta que este utensílio, construído de arbustos especiais, afasta os maus fluidos do recinto. Em “Buriti”, a vassoura que surge no espaço do grande forno é feita de ramos verdes, embebida em perfume.

Organizado o presépio e montado o cenário da narrativa para a festa, ocorre a encenação do Pastoral:

Tinham rezado, em coro, um mistério do terço, cantado, e agora Maria da Glória e Behú recordavam trechos das *Pastorinhas*. Iô Liodoro mesmo saía de seu sempre, realçado na satisfação com que escutava-as, ora aplaudindo com acenos de cabeça, ora se entremeando na representação, que vinha de sua mocidade, de sua infância. As pastorinhas, que aguardavam o excelso, tinham adormecido, um labrego roubara-lhes o surrãozinho e o farnel; chamavam o meirinho, para acudí-las, o meirinho prendia o ladrão, o ladrão protestava. No passo, falava então iô Liodoro, forteante, a grosso: – “...*Por que prendes,*

meirinho? Não sejas tão confiado!...” Ia longe a recitação, e a dele era uma cheia, atirada voz, não pelo que dissesse.(idem, p.239)

O passo a passo do Pastoril ou Pastorinhas é descrito pelo olhar de Lalinha. Liodoro tem participação fundamental na encenação e sua voz ecoa pelo ambiente – *forteante, a grosso*. A recitação vara a noite e é finalizada com cantigas melancólicas. Devemos destacar que no subuniverso das cantigas, ou lamentos, é encenado, parcialmente, o que será vivenciado, ou está sendo, durante a narrativa:

O que as outras repetiam longamente: era uma cantiga que culpava, de nosso sofrer-de-amor, a doidice da pomba-rola e os espinhos da laranjeira velha. Seguido, o lamento da moça cuja mãe jazia na mesa da sala, amortalhada; e então Glória e Behú sabiam baixar um estilo de pranto, tão que transcluía resignada angústia, e sem olhar uma para outra, mas sim se sozinhas se abraçando. [...] as companheiras, a turno, precisassem de outras regiões, e entoavam a Diolê-Diolá, ou coplas de Sinhã-a-Sertaneja, que sonhou com o Príncipe e por isso não aceitava noivo, até murchar idades, e aí, para não ficar *facão*, preferiu se casar mesmo de qualquer jeito com o feio vaqueiro Leobéu, de sertão-acima. (idem, p.240)

O *sofrer-de-amor*, a *doidice da pomba-rola*, o lamento da moça cuja mãe morrerá e a copla da sinhá que, não tendo noivo à sua altura, resolve entregar-se ao mais feio vaqueiro correspondem a acontecimentos da narrativa e credices sertanejas: O sofrer-de-amor e a doidice da pomba-rola podem aplicar-se a Lalinha; o lamento da moça pela finada mãe sugere a morte de Behú, que ocorrerá depois da Semana Santa e a entrega da sinhá sertaneja ao vaqueiro Leobéu sugere a experimentação sexual de Glorinha com o feio fazendeiro Gualberto. Desse modo, essas cantigas, em poucas linhas, inter-relacionam eventos da estória.

A voz de Liodoro é reproduzida em momentos importantes da narrativa e, sempre que sua fala é introduzida, observamos que o seu enunciado modifica a realidade

circundante. Na encenação natalina, ele exerce a função daquele que ameaça o Meirinho, suscitando em Lalinha associações ao seu estado de “intrusa”. Quando vai à cidade “caçar” a nora abandonada, suas palavras a sujeitam: “A senhora vem, todos estão lhe esperando. Há de ser sempre minha filha, minhas outras filhas suas irmãs... Lá é sua a nossa casa.” (idem, p.193). Durante os jogos noturnos e eróticos, suas respostas atacam a personagem, bem como podem deixá-la prostrada, se acenam com possibilidades negativas: “– Leandra, minha filha... Minha filha, quem sabe você não está cansada daqui da roça, destes sertões?” (idem, p.294)

A figura de Liodoro impõe-se na fazenda do Buriti-Bom. Os aspectos que o qualificam como patriarca são observados durante os festejos e também através do seu comportamento: as falas em geral são carregadas de poder decisório, tratadas pelo narrador:

Iô Liodoro. Os cães vinham com agrado ao pé dele, erguiam o focinho e os olhos, repousavam cabeça entre suas pernas. Ele passeava pelo curral, no meio das vacas, os vaqueiros tirando leite; se destacava. Levava, à noite, um copo d'água para o quarto. Punha a grande capa fusco-cinza, alargava-se seu vulto, não receava montar e sair, nos dias de chuva. Escovava os cabelos, demorava-se ainda um pouco na varanda, o chapelão ainda derrubado às costas, sustido pela jugular. Chegava, depois, seu sorriso sempre era franco, voltasse ele encharcado a gotejar ou empoeirado todo, um sorriso de fortes brancos dentes, com aqueles dentes podia cortar um naco de carne-seca, de golpe. Tinha pêlos ruivos nas costas da mão, à mesa comia ligeiro, mas tão discreto – mesmo essa pressa não se notava. Bebia o café muito quente, quase sem o adoçar, dava estalidos com a língua, sempre a bondade do café ele elogiava. Esfregava as mãos, chamava os enxadeiros e campeiros, um por um, para o pagamento, no quartinho-de-fora, o quarto-da-varanda; não vozeava nunca, não se ouvia que se zangasse. [...] Os vaqueiros respeitavam-no e obedeciam-lhe com prazer, tão hábil quanto eles ele lançava e campeava. [...] Tudo geria com um

silencioso saber, como se de tudo despreocupado. (idem, 289)

Todos parecem sujeitar-se docemente ao mando de Liodoro. Sua imagem evoca força, sisudez, concisão. A atenção atribuída aos dentes, em outra passagem, já fora referida – “E tinha o queixo forte e todos os dentes, e muitos brancos – não do branco do polvilho ao sol, que só em boca de moça às vezes se vê, mas o branco dos ovos de coruja, que é são como uma porcelana, e limpo calcareamente.” (idem, p.174), são índices de masculinidade e de virilidade: os dentes poderiam, de um golpe, cortar um pedaço de carne seca.

Entre o dia e a noite, a medida e a desmedida, a Casa-da-fazenda e o Brejão-do-Umbigo, Liodoro agrega em si aspectos de uma cultura paradoxal: como pode um homem que rege pela *sisudez dos antigos* soltar-se na madrugada cultivando suas lavouras femininas? Luis Roncari afirma que estas duas faces são componentes do patriarcado brasileiro: “[...] ele realiza por inteiro a duplicidade do comportamento ou da hipocrisia patriarcal brasileira: a máscara de integridade e seriedade na vida oficial, familiar e pública; e a concretização de todos os impulsos incontidos, clandestinamente, na vida noturna, geralmente com as mulheres de agregados e clientes pobres.” (in: SCARPELLI, 2008, p.156)

O comportamento ambíguo de Liodoro, portanto, pode ser enquadrado, e legitimado, no e pelo próprio sistema do qual ele é participante. Liodoro rege uma casa. A Casa, em geral vem com a inicial maiúscula para designar a autoridade de que está investida e o respeito que inspira. De acordo com Eurico Boaventura: “Altaneira a casa-grande pastoril, a casa-da-fazenda no seu nome real.[...] Na amplidão das malhadas largas dominava o solar, a casa-da-fazenda.” (BOAVENTURA, 1989, p.105-106).

A relação de amizade, compadrio e irmandade com Liodoro é referenciada sempre por nhô Gualberto. Não temos a versão de Liodoro. Neste jogo de informações duvidosas que Gual trava com o leitor, podemos depreender que o dono da Grumixã não o inveja, mas sutilmente urde intrigas com os detalhes que conta acerca da vida do outro: “[...] *Iô Liodoro não*

franze. Ele é um homem pelo correto. Ajuda muito ao Inpetor... A ver, esse buriti-grande? Eu acho que ele não cresce mais do que esse tanto. Olhe: desse, não; mas, de coqueiros outros, do campo: quanto mais velho, mais fino – o povo diz...” (ROSA, 2001, p.153). É possível associar a observação de Gualberto acerca do buriti-grande ao que o fazendeiro julga que ocorrerá a Liodoro: *não cresce mais do que esse tanto*, ou seja, mais rico e mais notável ele não ficará. E *quanto mais velho, mais fino*, até sumir, conforme o povo diz, e, na crença sertaneja, a voz do povo é a voz de Deus.

Nhô Gual conta o caso do Inspetor, não repreende Iô Liodoro, mas prontamente ressalta: *“Aquilo me deu gastura e pena?”* (idem, p.153), para, um pouco mais adiante, derramar sua mole e contida gula sobre a mulata Alcina, amante de Liodoro.

Sabemos, por meio de Gualberto, que Liodoro é um dos fazendeiros mais ricos da região, porém esta fortuna está em processo de lenta decadência: *“Iô Liodoro possui um município de alqueires, terras válidas de primeira; mas o pai de iô Liodoro teve mais do que ele, e mais ainda teve o avô...”* (ROSA, 2001, p.164).

Liodoro tem uma herdeira direta: Glória. Maria da Glória/ Glorinha é a filha do fazendeiro. Aqueles que deveriam usualmente herdar as características paternas estão longe de casa, afastados do pai. Restou a Glória, então, assumir o lugar de filho, de herdeiro.

Glória é figurada como uma mulher trajada de modo masculino. É uma moça que realiza ações em geral reputadas aos homens. Aos olhos de Miguel: *“Eu teria receio de gostar de Glorinha. Ela é franca demais, vive demais, abertamente; é uma mulher que deve desnorrear, porque ainda não tem segredos.”* (idem, p.123)

Esse *viver aberto* é o que caracteriza a personagem, cujo nome remete diretamente à ideia de grandeza e positividade. Seus movimentos são ágeis e seguros: *“Maria da Glória se movia bela, tinha uma elasticidade de lutadora. Seu vestido era amarelo, de um amarelo solarmente manchante e empapado, tão alegre em ondas”* (idem, p.174). Semelhando a um rapaz nos modos, Glória intitula-se como *“sertaneja”*:

Maria da Glória era a bela, firme para governar um cavalo grande, montada à homem, com calças amarelas e batas, e a blusa rústica de pano pardo, ela ria claro e sacudia a cabeça, esparramando os cabelos, dados, em quantidade de sol. Galopava por toda parte, parecendo um rapaz. Alegria, era a dela: - ‘Sou roceira, sou sertaneja!’ - exclamava. (idem, p.149)

A alegria de Maria da Glória assim é definida pelo narrador: “[...] era risos de moça enflorificada, carecendo de amor.” (idem, p.150). A jovem trava relacionamentos afetivos com dois personagens: Lalinha e Gualberto. Com ambos, experimenta a sua sexualidade, extravasando, à maneira de seu pai, desejos interditados. Gualberto é o escolhido.

Essa necessidade de experimentar as possibilidades eróticas do próprio corpo, como se estivesse atendendo a um chamado da natureza, sugere-nos a associação de Glória à protagonista do romance *A Carne* (1888), de Júlio Ribeiro (1845-1890). Helena – ou Lenita, sua alcunha ao longo da narrativa – é uma jovem intelectual, educada unicamente pelo pai, versada em conhecimentos majoritariamente masculinos. Vivendo a maior parte da vida num sítio isolado, Lenita cresce como uma roceira, uma sertaneja, com fortes raízes onde fora criada. Com a morte do pai, segue para outra fazenda, começando a sentir certas manifestações da natureza: os desejos sexuais, que se concretizam com o intelectual caçador Manduca, homem mais velho, que também se sente devastado pelas necessidades orgânicas.

