

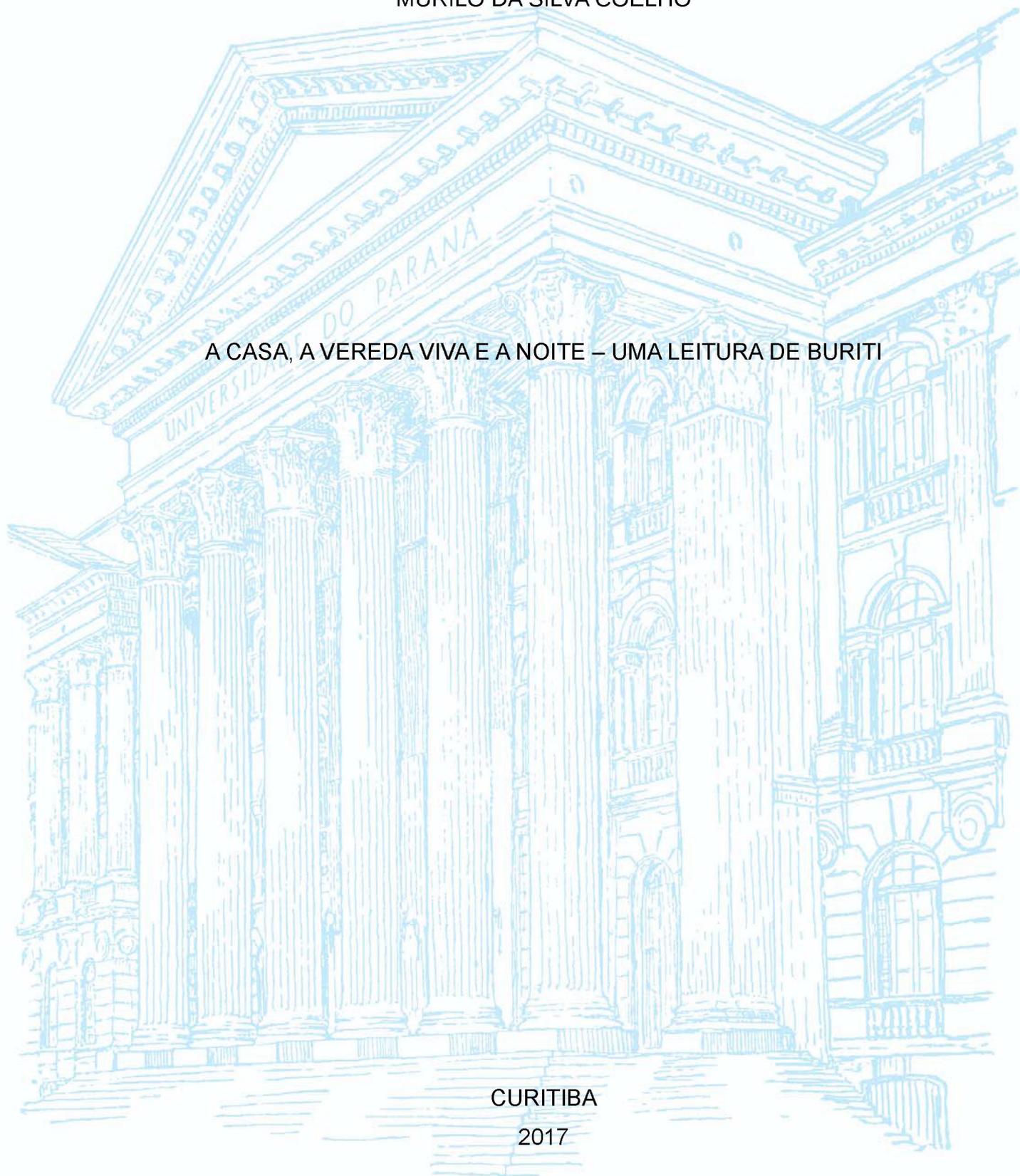
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

MURILO DA SILVA COELHO

A CASA, A VEREDA VIVA E A NOITE – UMA LEITURA DE BURITI

CURITIBA

2017



MURILO DA SILVA COELHO

A CASA, A VEREDA VIVA E A NOITE – UMA LEITURA DE BURITI

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Humanas, da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador(a): Prof. Dr. Luís Bueno Gonçalves de Camargo.

CURITIBA

2017

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Coelho, Murilo da Silva

A casa, a vereda viva e a noite : uma leitura de Buriti. / Murilo da Silva Coelho. –
Curitiba, 2017.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas da
Universidade Federal do Paraná.

Orientador : Prof. Dr. Luís Bueno Gonçalves de Camargo

1. Rosa, João Guimarães, 1908-1967 – Crítica e interpretação. 2. Literatura
brasileira – História e crítica. I. Camargo, Luís Bueno Gonçalves de, 1963-. II. Título.

CDD – B869.34

Dedico esse trabalho à Paula, às veredas e aos buritis.