Sendo um romance naturalista por excelência, *A Carne* atribui como causa a essa efervescência erótica as carências naturais, e inevitáveis, do corpo humano. No que tange a nossa comparação, temos em ambas as narrativas duas moças educadas pelos pais, deles herdando a vitalidade e a energia masculinas. Tanto Glória quanto Lenita habitam paragens isoladas e cedem à natureza. Glória teme que Miguel não retorne ou que não chegue ao seu reino algum príncipe encantado. Ela se entrega, portanto, ao nhô Gual, quebrantando assim todo o halo de inocência que a envolvia. Lenita é figurada como refém das *necessidades genésicas* de

sua compleição feminina, relacionando-se com Manduca, também um homem mais velho, um *gentleman* do engenho.

De espontânea e inocente, Glória, à medida que se experimenta com nhô Gual, passa a adquirir uma inocência calculada. À maneira do pai, não vivencia a paixão vergonhosa dentro da Casa, mas sim em locais ermos: “- ‘Não, Lala. Fui eu que mandei. Quase o obriguei a fazer tudo, a perder o respeito, que ele tinha demais...’ Aqui? No Buriti Bom? Aqui? *Glorinha*: - ‘Não, aqui não, Lala. Foi num lugar escondido, bonito, no Alto-Grande... Agora, não tem mais remédio. Sossega. Isso não é para acontecer com todas?...’” (idem, p.306)

Para Lalinha, Glória personifica o Buriti Bom e sua voz é tão marcante quanto a de Iô Liodoro. Lalinha afirma que gostaria de travar jogos de sedução com Glorinha. Jogos que envolvessem palavras picantes, *intranquilas*, impulsivas:

Com um sabor de malícia, às gotas se segredou: que Glória fosse além, dissesse coisas *intranquilas*, repelidas como um cuspe e mais disformes, assim impremeditadamente vindas à voz de uma meninona linda, aquela voz bem timbrada, rica de um calor forte de vovoengo – o que ela descuidosa dissesse se tornava implacavelmente dito: formava para sempre uma teoria terrível; aquilo dava um doce arrepio, meava-lhe animador pelos ouvidos – coragem e apalpos gélidos de medo. (idem, p.225)

Essa fantasia – de que Glória seduzisse pela palavra, pela voz – Lalinha realizará com Iô Liodoro. Com Glorinha, há o desejo e a escuta das fantasias da moça. É mediante Glorinha que sabemos o quão alegre é vovó Maurícia. Alegre e com muita vitalidade, o que transparece num de seus ditos, enunciados por Glória: “[...] a gente se casa será é para lua-de-mel e luas-de-méis!...” (idem, p.208)

Glorinha tem atuação marcante em todos os festejos representados durante a narrativa: São João e Natal. É ela que faz alusão a um Jão Diagão, que não faz parte das festas, mas sim dos feitiços: “Tem um homem, dos marmelos, também, está fazendo

trabalhos-ajudados, é um Jão Diagão – um preto, africano de tão idoso: você vai ver, ninguém pode com ele...” (idem, p.242). A cultura de Iô Liodoro é passada para Glorinha, ou seja, germina. Já a de Gualberto não.

A filha de Liodoro mistura-se com nhô Gual. Para Lalinha, esse ato causa ojeriza e espanto. Mas para Glorinha foi algo natural. Como explicar esses pontos de vista díspares? Lalinha, vinda da cidade, por vezes parece idealizar Maria da Glória. Essa idealização sofre fissuras, pois Glorinha reproduz as ações de Liodoro, equiparando-se a ele. Diz Lalinha: “Sua voz tão clara, essa pureza no rosto... Era impossível...” (idem, p.305). Maria da Glória assim se justifica: “ – ‘Quem me importa?! Eu não quero casar. Sei que Miguel não vai vir mais... Antes, então, o Gual, pronto à mão, e que é amigo nosso, quase pessoa de casa...” (idem, p.306).

Desse modo, Gualberto toma algo de Liodoro, mesmo que momentaneamente, algo do Dono. Não é posse compartilhada, como o Buriti grande. É uma posse mais profunda, visto que Glorinha é a filha/filho de Liodoro. No entanto, é mais uma relação estéril, que a Gualberto resultará na loucura de Dona-Dona e na decrepitude de sua morada, ou seja, ter possuído algo de Liodoro, sua extensão – a filha – não tornou nhô Gual melhor, antes precipitou a sua decadência.

De Liodoro, restringindo-nos ao nosso campo de investigação – traços da cultura realizada na personagem – e reforçando que essa cultura é mais arraigada à personagem, devido ao peso da tradição, voltamo-nos para o profeta da noite – Chefe Zequiel.

4.4 Zequiel – o homem da noite

Chefe Zequiel cultivava lavoura de subsistência. Planta e colhe para seu uso. Não há referências sobre sua família – ascendentes ou descendentes – nem local de moradia fixa. O único pouso certo para Zequiel é o moinho: “O Chefe era baixote e risonho, quando respondia sabia fazer toda espécie de

gestos. Risonho de sorriso, apesar de sua palidez. E ele muito se coçava.” (idem, p.172) Seu modo de vida é assim sumariado:

[...] o Chefe plantava do que queria, o lucrozinho para si, e fechava sua roça no lugar que ele mesmo escolhesse. Mas transportava consigo, cada manhã, uns mantimentos, guardava latas e cabaças no ranchinho da roça, lá ele fazia questão de cozinhar seu almoço. Com isso, perdia tempo. E, de agora, por conta de abrir em claro as noites, de dia em vez de trabalhar ele vadiava, deitava para se dormir, boas horas. O que entendia era do ofício dos barulheiros do campo, quando que queremos ver visagens... (idem, p.250)

Sobre o Chefe Zequiel, diz Guimarães Rosa em carta ao seu tradutor italiano: “E o Chefe Zequiel, um pobre-de-Cristo, semi-enlouquecida sua ignorância.” (In: BIZZARRI, 2003, p.104). Mais um pobre-de-Cristo para a galeria rosiana. A figura de Zequiel nos lembra a de outra personagem, o velho Camilo. Ambos aportam nas estâncias vindos das entranhas do sertão. E ambos permanecem nas fazendas, porque não têm para onde ir. O narrador informa que:

[...] o velho Camilo era apenas uma espécie doméstica de mendigo, recolhido, inválido, que ali viera ter e fora adotado por bem-fazer, surgido do mundo do Norte: - Ele asséste mais é aqui. Às vezes descasca um milhozinho, busca um balde d’água. Mas tudo na vontade dele. Ninguém manda, não... [...] Era digno e tímido. Olhava para as mãos dos outros, como quem espera comida ou pancada. Mas às vezes a gente fitava nele e tinha a vontade de tomar-lhe a benção. A vida não lhe desfizera um certo decoro antigo, um siso de respeito de sua figuração. Quem sabe, nos remotos, o povo dele não tinham sido homens de mandar em homens e de tomar à força coisas demais, para terem? [...] os meninos não sabiam aperreá-lo, nem estimá-lo, nem o respeitar diretamente. Os vaqueiros também não. Riam sério dele. (ROSA, Uma estória de amor, 2001, p.167-169)

O velho Camilo é um *pobre-de-Cristo*, um ancião. Guarda ainda a aura de tempos passados, uma réstia de ensombrada honra. É respeitado por alguns. O mesmo não ocorre com o Chefe Zequiel: “É um Zequiel, Zequielzim – o *Chefe*...[...] ‘ – Que é que eu acho do Zequiel, o Chefe? Tolo na retoleima, inteiro. [...] Senhor verá: ele descreve tudo que diz que divulgou de noite – o senhor pedindo perguntando. Historêia muito. Eh, ele pinta o preto de branco...” (ROSA, 2001, p.128-166). Nos fragmentos destacados, é possível observarmos que o Chefe é nuançado por Gualberto como um bobo, um tolo da fazenda. O uso do artigo indefinido e do diminutivo sugere inferiorização do sujeito, bem como a expressão “o Chefe” em itálico, seguida de reticências, exprime certa ironia em referenciá-lo assim. Alcunhado por Gual como *tolu na retoleima, inteiro*, o Chefe surge às vistas da maioria como um louco miserável, atordoado pela noite. Para Glorinha, Zequiel é uma curiosidade do lugar, o pitoresco sob forma humana: “[...] ela apresentava o Chefe como se ele fosse um talento da fazenda, com que o Buriti Bom pudesse contar – nos portais da noite, sentinela posta.” (idem, p.233)

Zequiel é apresentado entre os bichos do mato:

A certo, que todos ficavam escutando o corpo de noturno rumor, descobrindo os seres que o formam. Era uma necessidade. [...] Discorria da dificuldade em separarem-se sons, de seu amontôo contínuo. – ‘Só por precisão’ – completou o segundo, o setelagoano. E mais disse: que dirá, então, os bichos, obrigados a constante defesa ou ataque? O lobo, o veado. O rato. O coelho, que, para melhor captar os anúncios de perigo, desenvolveu-se um pavilhão tão grande? Principal, na jungla, não é tanto a rapidez de movimentos, mas a paciência dormida e sagaz, a arma da imobilidade. À cabecinha de um coelho peludo, sentado à porta de sua lura, no fim de tarde, devem chegar mais envios sonoros que a uma central telefônica. [...] Falou-se no Chefe Zequiel. (idem, p.119)

No excerto selecionado, temos o elenco de alguns bichos: lobo, veado e coelho. Há um sentimento que predomina entre os animais e que é aquele sentido pelo Chefe: o medo. A alusão à

capacidade auditiva do coelho denuncia a chegada de Zequiél: aos ouvidos do Chefe também chegam inúmeros envios sonoros. Também ele é uma espécie de central telefônica, porém os pulsos captados tornam-se um emaranhado em meio à *jungla*, revestidos de pavor.

De acordo com Luis Costa Lima, a respeito da associação com o profeta Ezequiel,

Ezequiel é o que recebera do Senhor a missão de difundir a sua palavra entre os israelitas, para isto sendo chamado a abrir a boca e engolir o livro da sabedoria, no qual se encontram as palavras: ‘Lamentações, gemidos e queixas’ (Ez 2,10). As palavras de Ezequiel não visam, portanto, a trazer conforto, mas sim a anunciação apocalíptica, onde os raios, as tormentas e as bestas misteriosas auguram desgraças semelhantes às do próprio Apocalipse. Não menos enigmáticas e catastróficas são as anunciações do profeta sertanejo. (LIMA, 1974, p.143)

Ezequiel, um dos profetas maiores, é um sacerdote exilado em Babilônia, exercendo sua atividade entre os anos 593 a 571 a.C. No local de seu exílio, ele anuncia as sentenças divinas. Para Zequiél, a sua comunidade será destruída, pois é uma sociedade corrupta e hipócrita, fadada, portanto, ao sofrimento. Apesar dessa negatividade, o futuro é de ressurreição. As descrições que surgem das palavras de Ezequiel são extremamente difíceis de imaginar, mas assustam pela grandiosidade das visões:

[...] “Criatura humana, obedeça ao que vou lhe dizer. Não seja rebelde como essa casa de rebeldes. Abra a boca e coma o que vou lhe falar.” Então notei que certa mão se estendia para mim com um rolo de pergaminho. A mão desenrolou o pergaminho diante de mim: estava escrito por dentro e por fora, e o que nele estava escrito eram lamentações, gemidos e gritos de dor. (Ez 2, 8-10).

Javé coloca Ezequiel como uma sentinela: “Estou colocando você como sentinela” (Ez 3,17), para advertir ao povo

ignorante as intempéries que estão por vir. Engolindo um livro de lamentações, gemidos e gritos de dor, Ezequiel profetiza o que comera, como simples criatura humana diante da potência de Deus. No Buriti Bom, temos o chefe Zequiel, que também parece ter engolido um livro da sabedoria, mas, atordoado, consome-se na noite profunda, no caos, veiculando uma linguagem que, à sua comunidade, é pitoresca e curiosa.

O Chefe sente-se acochado pela fantasia de uma Inimiga que virá para disseminar o sofrimento. Essa é a principal obsessão: a ideia de ser assassinado durante a noite. A essa ideia fixa, agregam-se os múltiplos barulhos da noite.

A novela “Buriti” é marcadamente sonora. As noites relatadas são povoadas de silêncios, que dão origem a sinais: “À noite, o mato propõe uma porção de silêncios; mas o campo responde e se povoa de sinais.” (idem, p.127). Os sons, então, seriam as respostas do campo ao profundo silêncio que a noite encerra.

O sertão é figurado como espaço que surpreende aquele que o adentra: “Quando se vem vindo sertão a dentro, a gente pensa que não vai encontrar coisa nenhuma.” (idem, p.127). A *gente pensa*, mas, à medida que se vai adentrando, o sertão se revela em seus silêncios e sons. O Chefe Zequiel capta esses sons: “Aziago, o Chefe Zequiel espera um inimigo, que desconhece, escuta até aos fundos da noite, escuta as minhocas dentro da terra. Assunta, o que tem de observar, para ele a noite é um estudo terrível. [...] O que o Chefe devassou, assim, encheria livros.” (idem, p.127)

A relação do Chefe com a terra remete-nos a outros personagens roseanos, receptores de recados que os ultrapassam, como, por exemplo, o Gorgulho, de “O Recado do Morro”, morador de uma urubuquara e o primeiro a repassar o recado gritado pelo morro.

Há ainda o Guégue, de “O Recado do Morro”:

O Guégue era o bobo da Fazenda. Retaco, grosso, mais para idoso e papudo – um papo em três bolas meando emendas, um tanto de lado. Não tirava da cabeça um velho chapéu-de-couro de vaqueiro, preso por

barboqueixo. Babava sempre um pouco, nos cantos da enorme boca com um ou dois tocos amarelos de dentes. Uma faquinha, ele não estando trabalhando, figurava com a dita na mão. E tinha intensas maneiras diversas de resmungar. Mas falava. (ROSA, 1984, p. 38-39)

O Guégue é o menino de recado da Fazenda: “O Guégue era um homem sério, racional”. (idem, p. 39). Essa figura relaciona-se bastante ao mundo infantil: observe-se o caricatural de sua pessoa. Parece um bobo de contos infantis. Quando o grupo encontra o Guégue, ele está vindo de uma atividade muito importante: amarrara um barbante na cerca da horta para crescimento rápido do chuchu. É chegado à praticidade das coisas: “ele estava sempre querendo fazer alguma coisa de utilidade”. (idem, p. 39). Confecciona uma saboneteira de cágado para o menino e está levando um boião de doce de limão em calda e um bilhete para a Nhá Lirina. É interessante que o Guégue vive à beira do rego: “o Guégue vivia à sua beira, o rego era o rio dele”. Ora, a água evoca transparência, movimento, continuidade, e a terra remete-nos à firmeza, racionalidade, segurança: o Guégue vive à beira do rego, um pé na água e um pé na terra: sentimento e razão.

A João Urúgem podemos comparar o Chefe, apenas no que diz respeito à situação marginal. Urúgem enlouquece após ser acusado de furto, como resposta retira-se para um pé-de-serra:

O João Urúgem, que nunca ninguém enxergava no normal, que não morava em vereda, nem no baixió, nem em chapada, mas via solitário, no pé-de-serra. Desde não se sabia mais, desde moço, quando o acusaram de um furto, que depois se veio a expor que ele não executara – tinha ido viver sozinho no pé-de-serra, onde o urúbu faz casa nas grotas e as corujas escolhem sombra, onde há monte de mato, essas pedras com limo muito molhado, fontes, minadouros de água que sobre da terra aos borbos, jorra tesa, com força, o inteiro ano. João Urúgem, que morava numa choupana em árvores e môitas, que os degraus de sete lajedos – cada laje mais larga e chata – separavam da beira da lagôa, onde jacaré-de-cabeça-

azulada põe o focinho fora d'água, quando o sol sai tarde, e espirra mau-agouro e olha mau-olhado. João Urúgem fedia a mijo de cavalo. (ROSA, Uma estória de amor, 2001, p.169).

João Urúgem está distanciado da população e confunde as expressões habituais para externar sentimentos: “Ele não sabia mais falar corretamente com os outros, parece que chorava pensando que estava se rindo.” (idem, p.170). Quando chega ao local da festa, faz um gesto que sugere sua ligação com a terra: “João Urúgem sentava no chão, punha as palmas das mãos abertas encostadas em terra, que nem para se esquentar ou esfriar.” (idem, p.170).

Chefe Zequiel tem um linguajar reticente. É interessante a passagem em que ele deseja fumo e, em troca, dá palha, ou seja, ele não verbaliza a vontade. Ele concretiza mediante gestos: “ – ‘Eh, uai: ele quer fumo, eh ele não tem fumo nenhum... – nhô Gualberto vozeizou – ... Ele deu palha, para pedir fumo...’ O bobo mesmo assentiu.” (idem, p.173). Ou quando o Chefe exprime sua opinião sobre Liodoro: “[...] ele se comprazia, ao ver iô Liodoro; e disse, a Miguel e nhô Gualberto Gaspar, indicando iô Liodoro: - ‘ Duro, duro...’ Fazia um gesto de sacudir mão, de sova bem dada, e ele mesmo dizia e se respondia: – ‘Duro, duro? – Dém-dém!’ O que podia não ter significação. Mas o Chefe admirava iô Liodoro.” (ROSA, 2001, p.173).

Ele acatava as pessoas pelos trajes, pelas roupas. Considerava o inspetor um sujeito respeitável e admirava a beleza de Maria da Glória e Lalinha:

[...] ele acatava as pessoas pelos trajes. E, ante Glória e Lalinha, o Chefe se desmanchava desdentado todo num riso, era igual lhe tivessem surgido de repente duas fadas. Principalmente pronto a um ajoelhar-se-de-adorar aos pés de Lalinha, ela mesma o percebera. – “Nhãssim, nhãssim...” – ele em afã redizia –; tudo o que ela quisesse ou sentisse ou pensasse devia de ser a própria razão. Mas, quando se afastavam, ele murmurava alguma coisa, que Glória dizia entender e seria: - “Nhãssim, madaminha linda...” Ali, no lugar, ele fizera um roçado, defendera-o

com o tapume de varas. Amendoim – era o que aquele ano tinha plantado. O chão ali era bom, e a terra clara – ah, como carecia de ser, ele em seu papagueio explicava. [...] Ah, nhãão, sinhazinha: tem muitas toadas de chuvas diferentes, e tudo o mais, que espera, por detrás... Podia contar, de todo cricril; do macho e da fêmea quando as corujas currucam, dar aviso da coruja-grande, que pega pintos no quintal; ou para que lado se comboiavam, no clareio da manhã, as capelas de macacos. Ou quando ameaça de mudar o rodeio do vento. O gugugo da juriti, um alvoroço de ninhos atacados: guaxo guincha, guacho vôa. O pica-pau medido, batendo pau, batendo tempo. Lontra bufanfo – uma espécie de miado – antes de mergulhar. O gongo dos sapos. O gougo do raposão. Ou ao luar uma bandeira de porcos-do-mato, no estraçalho. (idem, p.232-233)

O Chefe não tem malícia, daí acatar as pessoas pelos trajes. A sua inocência é guiada por seus sentidos à flor da pele. E, por vezes, esses sentidos fazem-no refém de delírios, como acontece durante a noite. Aqueles sons, os movimentos da noite e dos bichos que habitam o mato, para a maioria são barulhos naturais, mas para o Chefe, cujos sentidos são aguçados, à maneira do coelho, os barulhos convertem-se em notas de angustiada sinfonia noturna, vaticinadora de perigos iminentes. Ele julga as coisas por aquilo que elas parecem ser. E a noite parece ser assustadora!

A relação do Chefe com Maria Behú é intrincada. Ambos figuram na fazenda como guardiões de mensagens transcendentais. João Guimarães Rosa levanta a seguinte dúvida: “Quando Maria Behú morre, mais tarde, terá sido só por acaso que na mesma ocasião o Chefe se viu curado?” (In: BIZZARRI, 2003, p.107). Será que podemos estabelecer entre a morte de Behú e a cura do Chefe uma relação de causa-consequência? Mas como poderíamos elucidar um nexos entre estes dois personagens?

Maria Behú é focalizada por Gualberto de modo negativo. Nhô Gual, baluarte do senso comum e da orientação simplista da vida, sem nenhum apelo intencional para o transcendente,

sobrepõe a aparência física de Behú a todas as outras possíveis observações a respeito da beata, associando sua suposta feiúra à maldade.

Diferente ideia terá Miguel, que é acolhido por Behú. Para ele, Behú semelha sua mãe, recendendo a passado: “[...] se fazia uma ênfase, uma voz, e o que dizia não era seu; parecia repetir pensamentos lidos. Pobremente, perseguia alguma poesia. ‘Lembra minha mãe...’ – Miguel pensou. Aquilo soava em dôr de falso... Minha mãe muitas vezes tomava esse modo de falar.”(ROSA, 2001, p. 169-170)

Lalinha pergunta-se em solilóquios o que ocorrera a Behú, banhando-a com luzes de mártir: “Quem roubara aquela menina de seu quinhão de saúde e de beleza, e de pontudas dôres crivava-a, deixando-a para fora da roda da alegria?” (p. 268) É uma *menina*, não uma velha, como, por vezes, a narrativa nos faz crer.

Behú destina ao Chefe cuidados fraternais:

Maria Behú contava: sonhara com o Chefe, em opa azul, e sobrepeliz, servindo de coroinha ou sacristão, na matriz do Arraial... Chamava o Chefe, queria aconselhá-lo, que se pegasse com Deus, rezasse mais, melhor remédio para se aliviar daqueles pavores. O Chefe pregara na parede do moinho uma folhinha com estampa de santo – mas que isso não lhe bastava. E o Chefe esquivava o olhar, escutava-a submisso e muito inquieto. – ‘Ele respeita muito a Maria Behú...’ – alguém dissera. Com efeito, era a Behú quem mais zelava por ele, dava-lhe severo e caridoso amparo. Comprava a fazenda, costurava-lhe as roupas; agora mesmo, para a festa, fizera-lhe um duque novo, de bom riscado. E o Chefe, tido tonto, se saía com tontices – perguntavam-lhe o que era a noite, e respondia: - ‘A noite é o que não coube no dia, até.’ Não se importava com risos. Tinha suas penas próprias. Rejubilava-o o de-comer. (idem, p.252-253)

O sentimento que o Chefe nutria por Behú era respeito, oriundo do medo. Ele a escutava submisso, porém inquieto. O narrador nos informa que Behú sonhara com Zequiel. Esse sonho é matizado de aspectos ritualísticos: o Chefe está

travestido de coroinha, em opa azul e sobrepeliz. No sonho da beata, Zequiél não está à margem, deslocado, antes atua na celebração de um ritual sagrado – a missa. O sonho, portanto, desrealiza o Zequiél noturno, o bobo, e unta-o com óleos sacros, atribuindo a ele uma função religiosa: o de auxiliar, aquele que ajuda no sagrado. Para Behú, os remédios para os terrores de Zequiél são as rezas – o *pegar-se com Deus* – ou seja, ter fé em algo, além de seus próprios sentidos. O fato de ter uma ilustração de santo pregada em sua moradia não era suficiente. Era preciso crer. Porém, sutilmente, Zequiél *esquiva* seu olhar dos olhos de Behú. Ele foge de sua presença. Ambos vivenciam a noite de maneira particular. Enquanto o Chefe teme, eis o que faz Behú:

Todo dormia o campo. Com certeza, ajoelhada no meio do quarto, Maria Behú rezava. O terço serpenteava preto entre suas mãos, e, à sétima ave-maria de cada mistério, ela beijava o chão, por orgulho de humildade. – ‘Ela quer emendar os outros, exemplar até os animais...’ – nhô Gualberto falara. A bondade de Maria Behú era uma bondade desamparada. [...] O Chefe Zequiél, por certo, ouvia toda agitação de insônia. – Ih, uê... Quando a coisa piora de vir, eu rezo! – o Chefe se benzia. No chão e na parede do moinho, ele riscou o signo-salomão. (idem, p.284-285)

Os movimentos do terço são comparados metaforicamente aos de uma serpente: ele *serpenteava* preto entre as mãos da beata. O simbolismo da serpente, segundo Manfred Lurker,

[A serpente] possui uma variedade de significados simbólicos, em parte contraditórios. Pertencente à Terra e às divindades terrestres, é a contrapartida do pássaro celeste; o motivo da luta entre a água e a serpente, ou o dragão que a representa, é encontrado em vários mitos (germanos, indianos, *buriatas*, astecas). [...] No Barroco, o globo e a serpente juntam-se no símbolo do mundo pecador. A serpente, que muda de pele e se regenera, parece ter afinidade com a lua, está relacionada ao Salvador e torna-se indicação de vida convalescente e da

imortalidade. Também fazendo parte do Simbolismo Sexual o réptil encontra-se do lado da vida, que pode remontar aos antepassados, muitas vezes imaginados na forma de serpentes (entre povos africanos) ou cujas almas continuam vivendo em serpentes (área do Mediterrâneo). [...] Na Gnose a serpente é símbolo da vida e da morte, da luz e das trevas. (LURKER, 2003, p.641-642)

A serpente apresenta significado rico em contradições. O terço corresponde à enunciação de 53 ave-marias distribuídas em cinco mistérios. É parte do Rosário. Reza-se o terço auxiliado pelo objeto metonímico – as contas do terço, que marcam as repetições. É interessante que um instrumento orientado para o bem, para a marcação de rezas, serpenteie preto nas mãos de Behú. Vida e morte entrelaçam-se nas ave-marias da beata. O ato de beijar o chão sugere a sua ligação com a terra: relacionamento de submissão e humildade. Suas ladainhas não impedem que o terço faça-se serpente. Essa metáfora pode indicar também as mudanças que acontecem durante o período noturno, na fazenda: os seres estão a trocar de pele sob a Lua. O Chefe não consegue trocar de pele: *ele se coçava muito* (p.172). Enquanto Behú rezava fervorosamente, o Chefe riscava o signo-salomão na parede do moinho. O signo-de-salomão, ou Estrela de Davi, constitui um hexagrama:

Estrela de seis pontas; como “escudo” (*Magen*) de Davi ou “Estrela de Davi” está ligado especialmente ao Judaísmo e é emblema nacional do Estado de Israel. Na Idade Média, tanto o hexagrama como o pentagrama serviam de lacre para afastar espíritos; como Salomão era tido como senhor sobre todos os demônios, os árabes chamam a ambos os sinais de “selo de Salomão.” No mais, o hexagrama (fusão de dois triângulos) é símbolo da união de dois opostos: na ótica religiosa, do mundo visível e do invisível; na alquimia, do fogo e da água. (idem, 2003, p.313)

Quando o Chefe se sente no auge de suas atribulações, procura riscar no chão o hexagrama. Esse sinal tem por função

defender o ambiente de espíritos, proteger de influências malignas, e também de unir opostos. Vemos, portanto, valoração semelhante àquela atribuída em algumas culturas à serpente: o equilíbrio de contradições. O Chefe utiliza o signo-salomão com a acepção de defesa: *Quando a coisa piora de vir, eu rezo!* E uma das ações integrantes desta reza é a concretização, mediante o desenho, do selo de Salomão, amuleto contra *a coisa*. E o que seria essa coisa, passível de piorar? Seriam os sons da noite? Ou seriam os sons noturnos os arautos de possíveis infortúnios que se formam na escuridão do desconhecido?

A incompreensão dos outros – representados por Maria da Glória – bem como o drama do Chefe em relação à matéria não são de fácil entendimento:

Mas, não, Maria da Glória, por de demasiado perto o ter, mal o compreendesse, nem desse tino do constante agoniado padecer que o aprisionava. Bastava notar-se-lhe a descrença de olhos, o tom, o afadigado insistir com que ele, contando de tudo, como que procurava exprimir alguma outra coisa, muito acima de seu poder de discernir e abarcar. Como se ele tivesse descoberto alguma matéria enorme de conteúdo e significação, e que não coubesse toda em sua fraca cabeça, e todas as inteiras noites não lhe bastassem para perseguir o entendimento daquilo. Ah, e o fato de resignar-se, de não achar que os outros precisassem de compartilhar daquele medo tão grande. – “O Chefe todo-o-tempo tem dôr-de-cabeça. Não é, Chefe?” Tinha, sim, era verdade – ele sorria, grandes cantos da boca, seus olhos miravam miúdo. E tinha, entanto, a voz bôa e um jeito delicado, todo cumpridor de tudo, o respeito, seguindo sua vidazinha no bem-querer das obrigações. Trabalhava. Temia a noite, pontualmente, o pingo do barulho menor. Por isso, ao entardecer, vinha à cozinha, deixavam-no entrar no corpo da casa. Exultava quando havia rezas conjuntas – era um meio de diminuir o espaço da noite, o sozinho. Ajoelhado, era o mais obediente ao rangido das orações, não cochilava. Tudo terminado, ele ainda relutava em ir-se; e indagava sempre: – “Tem as indulgências?” Parecia querer um recibo, um papel, ou pensava que as indulgências fossem uma cédula

de dinheiro. Ou, então, vinha ouvir música, quando punham a vitrola. Ficava a distância. (ROSA, 2001, p.233-234)

A Igreja Católica Romana concedia as indulgências ao fiel, configurando-se estas como espécie de passaporte para o Céu.¹⁴ O chefe parece querer acumular indulgências, almejando-as como se fossem atributos de um sistema mecanicista, destituído de sentido, como se fossem um recibo, um papel ou mesmo uma cédula de dinheiro. Zequiél não consegue apreender a *matéria* que escuta, antes essa matéria parece apreendê-lo, envolvê-lo de tal modo que chega a atordoá-lo, tornando o seu discurso ininteligível, pois enigmático. A perseguição ao entendimento, a tentativa de devassar o transcendente, o incompreensível, fazem de Zequiél um escravo dos rumores noturnos. Sua fraca cabeça não suporta o peso da noite se fazendo. São muitas informações que chegam desconstruídas a um *pobre-de-deus*, mas é este pobre de Deus o escolhido para ser o *chefe*, o profeta.

O processo de adoecimento de Maria Behú parece iniciar-se simultaneamente ao processo de movimentação dos personagens: é a partir da sua doença, do estágio pré-morte, que podemos observar a narrativa cedendo a certos movimentos: os encontros noturnos entre Liodoro e Lalinha iniciam-se, e Glorinha entrega-se a Gualberto. É também época de ressurreição para Zequiél.

Behú adoce no período posterior à Semana Santa:

Fazia tempo que cessara a cerração de águas. O tempo era claro, balançava-se o vir do frio. A camélia plantada por mão de Lalinha deu flôr. Honrou-se o aniversário de Behú, e o de iô Liodoro, festejaram-se tão simples como sempre, tomava-se vinho-do-porto e do de buriti, perfumoso vinho óleo. As primeiras boiadas engordadas se enviaram. Mataram, rio adiante, duas onças-pretas.

¹⁴ De acordo com Mário Ferreira dos Santos no *Dicionário de Filosofia e Ciências Culturais*: “[...] Na Teologia, [a indulgência] é a remissão das penas dos pecados, concedida pela Igreja, em virtude dos méritos superabundantes do Salvador.” (SANTOS, 1963, p.785-786, v3)

Passou-se a Semana-Santa. E no entanto Maria Behú adoecera. (idem, p.264-265)

As marcas temporais são balizadas por acontecimentos que seguem a dicção da natureza: “A camélia plantada por mão de Lalinha deu flôr”, “Mataram rio adentro duas onças-pretas”. Os habitantes do Buriti Bom não obedecem a uma cronologia determinada e estabelecida. O tempo passa ao ritmo de acontecimentos cotidianos e naturais. Os leitores são informados de que se passara a semana santa e, após esse período, temos: “E no entanto Maria Behú adoecera , nas dôres de um reumatismo tão forte.” (idem, p.265). O início da oração com “no entanto” provoca, no plano frasal, a ideia de que, a despeito dos festejos, apesar de toda a vida que pulsava na estância, a torrente da morte não pudera ser contida.

O período em que Behú adoece não pode ser olvidado: após a Semana-Santa. Para o Cristianismo, é durante a Semana-Santa que Jesus Cristo sofre, é crucificado, sepultado e ressuscita. É o seu calvário. A Igreja medita sobre o sofrimento de Cristo, sua ressurreição à Páscoa. Behú adoece *após* essa data, ou seja, perto da Páscoa. A menção ao tempo posterior a essa emblemática semana nos sugere que a via crucis de Behú inicia-se contra o esperado: num tempo de ressurreição, Behú principia a morrer: “E no entanto Maria Behú adoecera.” Porém, a Páscoa é também libertação. Vejamos o que diz Lurker, no *Dicionário de simbologia*:

A simbologia [da Páscoa] é complexa; ela abrange a Simbologia da Morte e a Simbologia da Ressurreição e torna visível a passagem da morte para a vida. [...] A travessia da morte para a vida é representada pela troca de roupa (despir a velha, vestir a nova roupa); pelo apagar do fogo e da luz velhos e acender dos novos; pelo derramar da água existente e colher da nova. [...] Também sempre faz parte da Páscoa ritualística o Sacrifício (ligado à ceia), freqüentemente um cordeiro. [...] Como passagem da morte para a vida, a Páscoa é o tempo da Iniciação (LURKER, 2003, 522).

Num período de ressurreição, observamos o maturar da morte em Behú. O comportamento da enferma é assim descrito: “Maria Behú não tinha uma queixa. Ela queria sua saúde, devagar, e queria o bem de todos; a fim de animar e de um modo ajudar, pedia notícia de tudo na casa.” (ROSA, 2001, p.265)

Tal comportamento fornece ao narrador margem para a seguinte indagação: “Agradeceria a Deus os seus sofrimentos?” (idem, p.265), que logo é respondida: “Agradecia-lhe ter-lhe conservado o sono calmo.” (idem, p.265). Tal resposta alude ao caráter brando da personagem, à maneira de um animal imolado em sacrifício. Observemos no trecho destacado os vocábulos e expressões selecionados para descrever-lhe o comportamento: “não tinha uma queixa”; “devagar”; “queria o bem de todos”; “animar” e “ajudar”. As palavras e frases apontadas atuam num campo semântico que evoca mansidão, altruísmo e bondade. Em outra novela, “Campo Geral”, temos o pequeno Dito. À maneira de Behú, ele também não se queixa: “O Dito sentava na cama, mas não podia ficar sentado com as pernas esticadas direito, as pernas só teimavam em ficar dobradas nos joelhos. Tudo endurecia, no corpo dele. [...] De estar pior, o Dito quase não se queixava.” (ROSA, Campo geral, 2001, p.115) Dito pede que Miguilim “fosse saber todas as coisas que estavam acontecendo” (p.112). Cara-de-Bronze, da novela homônima, seleciona um vaqueiro que saiba extrair a essência das coisas. E Behú? Behú quer saber como estão todos e deseja visitar Vovó Maurícia: “ – ‘Pai, quando eu ficar bôa a gente há de ir nos Gerais, trazer Vovó Maurícia?’ Era ao tempo em que os buritis regaçavam [...]” (ROSA, 2001, p.268).