Universidade Federal do Paraná
Setor de Ciências Humanas
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em
Letras
Tel./Fax: +55 41 3360-5102

PARECER

Defesa de dissertação de mestrado de **MURILO DA SILVA COELHO** para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Os abaixo-assinados Luis Gonçalves B. de Camargo , Presidente, Paulo Astor Soethe e Benito Martinez Rodriguez, arguíram, nesta data, o candidato, que apresentou a dissertação “**A CASA, A VEREDA VIVA E A NOITE – UMA LEITURA DE BURITI**”.

Procedida à arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que o candidato está apto ao título de **Mestre em Letras**, conforme especificações abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADA Não APROVADA
Dr. Luis Gonçalves B. de Camargo (Presidente)		APROVADO
Dr. Paulo Astor Soethe		APROVADO
Dr. Benito Martinez Rodriguez		APROVADO

Curitiba, 02 de março de 2017.

Profª Drª Patrícia da Silva Cardoso
Coordenadora

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, Luís Bueno, pelo apoio, pelos conselhos e pela tranquilidade.

Agradeço também ao Mauro Tietz, à Mariane Torres e à Patrícia Wolhke, coordenadores do Curitiba Lê, por todas as oportunidades que me proporcionaram.

Acima de tudo, agradeço a Benito Rodriguez, Paulo Soethe, Luís Bueno, Pedro Dolabela, Sandra Stroparo e Caetano Galindo, alguns dos excelentes professores que tive na UFPR. À eles, agradeço pela constante inspiração e exemplo!

Por fim, agradeço à Paula Negri, pelo carinho e pela paciência.

“As pessoas – baile de flores degoladas, que procuram suas hastes”.

“E a vida inteira parecia ser assim, apenas assim, não mais que assim: um seguido despertar, de concêntricos sonhos – de um sonho, de dentro de outro sonho, de dentro de outro sonho... Até a um fim?”.

De Corpo de Baile, Buriti.

RESUMO

Partindo da hipótese de que *Buriti* é uma narrativa multifocal que, por meio dos olhares dos seus personagens, engendra múltiplas perspectivas sobre o material narrado, procuraremos elucidar, através da análise de cada personagem, a especificidade da perspectiva aberta por eles. Para tanto, faremos uso, sobretudo, do entorno, compreendido como tecido plástico-pictural que desdobraria as inclinações axiológicas e os matizes anímicos desses personagens. Com isso, estaremos prontos para captar a gana profunda e obscura que os impulsiona à vida.

Palavras-chave: orbe claro, orbe escuro, narrativa multifocal e tecido plástico-pictural.

ABSTRACT

Starting from the hypothesis that *Buriti* is a multifocal narrative that, by means of its characters' viewpoints, creates multiple perspectives over the narrated material, we shall seek to elucidate, through each character's analysis, the particularity of the perspective that was opened by them. For this purpose, we shall mainly make use of the environment, understood as plastic-pictorial tissue that would unfold these characters' axiological inclinations and soul nuances. Thus, we will be ready to grasp the profound and obscure craving that urges them to life.

Key-words: light orb, dark orb, multifocal narrative and plastic-pictorial tissue.

Sumário

Introdução.....	10
Capítulo I: Uma Narrativa Multifocal.....	16
Capítulo II: Miguel, Gualberto e o Buriti Bom.....	34
Capítulo III: Iô Liodoro, os Esteiões da Casa.....	62
Capítulo IV: Entre o Brejão-do-Umbigo e o Buriti Grande.....	78
Capítulo V: Chefe Zequiél, aquele que escruta a noite com ouvidos de profeta.....	102
Conclusão.....	121
Bibliografia.....	125

Introdução

Buriti é a sétima e última narrativa de *Corpo de Baile*, de João Guimarães Rosa, e será o objeto desta dissertação. O que nos mobiliza são três hipóteses básicas. Primeiro, diremos que *Buriti* é uma narrativa polifônica e multifocal. Segundo, ressaltaremos o papel do entorno enquanto instância fundamental para o desenvolvimento da narrativa, tendo sempre em vista a correlação entre entorno e personagem. Terceiro, mostraremos como *Buriti* delinea a existência de dois orbes existenciais, sendo um deles claro e o outro escuro.

Para abordarmos as particularidades polifônicas e multifocais da narrativa, atribuiremos a cada personagem um *olhar* específico, isto é, diremos que cada personagem possui uma forma particular de perceber o mundo, sendo que vai ser a conservação da especificidade do olhar de cada um deles que vai nos permitir respeitar a natureza heterodiscursiva e polifônica de *Buriti*. Por heterodiscursivo, entendemos a natureza ideologicamente variegada e tensionada dos discursos orquestrados de forma não excludente pela narrativa (Bakhtin, 2015, p. 29-30). Por polifonia, entendemos o fato de que cada personagem, por possuir e veicular um olhar específico, viabiliza formas distintas ou mesmo contrárias de compreender e de se posicionar no mundo. No entanto, por mais distintos ou contrários que sejam os seus olhares, os mesmos se mantêm equivalentes ou equipolentes durante a estória (Bakhtin, 2013, p. 4-5). Em *Buriti*, a especificidade polifônica dos olhares será veiculada, sobretudo, a partir do uso de diferentes focos narrativos. Por esse motivo, diremos que *Buriti* é uma narrativa multifocal que nos apresenta, de forma polivalente, distintos olhares.