O modo de olhar de Behú é descrito em estilo filigranado: “Tinha-se de aceitar, sonso verdezinho capim, medrando grão em grão, um diferente amor por Maria Behú, uma precisão de demorar amiúde perto dela, que punha bom-olhado. O que nos olhos envelhece. Seu olhar envelhecia as coisas?” (idem, p.265). Dotada de um olhar que envelhece as coisas, Behú definha, fenece, murcha, fecha-se ao mundo suavemente, à maneira da terminação do seu nome, uma vogal fechada tingida pela agudeza de um acento, o que parece alongar seu fechamento ou mesmo

nos remeter a um som fundo e tristonho, de melodia descendente, um uivo melancólico. De acordo com Ana Maria Machado, em *O recado do nome*:

A coincidência da forma *Behú* com o Nome das três mulheres que, antigamente, acompanhavam a procissão do enterro (forma que Antenor Nascentes explica como sendo derivada popularmente da interjeição latina *Heu!*, repetida no estribilho da procissão) vem confirmar a associação de Maria Behú com a morte, as orações, o passado e a manutenção da ordem social e familiar estabelecida. (MACHADO, 2003, p.134)

Simultaneamente à doença de Behú, temos uma moléstia nervosa e física que acomete o Chefe:

Também o Chefe Zequiel mais imordido se mostrava, agravava-se no pavor fantasmoso. Não era um estado de doença? Emagrecia diante da gente, entre um começo e um fim de conversa. Clava agora o que fino ouvia, não ouvia; sua, a que era uma luta, sob panos pretos. Que até suas costas se cansavam. Dava pena. Como se o poder da noite de propósito pesasse sobre aquele enjeito de criatura, que queria sair de seu errado desenho, chegar a gente, e o miolo da noite não consentia, para trás o empurrava. E ele piorara, quase de repente. (ROSA, 2001, p.265)

Observemos que a ordem habitual vai sendo paulatinamente revertida com as preliminares da morte de Behú: o Chefe, que outrora comunicava seus terrores, já não narra mais os pesadelos que durante a noite o assaltavam. Ao passo que Behú adoce, Zequiel manifesta mudanças, seu estado agrava-se.

Os medos do Chefe, se antes eram inclinados ao pavor de uma morte encomendada, um sorrateiro assassinato, agora vibram nesta direção: “A não, ele tinha declarado confissão de dizer: que eram só no adejo uma mãos, que dava idéia – pensamento dumas roxas mãos, que por estrangulação rodeavam.” (idem, p. 266)

Mãos que estrangulam, matizadas pela litúrgica cor do roxo. Maria Behú, constantemente coberta de escuras vestimentas, em especial o roxo, evoca a imagem da morte que, para o Chefe, é “estrangulação”, perigo que ataca à revelia da vítima, nos esconsos da madrugada. Acerca da cor roxa, Lurker afirma: “Como cor entre vermelho e azul, o roxo pode exprimir ‘a luta do espírito com a carne e a contrição do coração’ (G. Kranz) e torna-se a expressão simbólica da penitência e do Luto.” (LURKER, 2003, p.616)

O medo do Chefe, antes da morte de Behú, tem como centro a forma fantasmagórica e ameaçadora de uma mulher, metamorfoseada em coisa:

Denegrim, manso e manso, a *coisa*. Doem as costas do Chefe, a partir dos ombros. De da testa, e em baixo no pescoço, esfriam dedadas de suor, que olêia. O pior, é que todo dia tem sua noite, todo dia. Evém, vem: é a coisa. A môrma. Mulher que pariu uma coruja. Cachorro desperta e renova latido de outro cachorro longe, eles levam notícia errada a uma distância enorme. Homem quiser dormir, é como ter vertigem. Essa que revém, em volta, é a môrma. Sobe no vaporoso. – Desconjuro! Tem formas de barulhos que ninguém nunca ouviu, não se sabe relatar. O Chefe guarda todos eles na cabeça, conforme não quis. Não quis, até aos respingos do campo, até aos galos, no pintar da aurora. (ROSA, 2001, p.186-187)

A dicção narrativa assume ritmo de suspense para o detalhamento da Môrma: *Denegrim, manso e manso, a coisa*. O sofrimento físico do Chefe é sumariado: dor nas costas, suor abundante. As preliminares do terror. *Evém, vem*: uma forma de saudação. *A môrma*. Mulher fantasma, possivelmente fecundada por um monstro, pois que parira um bicho agourento: uma coruja. Acerca da môrma, Guimarães Rosa informa a Bizzarri:

Provavelmente, A Môrma, é um ser formado por exalações anímicas ou projeções das pessoas que dormem. E forma-se larvar, como embrião demoníaco, defeituosa... (Lembra-se de Maria Behú, principalmente. Da aversão

que o Chefe não pode deixar de sentir por ela, apesar de ser a mais bondosa para com ele.[...] A môrma, melhor: Môrma = ser ou entidade monstruosa que o delírio do Chefe inventou? Mas há [no grego] = “figura de mulher velha, espectro, máscara assustadora, etc”. Não sei como foi que eu a vim trazer para o sertão...(In: BIZZARRI, 2003, p.107-108).

A Môrma se forma durante o sono dos outros. É construída a partir das exalações ou projeções anímicas. É, portanto, o que de pior há em cada ser. Perguntado acerca da caracterização da coisa, o chefe responde: “Como era o ‘inimigo’, ô Chefe? – ‘Vai ver, é uma *coisa*, que não é coisa. Roda por aí tudo. Se a gente dormindo, ela tira as forças da gente... Vem, mata. É uma coisa muito ligeira esvoaçada, e que não fala, mas com voz de criatura...” (ROSA, 2001, p.169). Uma coisa, que não é coisa, que não fala, mas tem voz de criatura: a Môrma é construída verbalmente por meio de antíteses: som e silêncio, presença e ausência, forma disforme.

Behú liga-se ao chefe porque ambos palmilham o transcendente. Ela, mediante um sistema estabelecido de rezas e penitências, com um Deus definido a quem recorrer. Behú manifesta a relação com o sagrado até no olhar que lança à natureza: o Buriti parece uma catedral. O sagrado que ela almeja espria-se pelo ambiente. Já o chefe Zequiel apalpa o transcendente pela via do medo e das profecias que o ultrapassam. Ele julga que “o vento úa, morrentemente, avuve, é uma oada – ele igreja às arvores.” (idem, p.187). O vento igreja as árvores, ou seja, varre o céu diligentemente, no respeitoso e grave compasso de medo que uma igreja inspira.

Guimarães Rosa diz sobre o vocábulo *igreja*: “Para o Chefe, o que dá mais idéia de respeito sério e pânico, de suspensão cósmica, coitado; de misterioso silêncio e grave ambiente (Cf. *sacer* = na sua ambiguidade ou ambivalência de ao mesmo tempo “*venerável*” e “*execrável*”) é uma igreja. Daí o verbo ‘*igrejar*.’” (In: BIZZARRI, 2003, p.105). Ele *engoliu o livro da sabedoria*, mas não tem um Deus passível de conduzi-lo. Está perdido na construção da noite profunda. O medo que sente por

Behú afigura-se como pavor da punição de um deus onipotente, pois “*quem tem ouvidos que ouça o que o Espírito diz às igrejas...*” Apesar dela nutrir por ele cuidados fraternais, sua figura de beata é posta sob suspeição, pois ela é representante do sagrado que, para Zequiél, é ameaçador. Por isso ele melhora quando ela falece. Ele e sua comunidade estão a salvo. Se aquela que desempenhava a função de protetora espiritual da fazenda morreu, então é porque o Buriti Bom não necessita mais de proteção, nem há mais o que temer. Ora, se a Môrma se forma é durante a noite, da projeção do sonho das pessoas, agora, que ninguém mais dorme, a Môrma encontra seu fim.

O *modus vivendi* religioso de Behú nos remete ao que Fustel de Coulanges comenta sobre a religião dos antigos:

O caráter e a virtude da religião dos antigos não era educar a inteligência humana para uma concepção do absoluto, abrir ao espírito ávido um caminho luminoso, em cuja extremidade pudesse entrever Deus. A religião era um conjunto confuso de pequenas crenças, de pequenas práticas, e de muitos minuciosos ritos. Não era, pois, necessário procurar nela um sentido; nada havia na religião como matéria de reflexão ou de meditação. A palavra *religião* não tinha o mesmo significado que tem para nós; nós a entendemos como um corpo de dogmas, uma doutrina sobre Deus, um símbolo de fé acerca dos mistérios que estão em nós e à nossa volta; entre os antigos significava ritos, cerimônias, e atos de culto exterior. A doutrina de pouco valia; o mais importante eram as práticas, que eram obrigatórias e imperiosas. A religião era como um vínculo material, cadeia que mantinha o homem na escravidão. O homem a tinha inventado e era governado por ela. Ele a temia, não ousando raciocinar, discutir, nem sequer olhá-la de frente. (COULANGES, 2007, p.184-185)

Behú age à maneira dos antigos, pois sua religiosidade constitui-se como um conjunto de práticas, gestos, ladainhas, ritos de caráter exterior e, sobretudo, temor a Deus. Maria Behú

reza, cumpre as práticas, reproduz cerimônias, mas não reflete sobre suas ações religiosas.

As figuras recorrentes aos delírios do chefe são a coruja, o urutau, o sapo, a lua, a cobra-grande e os macaquinhos. Sobre a coruja, Manfred Lurker explica:

(lat. *noctua*, de *noctu* = noite), ligada ao reino das trevas e da morte. Na Índia, ave dos mortos; também na Arábia e na Etiópia surgem como corujas as almas dos mortos. A coruja desfrutava honras divinas em Pylos. Na língua alemã popular, também denominada de “galinha dos cadáveres.” É considerada animal dos fantasmas, ave das bruxas [...] e provavelmente deve ser compreendida como animal demoníaco também na escultura arquitetônica românica. Em outras representações de conteúdo cristão, sinal da descrença e de vícios (sobretudo volúpia e preguiça); no tema da crucificação indica os que estão sentados à sombra da morte aos quais o Salvador traz a luz. Na Grécia, a coruja era consagrada a Palas, Atena, a deusa de todas as atividades científicas, tornando-se, daí, símbolo da Sabedoria. Segundo Paulino de Nola (morto em 431), a coruja é observadora da luz do mundo também nas trevas. (LURKER, 2003, p.158)

Câmara Cascudo, ao inventariar as superstições em torno da coruja, confirma o que é de conhecimento do imaginário popular: a crença na má sorte que esse bicho traz. É interessante a reiterada presença desse animal na maioria dos delírios do Chefe, o que reforça o mau pressentimento que habita seus pesadelos. Sobre o sapo, Cascudo aponta que é um animal muito utilizado na feitiçaria, pelas bruxas: “É um elemento indispensável nas bruxarias, servindo de paciente para a transmissão mágica do feitiço. O sapo é um personagem vivo em todas as literaturas orais do mundo.” (CASCUDO, 1960, p.591). Acerca do Quibungo, que aparece em um dos delírios, o estudioso aponta sua procedência na literatura oral africana, como o monstro que comia crianças. Há também a referência à Cuca: “Onde agora, é o miolo maior, trevas. Horas almas. A

coruja, cuca. O silêncio se desespumava. A coruja concluiu.” (ROSA, 2001, p.187). Sobre a Cuca, Cascudo informa:

Papão feminino, fantasma informe, ente vago, ameaçador, devorando as crianças, papona. Amadeu Amaral (*O Dialeto Caipira*, São Paulo, 1920): - Entidade fantástica com que se mete medo às criancinhas. [...] A COCA e a CUCA são sinônimos de pavores ou de paponas insaciáveis. CUCA é avô em *nbundo* e o trago, que se engole de uma vez, no idioma tupi. Assim, os elementos indígenas e africanos concorrem para a dispersão do mito nos elementos característicos. Cuca, ensina Teodoro Sampaio, é uma coruja. (CASCUDO, 1960, p.510, v1)

O urutau e o noitibó, aves noturnas, entram em cena, sobrevoando os delírios e injetando medo à tessitura das palavras:

[...] Agora, recomeçam os sapos: eles formam dois bandos. Lua defeita, o silêncio se afunda, afunda – o silêncio se mexe, se faz. O urutáu, que o canto dele encantado de gente, copiando: é um homem ou mulher, que estão sendo matados, queixas extremas. [...] – *Nhanão, iãssim... Quero ver as três corujas?! Os sapos se interrompem de súbito: seu coro de cantos se despenhou numa cachoeira. No silêncio nunca há silêncio. Se assoviaram e insultaram os macacos, se abraçam com frio. Tiniram dentes. Reto vôa o noitibó, e pousa. O urutáu-pequeno, olhos de enxofre.* (ROSA, 2001, p.155-179)

Em Câmara Cascudo, encontramos as seguintes informações sobre o urutáu:

Ainda a Lua, urutau, jurutau (*Caprimulgidae*), do gênero *Nyctibios*, comum à América do Sul. Ave noturna, seu canto melancólico e estranho, lembrando uma gargalhada de dor, cercou-a de misterioso prestígio assombrador. Está rodeada de lendas e superstições, espavorindo a gente do campo, personalizando fantasmas e visagens pavorosas. Só quem haja ouvido o grito da mãe-da-lua pode medir a impressão sinistra e desesperada que êle

provoca durante a noite. A jurutauí, um pouco menor, mas também chamada mãe-da-lua (*Nyctibius jamaicensis*), tem aplicação curiosa contra a sedução sexual: “A pele da ave notívaga jurutauí preserva as donzelas e as faltas desonestas. Conta-se que antigamente matavam para isso uma destas aves e tiravam a pele que, sêca ao sol, servia para nela assentarem as filhas, justamente nos três primeiros dias do início da puberdade. Parece que esta posição era guardada por três dias, durante os quais as matronas da família vinham saudar a moça, aconselhando-a a ser honesta. No fim desses dias, a donzela saía *curada*, isto é, invulnerável à tentação das paixões desonestas, a que seu temperamento, destarte modificado, a pudesse atrair (*CENAS DA VIDA AMAZÔNICA*, 62, Lisboa, 1886). Veríssimo adianta que êsse cerimonial fôra abolido e que se limitavam a varrer o chão sob a rêde da moça com as penas de urutauí ou jurutauí. A guarani *Nheambú* transformou-se em urutau, por ter morrido seu amado Quimbae; noutra lenda (do rio Araguaia, entre os Carajás) Imaeró se mudou nessa ave, porque Tainá-Can (estrêla-d'alva) preferiu sua irmã Denaquê para espôsa. (CASCUDO, 1960, p.128, v2)

O urutáu-pequeno, antigamente, conforme registra Cascudo, era utilizado como meio de coibir o desejo feminino, para que a moça não fosse arrastada por paixões sensuais. Também alcunhada de mãe-da-lua, nome atribuído possivelmente em função do enigmático canto desta ave e dos supostos poderes da lua em reger o humor das pessoas, a inserção desta ave na narrativa não se dá somente pelo fato de o chefe sumariar os sons da noite, mas porque esse animal é tão, ou mais, agourento que a coruja, pois “Só quem haja ouvido o grito da mãe-da-lua pode medir a impressão sinistra e desesperada que êle provoca durante a noite” e também porque ele personifica fantasmas. E qual é o pavor do chefe? A imagem de um vulto, uma visagem, uma coisa que vem para trucidá-lo à revelia, cujos avisos surgem nos detalhes da noite, uma vez que “*cada um escuta separado o que quer.*” (ROSA, 2001, p.179):

O mato abanado. – *Zequiel, você foi ouvir, agora teme!* Visonha vã, é quem vem, se acerca do moinho, para não existir. Tagoaíba. O mau espírito da parte de Deus, que vem contra. Tudo o Chefe não sabe, amarrado ao horror. A anta ri assoviando. Atrás, em cada canto do campo, tem uma cobra, espreitante. O vento muda: traz voz, marmúgem.[...] O Chefe, não; não se concede. Se descuidar, um segundo, um está ali, ao pé dele, dentro dele. Não se tem porta, para esse, para se fechar. Tramela nem cadeado! Esfria, afria, o que é da noite – toalhadados de frio. O inimigo não vem. Só se um cachorro avisar, só se um cachorro uivar uivos.

[...] O Chefe Zequiel:

- *“Mesmo muito antes do primeiro galo em-cantar, que foi, um cão viveu no terreirinho do José Abel...”* O Chefe, ele escuta, de escarafuncho. Trás noite, trás noite, o mundo perdeu suas paredes. Fere um grilo, serrazim. Silêncio. E os insetos são milhões. O mato – vizinha mansa – aeiouva. Do outro mato, e dos buritis, os respondidos. Mais frio e cheio de calor, o Brejão bole. Um peixe espiririca.[...] Se a pausa é maior, as formigas picam folhas; e as formigas que moram em árvores. – *Ih!*... Os duendes são tantos, deles o Chefe não tem medo. Teme a inimiga – uma só. O toque de lata é de um boi ladrão, tangendo seu polaco. O vento muda é para se benzer em cruz. O rouquejo forte que os jacarés gostam de gritar, repetido. Esfriou mais, os jacarés para o meio do rio retombam, onde as águas rolam mornas. Maior é a mata, suas entranhas, onde os bichos têm seu caminho de ofício, caminhos que eles estudaram de tudo; o tênue assopro com que eles farejam. Uma coruja miou, gosmenta. A coruja quer colóquio. Sapos se jogam de sua velha pele. Esses são feiticeiros. *Sempre que há um desgosto muito fundo, há depois um grande perigo... Deu tumbo. Nos Gerais, o vento arranca as árvores agarradas pelos cabelos. O chão conserva meses o gurgo das trovoadas. As irmãzinhas estão dormindo. Se a onça urrar, no mato do Mutúm, todos da casa acordarão dando pranto, é preciso botar os cachorros para dentro, temperar comida para os caçadores... Um homem com a espingarda, homem de cara chata, dóido de ruivo, no meio da sala, contando casos de outras*

onças, que ele matou. Tinha as botas até quase no meio da coxa, e de entradas alargadas. [...] Ninguém, nessa madrugada, não tinha medo desse homem... Há um silêncio, mas que muito roem, ele se desgasta pelas beiras, como laje de gelo. [...] Cada um escuta separado o que quer. A pessoa que vem vindo, não me dá pestanas. As irmãzinhas estão dormindo... Vão matar o Quibungo... E tem uma cachorrinha, latindo, de lá do Céu – Quem tapa a noite é a madrugada. (idem, p. 155-179)

O trecho inicia-se com a caracterização geral do mato: “o mato abanado”. Uma voz, representada em itálico, ecoa: *Zequiel, você foi ouvir, agora teme!* A seguir, há a inserção da Mórma – visonha vã. Ela se aproxima, paradoxalmente para não existir, o que a torna bem mais assustadora. O vocábulo Togoáiba, do tupi, indica a natureza dessa “visagem”: é um mau espírito da parte de Deus, *que vem contra*. Quem vem contra? O mau espírito ou Deus? Após a caracterização do estado alerta do chefe, do fato dele não poder descuidar, temos os sons da noite, organizados numa progressão: dos mais gerais – como o som do vento – aos mais específicos – como o som das formigas picando folhas:

É os insetos são milhões. O mato – vizinha mansa – aeiouva. Do outro mato, e dos buritis, os respondidos. Mais frio e cheio de calor, o Brejão bole. Um peixe espirítica.[...] Se a pausa é maior, as formigas picam folhas; e as formigas que moram em árvores. – *Ih!*... Os duendes são tantos, deles o Chefe não tem medo. Teme a inimiga – uma só. O toque de lata é de um boi ladrão, tangendo seu polaco. O vento muda é para se benzer em cruz. O rouquejo forte que os jacarés gostam de gritar, repetido. Esfriou mais, os jacarés para o meio do rio retombam, onde as águas rolam mornas. Maior é a mata, suas entranhas, onde os bichos têm seu caminho de ofício, caminhos que eles estudaram de tudo [...] (idem, p.179)

Escutando de modo *escarafunchado*, entranhando-se na terra, noite após noite, o chefe escuta. Escuta a tal ponto que o mundo, durante o dia entre paredes, surge noturno e devassado, pois que perdeu as travas que o isolavam da natureza.

A passagem que figura em itálico parece uma estória:

Sempre que há um desgosto muito fundo, há depois um grande perigo... Deu tumbo. Nos Gerais, o vento arranca as árvores agarradas pelos cabelos. O chão conserva meses o gurgo das trovoadas. As irmãzinhas estão dormindo. Se a onça urrar, no mato do Mutúm, todos da casa acordarão dando pranto, é preciso botar os cachorros para dentro, temperar comida para os caçadores... Um homem com a espingarda, homem de cara chata, dóido de ruivo, no meio da sala, contando casos de outras onças, que ele matou. Tinha as botas até quase no meio da coxa, e de entradas alargadas. [...] Ninguém, nessa madrugada, não tinha medo desse homem. (idem, p.179)

O trecho narra uma noite de grande medo, pois onças rondavam na mata. Um homem ruivo então é convocado, para exterminar os bichos. É um onceiro: “Ninguém, nessa madrugada, não tinha medo desse homem...” Nessa madrugada, ninguém temia o onceiro, mas e depois? O trecho nos lembra a estória do “Meu tio, O Iuretê”, homem que de tanto caçar onça torna-se uma. Para o fragmento em itálico, vemos lapsos da estória de menino Miguilim: irmãzinhas dormindo no Mútum, lugar do Miguilim, uma cachorrinha latindo do céu – a pingo de ouro, que morre em *Campo geral*.

O Quibungo, papão que come criancinhas, pertence à literatura oral africana. Zequiel também detém o poder de manipular enunciações aforísticas, proverbiais. Porém, seja pelo contexto, seja pela situação da personagem na narrativa, as expressões aforísticas do chefe têm um lastro transcendental intenso, não divisado nos aforismos de Gualberto: “O vento muda é para se benzer em cruz. [...] Maior é a mata, suas entranhas, onde os bichos têm seu caminho de ofício, caminhos que eles estudaram de tudo; o ténue assopro com que eles farejam. [...] *Sempre que há um desgosto muito fundo, há depois um grande perigo...* [...] *O chão conserva meses o gurgo das trovoadas* [...] Cada um escuta separado o que quer. [...] Quem tapa a noite é a madrugada.” (idem, p.179)

A primeira frase constitui um aforismo de explicação de um fenômeno natural – os meneios que o vento faz é porque ele está se benzendo. A segunda oração: *Maior é a mata [...]*, parece explicar que a mata onde os bichos labutam – caçam, acasalam-se, fogem – é a mata mais densa, mais importante, por extensão: não é onde o homem dorme o local de destaque, mas sim onde ele exerce seus ofícios. A primeira frase em itálico é um pensamento popular, uma crença: quando algo ruim ocorre, deve-se rezar para que outros acontecimentos ainda mais nefandos não ocorram. A segunda, em itálico, pode ser lida como a memória da terra e, por extensão, das pessoas: após um abalo, trovoadas, o gurgo – ressonância – permanece. O ato de cada um escutar “separado o que quer” tem matriz bíblica no Apocalipse de São João: “Quem tem ouvidos que ouça o que o Espírito diz às igrejas...” (2:7,11,17,29; 3:6, 13, 22).¹⁵ E a última frase de nosso elenco é um aviso: somente quem pode parar a noite é a madrugada, prenúncio de que o dia se iniciará: “Depois, tanto silêncio no meio dos rumores, as coisas todas estão com medo. Então, o que vem, é uma cobra desconforme, cor de olhos. Calamidade de cobra. Um mau espírito, ainda sem nenhuma terra.” (ROSA, 2001, p.155)