No que diz respeito à relação entre personagem e entorno, vale citarmos Orhan Pamuk, pois ele nos diz que o grande prazer de ler um romance se encontra em sermos capazes de enxergar o mundo narrado através da *perspectiva* dos personagens, pois só assim compreenderemos como todos os elementos narrativos confluem para um ponto comum que seria o estado de espírito deles. Segundo Pamuk, quando atentamos para a perspectiva de cada personagem, sem deixarmos de levar em consideração a consonância destes personagens com o entorno, nos sucede o seguinte:

Então nos damos conta de que a paisagem foi composta para refletir os pensamentos, emoções e percepções da figura que nela se encontra. Da mesma forma, quando percebemos que a paisagem

dentro do romance é uma extensão, uma parte do estado mental dos protagonistas, constatamos que nos identificamos com esses protagonistas numa transição inconsútil. (Pamuk, 2011, p. 15).

Diremos que os personagens, em *Buriti*, estabelecem uma relação plástico-pictural com o entorno, isto é, diremos que tanto a paisagem quanto os demais elementos constituintes do espaço se encontram em íntima relação com os estados anímicos dos personagens, sendo então a análise desta relação crucial para a compreensão do nosso objeto. Nesse sentido, destacaremos o papel de três elementos espaciais que serão utilizados de forma especial em *Buriti*. Os três elementos são: a Casa, o Brejão-do-Umbigo e o Buriti Grande. Cada um desses elementos se vincula de forma específica com algum personagem e, deste vínculo, irrompem algumas das questões mais relevantes para o desenvolvimento da trama. O personagem iô Liodoro, por exemplo, estabelece uma íntima relação com dois elementos espaciais muito relevantes: a ‘Casa’ e o ‘Buriti Grande’. Quando em relação com a Casa, notamos que os aspectos patriarcais relacionados à iô Liodoro se adensam de forma a enfatizar, por um lado, o seu típico domínio senhorial e, por outro, os interditos que asseguram o estatuto moral que rege a vida no Buriti Bom.

Isso nos leva diretamente à questão dos orbes, afinal, teremos em *Buriti* a presença de dois orbes existenciais, sendo o orbe claro afim tanto aos domínios do pensamento consciente quanto a um âmbito estritamente sócio-histórico, um âmbito onde imperam os hábitos e os costumes sociais e morais que regem e codificam a vida. Por outro lado, temos o orbe dos escuros que arrasta consigo tanto as zonas semânticas afins ao pensamento inconsciente quanto os demais mistérios que passam sob o orbe claro. Jacques Rancière, em seu livro *O Inconsciente Estético*, nos fala sobre um inconsciente criado pela arte, um inconsciente alternativo que nos legou um conjunto de visões das forças inconscientes que regeriam as nossas vidas. Para Rancière, este inconsciente não só vem antes do inconsciente freudiano como também serve como fomento para a constituição desse e, ainda por cima, o ultrapassa, afinal, ao invés do inconsciente estético se fixar em definições que enrijeceriam a sua plasticidade, ele antes a afirmaria, por meio de sua constituição sempre múltipla, imprecisa e movente. Sendo assim, Rancière associa o inconsciente freudiano a um domínio representativo do pensamento e o inconsciente estético a um domínio anti-representativo do mesmo, e nos diz que a arte nos propõe: “um freudismo mais radical, liberado das sequelas da tradição representativa e afinado com o novo regime da arte que lhe concede seu Édipo, o regime que iguala o ativo ao passivo,

afirmando ao mesmo tempo a autonomia antirepresentativa da arte e sua natureza profundamente heteronômica, seu valor de testemunho da ação das forças que ultrapassam o sujeito e o arrancam de si mesmo”. (Rancière, 2009, p. 76-77). Este valor de testemunho das forças obscuras que ultrapassam o sujeito e o arrancam de si mesmo é notável em *Buriti*, afinal, por meio da relação dos personagens com o entorno, a narrativa estará sempre nos colocando ante a dimensão escura deles, isto é, suas emoções, sensações e inclinações eróticas e anímicas, mostrando, assim, a relevância desta instância da vida, seu papel fulcral, sua força maior. Ao lado disso, teremos ainda um personagem surpreendente, o Chefe Zequiel, por meio do qual conseguiremos ter acesso a uma versão da noite enquanto instância plástico-pictural apta a plasmar embates de natureza tanto psíquica quanto mítica. O Chefe Zequiel é um personagem que escuta a noite, escuta todos os seus sons, tanto os sons dos animais quanto os sons dos ventos, e atribui a cada um desses sons uma característica ou força, uma particularidade emotiva normalmente apossada pelo medo e pela morte. Diante da noite divulgada pelo Chefe Zequiel, veremos surgir uma versão notável sobre as forças obscuras que regem nossas vidas e que habitam a noite. Para exemplificarmos a existência da noite e a pertinência dos dois orbes, analisemos a frase a seguir, presente ainda nas primeiras linhas de *Buriti*:

Ia chegar à Casa, tardio mas enfim, noite sobre. (Rosa, 2006, p. 629).

A pequena frase acima conta com dois substantivos cujos espectros semânticos nos convém investigar. Estes substantivos são: ‘*Casa*’ e ‘*noite*’. Lembrando que esta é a primeira vez que o substantivo ‘*Casa*’ aparece no texto e que, nesta sua primeira aparição, ela já se mostra escrita com letra maiúscula, ou seja, o seu caráter substantivo está graficamente acentuado na frase, o que nos permite inferir que ‘*Casa*’ aqui não significa só um mero sítio destinado a habitação, mas antes uma entidade que cumpriria uma função mais expressiva naquelas paragens. Sendo assim, diremos que a palavra ‘*Casa*’ implica em uma entidade institucional cujo halo semântico arrolaria consigo elementos afins ao tempo histórico com o qual a narrativa dialoga: o patriarcalismo. O substantivo ‘*Casa*’ passa a cumprir então a função de adensar as zonas semânticas pertinentes ao mundo patriarcal, aos interditos dessa estrutura social, ao personagem iô Liodoro e ao orbe claro. O segundo substantivo é a palavra ‘*noite*’, este estrategicamente disposto sem nenhuma designação gráfica que enfatize sua função, mas cumprindo justamente o papel que lhe será característico e especial em todo o decorrer da narrativa, a saber, um papel menor, pois antes insinuado, mas não obstante, relevante e complementar. Nos voltemos

para a análise da frase: primeiramente, quando dispomos lado a lado os dois substantivos, ‘Casa’ e ‘noite’, somos forçados, devido à designação gráfica da primeira, a assumir que ‘Casa’ se encontra em um primeiro plano ou em evidência na frase, ao passo que ‘noite’ estaria em segundo plano, como se a ‘noite’ fosse o pano de fundo referente à ‘Casa’, quase seu adjetivo. Aqui entra a segunda função da ‘noite’, afinal, quando encaramos a frase acima como um pequeno quadro descritivo, o que visualizamos é o seguinte: Miguel está retornando para a Casa; ele demorou muito para retornar, mas finalmente retornou; é noite quando ele retorna, ou seja, a expressão ‘noite sobre’ cumpre a função de designação temporal: o horário do dia em que ele retorna para a ‘Casa’. Mas podemos dizer que a ‘noite sobre’ também se encontra sobre a ‘Casa’, sendo assim ela já estaria cumprindo a função não só de designação do horário em que Miguel retorna, mas também a função de descrição plástica da ‘Casa’. É esta segunda possibilidade que nos interessa, pois a partir dela podemos visualizar a ‘Casa’ tendo uma imensa ‘noite’ sobre ela. Encarando esta descrição como um quadro onde ‘Casa’ e ‘noite’ possuiriam uma grande densidade pictórica, poderemos dizer que ‘Casa’ aqui implica no domínio do dia, da consciência, dos interditos, do mundo exterior e, por fim, do *orbe claro*. Já a palavra noite implicaria o domínio do noturno, do inconsciente, dos desejos, do mundo interior e do *orbe escuro*.

Esta é uma pequena demonstração do tipo de interpretação que pretendemos empreender nos capítulos vindouros. Estaremos sempre atentos à função do espaço enquanto um quadro plástico-pictural que se encontra atrelado, normalmente, ao orbe dos escuros, mas que, como no caso da Casa, pode também veicular semas afins ao orbe claro. Importante frisarmos que as noções de orbe claro e escuro serão utilizadas, durante toda a dissertação, de forma livre, sem nenhuma definição estanque, pois as utilizaremos antes como designações que nos aproximariam sutilmente de algumas zonas de sentido. Dada esta ligeira explanação, passemos para as considerações dos aspectos organizacionais da dissertação.

O primeiro capítulo se chama “Uma Narrativa Multifocal”, neste capítulo apontaremos quais são os distintos *olhares* que estão presentes em *Buriti*. Falaremos também sobre o papel do narrador tendo em vista o uso do discurso indireto livre com os dois efeitos que lhe atribuiremos. Por fim, mostraremos como a valorização da instância espacial, em *Buriti*, coincide com a valorização, por parte das narrativas do século XX, do ‘momento

qualquer' e da vida interior dos personagens, onde temos uma atenção especialmente voltada aos estados anímicos em detrimento dos acontecimentos grandiosos do mundo exterior.

O segundo capítulo é “Miguel, Gualberto e o Buriti Bom”, neste capítulo analisaremos o caráter aéreo e sensível de Miguel que será acentuado pelo contraponto deste personagem com nhô Gualberto Gaspar. A conjugação de Miguel com seu entorno nos revelará uma perspectiva narrativa que adotaremos como guia para a leitura desta narrativa, uma vez que, digamos, Miguel é aquele que lança um *olhar infante* para o Buriti Bom, isto é, seu olhar será aquele que vai realçar a dimensão obscura e plástico-pictural de *Buriti*. Sendo assim, Miguel será chave e guia para a nossa leitura, sendo que por meio das diferenças entre ele e Gualberto – se Miguel lança um *olhar infante*, nhô Gualberto lança um *olhar material* – inseriremos as primeiras considerações sobre os orbes claro e escuro e acentuaremos as distinções multifocais engendradas pela narrativa.