O medo derrama-se sobre o ambiente, contaminando as coisas. O que vem, num primeiro momento, não é uma coisa, uma mulher, mas sim uma desconforme cobra a avançar nos meandros da noite: uma calamidade de cobra, um espírito pecador para o qual somente restou a forma réptil, rastejante. Em outro trecho temos que: “Os macaquinhos gritam, gritam, não é bem de frio – dansam ao redor de um trem nú. Cobra grande comeu um deles. Sucurí chega vem dentro de roça. Um macaco pulava num pé só, sacudia no ar uma perna tesa dura de frio, entanguida, ele assim parecia até um senhor.”(idem, p.179-180)

A noite, filha do Caos, é uma das divindades mais antigas citadas por Hesíodo, na *Teogonia*. Lurker, em seu *Dicionário de simbologia* (2003), coloca trevas como sinônimo de noite:

¹⁵ No conto “Curtamão” (*Tutaméia*, 2001), temos: “Mulher, o que quer, ouve, tão mal, tão bem; todo-o-mundo neste mundo é mensageiro.” (p.70)

Segundo antigas tradições orientais, símbolo do caótico, informe do qual o mundo foi criado. Segundo o *Rigveda*, no início tudo era como um ‘mar sem luz’; de forma similar no Gênesis: “as trevas cobriam o abismo” (Gn 1,2). Nas trevas abrigam-se as forças inimigas dos deuses e dos homens, muitas vezes imaginadas zoomorfas (dragão, serpente). Onde não há Luz, não há vida; por isso, imaginava-se o mundo dos mortos rodeado de trevas. As trevas exteriores são o lugar do castigo, “onde haverá choro e ranger de dentes” (MT 8,12). Na equiparação da gênese da luz com o processo de conhecimento, as trevas tornaram-se expressão simbólica da ignorância, assim já em Parmênides. No confronto com o claro e brilhante, o negro e escuro torna-se símbolo do mal moral; o demônio é príncipe das trevas. Nos eclipses solares e lunares via-se um perigo para a existência do mundo.

Mas a escuridão não era entendida apenas como ameaça, mas também como possibilidade para o tornar-se; um hino órfico celebra a noite como geradora dos deuses e da humanidade. Deus mesmo pode revelar-se nas trevas: a “visão noturna” do profeta Zacarias (1,7-6,8). Em seqüência à noite de Páscoa, a vigília tornou-se a parte importante das expectativas escatológicas: o noivo celeste chega de surpresa no meio da noite (Mt 25,6). Como a Ressurreição de Cristo se deu antes do amanhecer, a liturgia da Páscoa é celebrada à noite. Na escuridão pode revelar-se a profundidade do mistério. (p.730)

A lenda da cobra-grande perpassa os delírios do chefe Zequiel, de modo difuso, mas dentre as alusões podemos identificar como cerne o nascimento da noite. Ao longo do tempo, a lenda fragmentou-se, tornando-se impossível reconstituir-lhe as feições originais. No *Dicionário de Folclore Brasileiro*, temos que:

Uma moça engravidara da coisa-má, *maá-aiua*, ou bebendo um ôvo de mutum, onde havia um cabelo humano, tendo uma grande cobra por filho, seguindo-a por tôda parte. A mulher conseguiu esconder-se; a cobra procurou-a,

chamando-a, no fundo do rio e pela mata, e, desiludida, voou para o céu, onde se transformou em estrêlas.[...] Couto de Magalhães ouviu a lenda *Mai Pituna o uquan âna*, como a noite apareceu nela, numa época em que não havia noite, a filha da Cobra-Grande, *Boia-Uaçu menbira*, casou e pediu *ao pai*, rubra, a noite. A Cobra-Grande mandou a noite dentro de um caroço de tucumã (*Astrocarynum tucumã*, Mart). Senhora dos elementos, a Cobra-Grande tinha os poderes cosmogônicos, e o conto, da classe dos etiológicos, explica a origem de animais, aves, peixes, o dia e a noite. Êsse mito desapareceu em sua compreensão popular e já na primeira metade do século XIX estava disperso e confuso. (CASCUDO, 1960, p.452, v1)


Em “Buriti”, a Môrma é a mulher que pariu uma coruja, bicho agourento, que singra os céus da narrativa, amortalhando a noite com seu canto. “Buriti” procede à reconstrução da lenda da cobra-grande. Vimos o destaque dados aos macaquinhos “Os macaquinhos gritam, gritam, não é bem de frio – dansam ao redor de um trem nu” e a atuação da cobra grande, que devora um deles. As imagens dos delírios de Zequiel soam ininteligíveis, porém, ao conhecermos pedaços da lendária narrativa, observamos que João Guimarães Rosa incrustou, às delirantes palavras de sua personagem, partes de uma lenda praticamente esquecida, conforme atesta Câmara Cascudo. Essa integração da lenda à narrativa constitui um retorno às nossas raízes culturais, bem como à concepção mítica de estar no mundo.

Acerca dos macacos, afirma Cascudo: “A tradição indígena, registrada por Couto de Magalhães (*O Selvagem*, 171-174), é que os servos da Cobra-Grande foram buscar a Noite dentro de um caroço de tucumã e, não resistindo à curiosidade, abriram-no e tudo escureceu. A filha da Cobra-Grande transformou-se em macaquinhos.” (idem, p.118, v2) Esta releitura da lenda do nascimento da noite a partir dos delírios do

Chefe retoma o projeto modernista de interpretação dos mitos nas culturas do Brasil.¹⁶

Em “Buriti”, um dos macaquinhos é devorado pela cobra grande. A cobra, portanto, devora a própria filha, ou seja, devora parte de si, parte de seu corpo, fechando assim um círculo: a mãe que devora a filha volta a sua própria descendência, retornando às origens:

(Gr.*oura* = cauda, *boros* = devorando). Serpente que morde a própria cauda. Sobretudo, símbolo da eternidade em sarcófagos do Egito antigo, na Gnose, na emblemática e nas ordens esotéricas (maçonaria e teosofia); também Alquimista da transmutação da matéria. O oceano em forma de anel aparece como uroboro no mito de tribos da África ocidental e entre os germanos (a serpente Midgard como *jörmungard* = que rodeia a terra). O uroboro também pode ser uma imagem daquilo que existia antes da criação, quando os opostos ainda não haviam sido diferenciados, um símbolo da origem tanto em sentido cósmico como psíquico.[...] o uroboro une os opostos (sol e lua) é representado como ave dobrada em forma de anel com a parte inferior do corpo como uma serpente. (LURKER, 2003, p.739-740)

A uroboro nos remete ao símbolo do infinito, a lemniscata: , que significa: “[Do lat. lemniscata, ‘ornada de fitas’, a sua forma, um 8, lembra um laço de fitas.] S.f. Geom. Lugar geométrico dos pontos de um plano cujas distâncias a dois pontos fixos desse plano são constantes” (FERREIRA, 1986, p.1020). O autor utiliza essa representação do infinito ao final de *Grande Sertão: Veredas* e no índice de *Primeiras Estórias*. Vejamos as duas imagens:

¹⁶ “Macunaíma tremeu assustado espantou os mosquitos e caiu no pajuari por demais pra ver si espantava o medo também. Bebeu e dormiu noite inteira. Então chegou a Cobra Preta e tanto que chupou o único peito vivo de Ci que não deixou nem o apoio. E como Jiguê não conseguira moçar nenhuma das icamiabas o curumim sem ama chupou o peito da mãe no outro dia, chupou mais, deu um suspiro envenenado e morreu.” (ANDRADE, 1990, p.22).

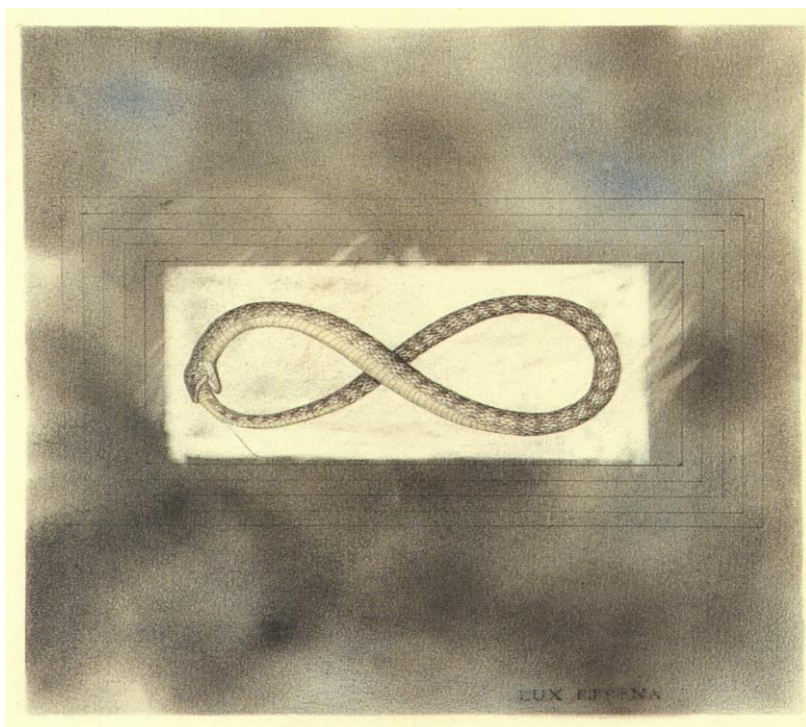


Figura 2: Uroboro representada pelo artista plástico Daibert (1998, p.54) ¹⁷



Figura 3: Lemniscata

¹⁷ Uroboro, por Arlindo Daibert – “Sem título.” n.43. déc. 80. Grafite e lápis de cor sobre papel. 22 x 19,5 cm.

O trem nu em torno do qual dançam os macaquinhos poderia ser o caroço de tucumã violado, despido de sua segurança que aprisionava as trevas, de onde brotara toda a noite e sua força sonora.

Para reconstituir a noite, bem como uma das lendas que lhe dá origem, a linguagem curva-se à sintaxe caótica, descontínua, salteada, integrando em seu magma linguístico termos do tupi, expressões aforísticas, onomatopéias, crendices, figuras do folclore africano, animais da nossa fauna imantados de agouro campestre. Os delírios do Chefe constituem um caldeirão cultural e um laboratório de experimentação verbal enunciados, ora por um narrador maestro, que rege sutilmente o suposto caos, ora enunciado por uma personagem profeta, que narra da noite e de seus percalços.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta dissertação, observamos como o escritor mineiro representou por meio de três personagens da novela “Buriti” aspectos culturais ligados ao âmbito sertanejo. Iô-Liodoro, um fidalgo, de família com nome e tradição, Nhô Gualberto Gaspar, fazendeiro vassalo sem tradição, Chefe Zequiel, lunático, acossado pelos sons da noite profunda, são personagens que ocupam lugares específicos no espaço social, representam aspectos do funcionamento cultural deste espaço.

Os três capítulos em que foi dividido este trabalho procuraram tecer considerações acerca do projeto estético-literário de João Guimarães Rosa, sua concepção de regionalismo, que destoa da ideia de alguns escritores de sua geração. Esta concepção perpassa todas suas obras, universalizando as representações que surgem em seus textos. Prosseguimos analisando estruturas formais da novela “Buriti”, como o manejo do foco narrativo, bem como a construção do espaço – um paraíso perto do Brejão – e sua importância para a composição da novela. Procuramos investigar certas manifestações culturais, como as mulheres-da-cozinha, comentaristas dos acontecimentos, e as figuras das rezadeiras: Do-Nhã, a contadora de histórias, e Maria, a feiticeira.