No terceiro capítulo, denominado “Iô Liodoro, os esteiões da Casa”, consideraremos o personagem iô Liodoro, acentuando sua forte presença hierática que é consonante com o poder patriarcal que emana de sua figura por meio do seu *olhar paternal*. Este curioso e marcante personagem articula-se com seu entorno de maneira a efetivar, sempre, o imenso halo do seu sisudo poder de dono de terras e de incansável fecundador do sertão. Será neste capítulo que inseriremos as considerações mais importantes sobre o orbe claro e os aspectos sócio-históricos.

No quarto capítulo, “Entre o Brejão-do-Umbigo e o Buriti Grande”, falaremos sobre o interdito, o desejo e o erotismo. Mostraremos como esses temas pendem entre as influências miasmáticas do Brejão-do-Umbigo e a exuberância do Buriti Grande, mostraremos também como estes elementos toponímicos se articulam com as personagens Maria Behú, Maria da Glória e, principalmente, Leandra. Sendo que neste capítulo observaremos uma mudança radical, e mesmo antagônica, no tipo de perspectiva estabelecida por Miguel no início da novela e de nossa dissertação. A partir deste capítulo, leremos o Buriti Bom e *Buriti* por meio da perspectiva de Leandra, sendo que se atribuímos a Miguel uma personalidade aérea e sensível, com um *olhar infante*, em Leandra já teremos uma personalidade terrena e objetiva, com um *olhar corpóreo*.

No quinto capítulo, “Chefe Zequiél, aquele que escruta a noite com ouvidos de profeta”, abordaremos a noite e os embates de matizes psíquicos e míticos presentes em

Buriti. Por meio de Zequiél, analisaremos a ação das forças ativas e reativas como presentes no buracão da noite que vai ser plasmado pelas escrutatóes noturnas empreendidas pelo Chefe Zequiél. Neste capítulo, arremataremos as questões relativas ao inconsciente estético e ao tecido plástico-pictural como presentes em *Buriti*.

Uma Narrativa Multifocal

Tanto o livro *Corpo de Baile* quanto o *Primeiras Estórias* iniciam e terminam com narrativas que abordam as experiências de um mesmo personagem. No caso de *Primeiras Estórias*, nós temos o *Menino* como protagonista de *As Margens da Alegria* (primeiro conto) e de *Os Cimos* (último conto). Já em *Corpo de Baile*, nós temos Miguel tanto na novela de abertura (*Campo Geral*) quanto na de encerramento da obra (*Buriti*). Lembrando que em *Campo Geral* Miguel ainda é uma criança, portanto, podemos dizer que ele cumpre uma função narrativa semelhante à do *Menino* do *Primeiras Estórias*. Tendo isso em vista, lembremos de “O Motivo Infantil na Obra de Guimarães Rosa”, onde Henriqueta Lisboa ressalta a relevância da infância em Rosa, sendo que por infância ela compreende antes uma instância criativa e uma forma de *enxergar* o mundo do que um momento cronológico bem delimitado na vida:

O ‘eu profundo’ de Rosa, o eu confuso, inexplicável e original de que fala Bergson, e não apenas o eu superficial, claro, impessoal, formado pela experiência, é de natureza infantil, instintiva e emotiva. (Lisboa, 1991, p. 171).

Lisboa identifica a infância como um estado anímico que seria instintivo, emotivo, confuso e obscuro, sendo que para Lisboa esta infância estaria presente tanto no ‘eu profundo’ de Rosa, enquanto escritor, quanto manifesto em diversas passagens da sua obra. No caso da obra, a infância estaria disseminada por meio de diversos motivos recorrentes e, principalmente, por meio dos personagens infantis que seriam como que eclosões e materializações intensas desse eu profundo e infante. De acordo com a leitura de Lisboa, é como se à infância fosse pertinente tudo o que, na obra de Rosa, se liga à alegria, às descobertas, à aguda sensibilidade, ao encanto com a natureza e a tudo que há de primitivo e primevo, tanto no psiquismo dos personagens quanto na linguagem empregada pelos mesmos. Em termos gerais, a infância na obra de Rosa, ainda segundo Lisboa, seria equivalente a este estado de maravilhamento diante “do perpétuo nascimento das coisas” (Lisboa, 1991, p. 172) que podemos encontrar não só em diversos momentos da sua obra como também em diversos personagens, inclusive nos adultos, afinal, como encontramos em *Nenhum, Nenhuma*, a infância seria antes “a maligna

astúcia da porção escura de nós mesmos” (Rosa, 2005, p. 94) que pode se manifestar em qualquer idade e a qualquer momento¹.

Para os fins da nossa leitura, diremos que quando Rosa opta por iniciar e encerrar *Corpo de Baile* e *Primeiras Estórias* com estes personagens infantes como protagonistas e, conseqüentemente, com estas indicações tão nítidas de perspectiva narrativa, o que ele realiza é o que designaremos como *a encenação formal de um apelo à infância do olhar*. Com isso queremos dizer que tais livros induzem o olhar do leitor, ao menos no início e no fim dessas obras, para este sítio ou foco perceptivo viabilizado por este eu infante e profundo que, lembremos, é sensível, confuso, obscuro e impreciso. Sendo assim, podemos dizer que a novela *Buriti* ocupa um lugar especial dentro do corpus da obra de Rosa, pois em *Buriti* temos – assim como em *Corpo de Baile* e em *Primeiras Estórias* – esta mesma *encenação formal de um apelo à infância do olhar*, afinal, *Buriti* inicia e termina com um foco narrativo bem específico, isto é, a do personagem Miguel, uma vez que a primeira parte da novela versa sobre a sua chegada e o finalzinho versa sobre o seu (talvez tardio) retorno.

Podemos perceber que Lisboa, em sua argumentação acerca da infância, distingue um ‘eu superficial e claro’ e um ‘eu profundo e obscuro’ em Rosa e em sua obra, sendo que à infância corresponderia justamente este ‘eu profundo e obscuro’. Nos termos da nossa leitura, este ‘eu profundo e obscuro’ de Lisboa corresponderia ao orbe dos escuros, ou seja, quando a narrativa engendra este ‘apelo à infância do olhar’ é como se ela encenasse um apelo para que o nosso olhar (enquanto leitores) se volte aos micromovimentos pertinentes ao orbe dos escuros. Sendo assim, por meio do seu *olhar infante*, Miguel veicularia tanto no início quanto no finalzinho de *Buriti* o olhar do leitor para uma

¹ No livro “Infância e História”, Giorgio Agamben desenvolve um conceito de infância – filiando-se assim a uma linha de pensamento que remonta, por exemplo, a Nietzsche e Benjamin – que é afim ao que estamos designando. A infância para ele é uma instância do ser que seria contrária à lógica cartesiana do pensamento, mas que, não obstante, a abarcaria. A instância infante do pensamento religa o pensamento com a alma, cisão iniciada pela filosofia antiga e perpetrada pela filosofia e pela ciência moderna. Trazer a infância para o pensamento racional/cartesiano implica em restituir o seu caráter anímico e em fundar a experiência já não mais como dados disponíveis para um pensamento analítico (experimentos científicos), mas antes como uma vivência ou experiência sensível: “o saber humano como *pathei máthos*, um aprender somente através de e após um sofrimento, que exclui toda a possibilidade de prever, ou seja, de conhecer com certeza coisa alguma”. (Agamben, 2012, p. 27). Esta divisão entre pensamento racional e pensamento irracional ou “esta separação da experiência e da ciência, do saber humano e do saber divino” (p. 27), engendrados sobremaneira pela – como diria Rosa – “megera cartesiana” (Rosa, 2003, p. 90) é justamente o que *Buriti* religa por meio do *olhar infante* de Miguel. O curioso aqui é justamente aquilo que nos permite aproximar Agamben de Rosa: ambos elegem a infância como sendo este domínio que efetiva a união entre pensamento racional e irracional ou, nos termos da nossa leitura, entre os *orbes claro e escuro*.

perspectiva que englobasse o orbe dos claros ao orbe dos escuros nos instigando uma forma – nos termos de Jacques Rancière – *estética* de ver o mundo, ou seja, o mundo sendo visto em sua dimensão clara e escura, consciente e inconsciente, racional e irracional e, o que é mais importante, a veiculação da noção de que a porção escura do mundo é tão vasta e importante quanto a clara. Este dimensionamento do obscuro/claro ao qual somos introduzidos por meio da perspectiva de Miguel, coloca em destaque certos aspectos que são fundamentais para o desenvolvimento de *Buriti*².

Mas para melhor compreendermos como estas características do *olhar infante* se encontram plasmadas em *Buriti*, acompanhemos a trajetória do personagem Miguel, considerando rapidamente a sua infância no *Mutum*, onde ele ainda era chamado de Miguilim (lembrando que o *Mutum* é o lugar onde se passa a narrativa *Campo Geral*). Em *Campo Geral*, Miguilim experimenta boa parte dos sentimentos que podem afetar a vida humana. Ele experimenta, por exemplo, as sinuosas trilhas pertinentes ao sentimento fraternal, que comportam ao mesmo tempo a admiração e a aversão; experimenta a curiosidade, o medo, a superstição, a fé, a indignação; experimenta, contra sua vontade e muito penosamente, um intenso sentimento de luto: “Todos os dias que depois vieram, eram tempo de doer. Miguilim tinha sido arrancado de uma porção de coisas, e estava no mesmo lugar”. (Rosa, 2006, p.103). Diante do comportamento de Miguilim e da maneira como este apreende as suas experiências, Lisboa nos diz algo pertinente para o desenvolvimento da nossa leitura:

Se observarmos o comportamento de Miguilim em diferentes ensejos, seu psiquismo, intuições e reações, experiências afetivas, reflexões mentais, problemas morais, deslumbramento diante da natureza, apreensiva sensibilidade, fascinação pelas sete cores, desejo de compreender e de ser