O terceiro e último capítulo abordou a noção do Brasil rural ficcionalizado, Brasil sertanejo e os três personagens, homens do sertão, e as representações culturais que se dão a conhecer, ou reconhecer, mediante suas ficcionalidades. Iô-Liodoro impõe-se pelo bom nome e pela riqueza, em raros momentos seu discurso surge na narrativa; Nhô Gualberto Gaspar impõe-se pelo discurso analítico, relativista, a partir de uma perspectiva sócio-econômica. Chefe Zequiel, o mais hermético de todos, registra em seu discurso referências culturais das mais diversas, que surgem sob a forma de pesadelos que a personagem vivencia acordada. De que modo podemos entrever nas narrativas selecionadas o desvelamento do Brasil através do sertão? Liodoro representa uma cultura patriarcalista. Gualberto mais parece uma sombra da existência do patriarca. Zequiel,

roceiro autônomo e vítima de insônia, apresenta uma mistura de aspectos culturais em seus delírios. Todos os três são figurados de modo diverso e representam elementos da cultura brasileira.

Na figuração destes três personagens, pudemos observar que o escritor sugere um processo de aprofundamento nos elementos culturais: Gualberto tem cultura representativa da região, conhece seu espaço, distorce os fatos de uma perspectiva sócio-econômica; Liodoro é o patriarca, tem descendência, participa de festejos tradicionais, constituindo-se como centro da narrativa; Chefe Zequiel, o não-reflexivo, é a personagem em que a cultura assume a forma de delírios variados, relacionados ao mito do nascimento da noite.

Mediante esta pesquisa, pudemos constatar que nos delírios do Chefe temos um caldeirão cultural, em que tradições e mitos estão amalgamados, funcionando como elementos próprios da narrativa, pois nela estão incrustados. Chefe Zequiel é a personagem atormentada por conhecimentos que ele próprio não consegue decifrar. São séculos de tradição, mitos, culturas que pesam sobre este não-reflexivo, que verbaliza sua compreensão do mundo por um discurso delirante, descontínuo, linguagem filigranada e costurada com fragmentos hauridos de diversas culturas.

João Guimarães Rosa é um escritor-intérprete da multiplicidade cultural do nosso país. Suas obras procedem à ficcionalização de elementos culturais, produzindo retratos críticos e moventes do Brasil através de uma linguagem que desestabiliza a forma convencional, tem como proposta instigar as potencialidades da língua, açular suas virtualidades. A relação que o homem estabelece com seu idioma é fundamental, pois, conforme diz o autor em entrevista concedida a Günter Lorenz: “O caráter do homem é seu estilo, sua linguagem.” (in: COUTINHO (Org.), 1991, p.78)

Os três personagens selecionados como objeto desta pesquisa foram lidos como representantes do Brasil sertanejo, pós-colonial, heterogêneo, num contexto de modernização tardia. As soluções estéticas encarnadas em Gualberto Gaspar, Liodoro e Chefe Zequiel configuram-se como modos de ser brasileiro

num país tão diversificado que surge em tons plásticos no mundo da narrativa literária.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura I**. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.
- AGUIAR e SILVA, Vitor Manuel de. **Teoria da Literatura**. Coimbra: Almedina, 1991.
- ALMEIDA, José Maurício Gomes de. Burity: o ritual da vida. Disponível em: <http://www.letras.ufrj.br/posverna/docentes/61407-1.pdf>. Acesso em: 30 ago. 2008.
- ANDRADE, Mário de. **Macunaíma**: o herói sem nenhum caráter. Belo Horizonte: Villa Rica Editoras Reunidas, 1990.
- AZEVEDO, Fernando de. **A cultura brasileira**. 4.ed. São Paulo: Melhoramentos, 1964.
- AUERBACH, E. **Mimesis**. Trad.: Suzi Frankl Sperber. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- AULETE, Caldas. **Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa**. 5.ed. Rio de Janeiro: Editora Delta, 1964.
- BARBOSA, João Alexandre. **A metáfora crítica**. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- BENJAMIN, W. **Magia e técnica, Arte e política**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. Trad.: Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BEZERRA, Paulo. “Polifonia” in: BRAIT, Elizabeth (Org.). **Bakhtin – Conceitos-chave**. 4.ed. São Paulo: Contexto, 2008.

BIZZARRI, Edoardo. **João Guimarães Rosa**: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri. (1958 – 1967). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

BLOCH, Pedro. **Uma não entrevista de Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Manchete, 01.06.1963. (ARQUIVO IEB).

BOAVENTURA, Eurico Alves. **Fidalgos e vaqueiros**. Salvador: UFBA/Centro Editorial e Didático, 1989.

BOLLE, Willi. **Grandesertão.br**: o romance de formação do Brasil. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2004 (Coleção Espírito Crítico).

BORBA, José César. Entrevista com João Guimarães Rosa. ARQUIVO IEB – 19/05/1946.

BOURNEUF, Roland e OUELLET, Réal. **O universo do romance**. Trad. de José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Trad.: Maria Helena Kuhner. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 2.ed. São Paulo: Cultrix, 1975.

CAMACHO, Fernando. “Entrevista com Guimarães Rosa”. Humboldt, Berna, n. 37, p. 42-53, 1978.

_____. **Reflexões sobre a Arte**. 5.ed. São Paulo: Ática, 1995.

CANDIDO, Antonio... [et.al]. **A personagem de ficção**. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. **Literatura e Sociedade**. 8.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. Sagarana. In: COUTINHO, Eduardo F.(Org.). In: **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL, 1991 (Coleção Fortuna Crítica 6).

- _____. **Formação da Literatura Brasileira.** Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.
- CANNABRAVA, Euryalo. Guimarães Rosa e a linguagem literária. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Op.cit.*
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro.** 2v. Brasileira de Ouro: Rio de Janeiro, 1960.
- CASTELO, J. Aderaldo. **A Literatura Brasileira: Origens e Unidade (1500 – 1960).** São Paulo: Edusp, 1999.
- COULANGES, Fustel de. **A Cidade Antiga.** Tradução de Jean de Melville. São Paulo: Martin Claret, 2007.
- COUTINHO, Afrânio. **A Literatura no Brasil.** 4.ed., vol. 5, Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana S.A, 1986.
- COUTINHO, Eduardo F. Guimarães Rosa e o processo de revitalização da linguagem. In: _____. (Org.). *Op.cit.*
- ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano – A essência das religiões.** Trad.: Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário de Língua Portuguesa.** 2.ed. rev. e aum. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 1986.
- FISCHER, Ernest. **A necessidade da arte.** Trad.: Leonardo Konder. 9. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- FREYRE, Gilberto. **Casa-Grande & Senzala.** 49.ed. São Paulo: Global Editora, 2004.
- _____. **Sobrados e Mucambos: decadência do patriarcado e desenvolvimento urbano.** 15. ed. rev. São Paulo: Global, 2004.
- GROSSMAN, Judith. **Temas de teoria da literatura.** São Paulo: Ática, 1982.

- ISER, Wolfgang. “Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional”. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **Teoria da Literatura em suas fontes**. Trad. Heidrun Krieger Olinto e Luiz Costa Lima. 3.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, v2.
- JOSEF, Bella. O romance brasileiro e o ibero-americano na atualidade. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Op. Cit.*
- LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.) *Op.cit.*
- LURKER, Manfred. **Dicionário de simbologia**. Tradução de Mario Krauss *et al.* 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- HOLANDA, Sérgio Buarque. **Raízes do Brasil**. 5.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.
- LANDIM, Teoberto & SILVA, Odalice de Castro. (Orgs.) SILVA, Odalice de Castro. A crítica literária como experiência estética. In: **Escritos do cotidiano**: estudos de literatura e cultura. Fortaleza: 7 Sóis, 2003.
- LIMA, Luís Costa. O buriti entre os homens ou O exílio da utopia. In:_____. **A metamorfose do silêncio**. Rio de Janeiro: Eldorado, 1974
- LINS, Álvaro. Uma grande estréia. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Op.cit.*
- MACHADO, Ana Maria. Sortilégios do Nome. In: MACHADO, Ana Maria. **O recado do nome**: leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- MARTINS, Nilce Sant’Anna. **O Léxico de Guimarães Rosa**. 2.ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.
- MARQUES, Oswaldino. Repertório verbal. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Op.cit.*
- MARX – ENGELS. **Sobre Literatura e Arte**. 3.ed. São Paulo: Global Editora, 1986.

- MEYER-CLASON, C. **João Guimarães Rosa**: correspondência com seu tradutor alemão. (1958 – 1967). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- NIETZSCHE, F.W. **Ecce homo**. Trad. Paulo César Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- NUNES, Benedito. **O dorso do tigre**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- OLIVEIRA, Franklin de. Revolução Roseana. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Op.cit.*
- PASSOS, Cleusa Rios P. **Guimarães Rosa** – do feminino e suas estórias. São Paulo: Hucitec: FAPESP, 2000
- PAZ, Octavio. **Signos em Rotação**. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- PLATÃO. **A República**. Trad. Anna Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- PORTELLA, Eduardo. A estória cont(r)a a História. COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Op.cit.*
- POUILLON, Jean. **O Tempo no Romance**. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1974.
- REIS, Carlos & LOPES, M. Ana Cristina. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.
- RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**: a formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- RONCARI, Luís Dagoberto de Aguirra. **O Brasil de Rosa**: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder. São Paulo: Unesp, 2004.
- _____. Patriarcalismo e dionisismo no santuário Buriti Bom. In: SCARPELLI, Marli de Oliveira Fantini. (Org.). **A poética**

migrante de Guimarães Rosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

ROSA, João Guimarães. **Noites do sertão.** 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965.

_____. **No Urubuquaquá, no Pinhém.** 7.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. Buriti. In: ROSA, João Guimarães. **Noites do sertão.** 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. Campo Geral. In: _____. **Manuelzão e Miguilim.** 11.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. Uma estória de amor. In: _____. *Op.cit.*

_____. **Grande Sertão: Veredas.** 19.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. **Primeiras Estórias.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. **Sagarana.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. **Tutaméia.** 8.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, Vilma Guimarães. Carta ao amigo o embaixador Antonio F. Azeredo da Silveira - de Paris, 25/09/1946, in: **Relembraamentos:** João Guimarães Rosa, meu pai. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio... [et.al]. *Op.cit.*

ROSENFELD, Kathrin H. **Desenveredando Rosa** – A obra de J.G.Rosa e outros ensaios rosianos. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.

SANTOS, José Luiz dos. **O que é cultura.** São Paulo: Brasiliense, 2006. (Coleção primeiros passos; 110)

SANTOS, Mário Ferreira dos. **Dicionário de Filosofia e Ciências Culturais**. São Paulo: Matese, 1963, v.3.

SANTOS, Wendel. **A construção do romance em Guimarães Rosa**. São Paulo: Ática, 1978.

SARTRE, Jean Paul. **Que é a Literatura?** Trad. Carlos Felipe Moises. São Paulo: Ática, 1993.

SCARPELLI, Marli de Oliveira Fantini. (Org.). **A poética migrante de Guimarães Rosa**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

SIMMEL, Georg. **Filosofia do amor**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SPERBER, Suzi Frankl. **Caos e cosmos: leituras de Guimarães Rosa**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1976.

VARGAS, Llosa Mario. **A verdade das mentiras**. Trad. Cordelia Magalhães. São Paulo: Arx, 2004.

VASCONCELOS, Sandra G.Teixeira. **Baú de Alfaias**. 1984. 241 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1984.

_____. “Vozes do centro e da periferia”. In: SCARPELLI, Marli de Oliveira Fantini. (Org.). *Op.cit.*

6.1 Referência iconográfica

DAIBERT, Arlindo. **Imagens do Grande Sertão**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Juiz de Fora: Editora UJF, 1998.