² Jacques Rancière, em “O Inconsciente Estético”, conceitua a palavra ‘estético’ não como o domínio da arte, seu sentido mais corriqueiro, mas sim como “uma configuração específica desse domínio” (Rancière, 2009, p. 13). Para Rancière, o estético “pressupõe um regime de pensamento da arte em que o próprio da arte é ser a identidade de um procedimento consciente e de uma produção inconsciente, de uma ação voluntária e de um processo involuntário, em suma, a identidade de um *logos* e de um *pathos*”. (Rancière, 2009, p. 30). Em *Buriti*, notaremos a presença destes dois procedimentos por meio do que designamos como orbe claro e escuro, sendo que quando dizemos que o olhar infante de Miguel nos conduz a ter uma visão estética do mundo, queremos dizer que por meio do seu olhar (e também do olhar de Zequiél, como veremos mais à frente) conseguimos perceber, em *Buriti*, a presença desta dimensão obscura da vida ou, nos termos de Rancière, este “mundo obscuro, subterrâneo e desprovido de sentido da coisa em si” (Rancière, 2009, p. 32).

compreendido, pudor no sofrimento, faculdade de contenção, fantasias despautadas, chegamos à conclusão tranquila de que se trata de um menino poeta. (Lisboa, 1991, p. 174).

Concordamos com Lisboa quando ela nos diz que Miguilim é um menino poeta e acrescentamos ao seu argumento que *Campo Geral* é uma novela narrada através da perspectiva de Miguilim, isto é, através da perspectiva deste *menino poeta* que já podemos considerar como sendo um primeiro passo rumo à composição deste, como estamos designando, *olhar infante* de Miguel. Acrescentamos também que aquilo que Lisboa diz a respeito da criatividade infante de Guimarães Rosa (o escritor) é perfeitamente aplicável a Miguilim que – como já apontado pela própria Lisboa e também por outros críticos – é composto através de muitos dados biográficos de Rosa:

Como ser instintivo, ele [Rosa] é evidentemente, emotivo. Não caminha a marcha natural do espírito, não vai do sincretismo para a análise e desta para a síntese: vai e volta como sem rumo, à feição de rio a traçar curvas oblíquas, levado por energia recôndita, obscura porém eficaz e sempre a evoluir. (Lisboa, 1991, p. 172-174)

Vai e volta como sem rumo, à feição de rio a traçar curvas oblíquas, levado por energia recôndita, obscura, porém eficaz! Tal descrição também se ajusta, em boa medida, como caracterização do personagem Miguel. A personagem Maria da Glória, inclusive, chega mesmo a explicitar este aspecto da personalidade de Miguel em diversos momentos de *Buriti*, como quando, por exemplo, diz para Miguel: “Você pensa demais” (Rosa, 2006, p. 637); ou “O senhor está falando numa coisa, mas está com a ideia apartada...” (Rosa, 2006, p. 633); ou também “Conte alguma coisa, do que está sonhando, pensativo?”. (Rosa, 2006, p. 634). A que Maria da Glória está se referindo? A nosso ver, ela se refere justamente a esta *porção escura* ou personalidade *infante* de Miguel, uma vez que ele conversa com ela e, ao mesmo tempo, divaga meio que sem rumo em suas muitas cogitações e especulações de teor poético e *infante*. Esta característica *divagante* da personalidade de Miguel é ainda inferida de forma mais clara e direta a partir da perspectiva da personagem Leandra, que ao nos dizer o que pensa a respeito de Miguel, já nos permite, inclusive, entrever a peculiaridade *corpórea* do seu próprio *olhar*: “Vira-o [Leandra viu Miguel] chegar e estar, era simpático; mas logo o sentira recluso, enrolado em si, nos obscuros. ‘Um que pensa demais, e que às vezes se envergonha do amor...’ O amor exigia mulheres e homens ávidos tão somente da essência do presente, donos de uma perfeição espessa, o espírito que compreendesse o corpo” (Rosa, 2006, p.

758)³. Dito isso, podemos inferir que há muito de Rosa em Miguilim e há muito de Miguilim em Miguel e que o que vai aproximar esses três, em *Buriti*, é este *olhar infante* como estamos tentando conceituar. Lisboa inclusive elege como manifestação máxima da infância na obra de Rosa justamente o personagem Miguilim e chega mesmo a dizer que há muito de Miguilim em toda a obra de Rosa: “O menino de ‘Campo Geral’ reponta com surpreendente vitalidade em tudo quanto escreve o nosso autor”. (Lisboa, 1991, p. 170-171)⁴.

Sendo assim, nos desloquemos um pouco do nosso objeto – *Buriti* – para considerarmos mais detidamente um aspecto da vida de Miguilim quando ainda no *Mutum*, uma vez que *Campo Geral* termina – ou culmina! – com uma última e surpreendente experiência de Miguilim que é muito pertinente para os fins da nossa leitura. O que acontece é o seguinte: ao término de *Campo Geral*, temos um doutor que vem da cidade grande e que percebe em Miguilim seu problema de vista. Diante disso, ele oferece a Miguilim seus óculos de grau para que ele tenha a experiência de enxergar com maior nitidez o mundo ao seu redor. Na última página da novela, Miguilim pede novamente os óculos e com eles observa o *Mutum*:

Mas, então, de repente, Miguilim parou em frente do doutor. Todo tremia, quase sem coragem de dizer o que tinha vontade. Por fim, disse. Pediu. O doutor entendeu e achou graça. Tirou os óculos, pôs na cara de Miguilim. E Miguilim olhou para todos, com tanta força. Saiu lá fora. Olhou os matos escuros de cima do morro, aqui a casa, a cerca de feijão-bravo e são-caetano; o céu, o curral, o quintal; os olhos redondos e os vidros altos da manhã. Olhou, mais longe, o gado pastando perto do brejo, florido de são-josés, como um algodão. O verde dos buritis, na primeira vereda. O *Mutum* era bonito! Agora ele sabia [...] O doutor limpou a goela, disse: – ‘Não sei, quando eu tiro esses óculos, tão fortes, até meus olhos se enchem d’água...’. Miguilim entregou a ele os óculos outra vez. (Rosa, 2006, p. 133).

O que podemos depreender de tal experiência de Miguilim? As possibilidades interpretativas desta belíssima cena são tão grandes que chegam a nos embaraçar... mas nos conformemos, a título de exemplo e muito ligeiramente, em elencar somente três

³ No terceiro capítulo, falaremos mais detidamente sobre as características do olhar corpóreo de Leandra, por ora nos cabe adiantar que o amor para Leandra consiste neste espírito que atende às demandas do corpo e não o contrário.

⁴ Que fique bem claro que, apesar de estarmos citando Lisboa, não concordamos com esta generalização que ela faz da infância na obra de Rosa, pois julgamos que ela hipostasia a noção de infância e a estende com demasiada liberdade e pouca distinção a muitos domínios. No entanto, julgamos seu juízo apropriado quando o assunto é descrever com clareza, simplicidade e brevidade o que é a infância e como ela se mostra em Miguilim.

possíveis linhas interpretativas: 1 – O doutor que vem da cidade grande e que oferece a Miguilim seus óculos representa o advento da visão de mundo moderno sobre a visão de mundo arcaico; 2 – Quando o doutor oferece seus ‘óculos tão fortes’ para Miguilim, este o usa de forma a demarcar figurativamente a sua saída do mundo infantil para o mundo adulto, coroando assim o seu amadurecimento; 3 – Os óculos não demarcam a saída de Miguilim do mundo infantil para o adulto, mas antes aguçam, ainda mais, o seu *olhar infante* que agora está mais experimentado e apto a distinguir a beleza e os detalhes que constituem o seu *entorno*⁵. Elencamos estas três vias interpretativas, mas podemos supor com tranquilidade que muitas outras são possíveis, no entanto, independentemente de qualquer tipo de interpretação, algo nos parece inconteste, pois que constituinte de toda a arquitetura da cena e, ainda por cima, por ser o ponto de partida de todas as interpretações que conhecemos desta passagem: o fim da novela *Campo Geral* chama a atenção para a *visão* ou *olhar* de Miguilim.

Eis aqui o primeiro e mais básico alicerce para a nossa leitura: *Buriti* encena uma polifonia por meio dos *olhares* dos seus personagens⁶, isto é, cada personagem enxerga o mundo de uma maneira particular e, enquanto leitores, nós temos, por meio destes distintos olhares, uma representação multifoliada dos acontecimentos que constituem a narrativa. É muito importante frisarmos que tal *encenação polifônica* se dá porque uma das técnicas narrativas utilizadas em *Buriti* é a do discurso indireto livre, lembrando que esta é uma técnica narrativa na qual a voz do narrador por vezes se aproxima, por vezes se afasta, em alguns momentos adere, em outros se confunde e em outros momentos cede à voz dos personagens, isto é, o personagem em questão passa a ocupar uma função equivalente à do narrador da estória e é então que enxergamos o mundo narrado por vias

⁵ Por ‘entorno’ compreendemos a imagem de fundo ou os elementos constituintes do espaço que são utilizados enquanto um “tecido plástico-pictorial” (Bakhtin, 2011, p. 29) que permearia o personagem de maneira a torná-lo conatural com este fundo. Dessa maneira, personagem e entorno se fundiriam para acentuarem as características do personagem.

⁶ Wendel Santos, em “A Construção do Romance”, já havia observado esta característica polifônica de *Buriti*. Santos nos diz que *Buriti* “arma simultaneamente várias linhas temáticas, as quais obrigam o leitor [...] a se afastar de uma leitura monótona para não perder a condução polifônica do enredo”. (Santos, 1978, p. 28). Falando a respeito da polifonia, como teorizada por Bakhtin, Santos ainda diz: “Segundo o crítico [Bakhtin], antes de Dostoievski, o romance se caracterizava pelo tom monológico do discurso, em que apenas uma e única voz se fazia ouvir no corpo inteiro da obra. Dostoievski teria explodido esse caráter, e incluído no seio ameno do romance o clamor de uma multiplicidade de sujeitos, autores da enunciação. Ora, o que Bakhtin vê no seu objeto de pesquisa pode-se também observar no *Buriti*”. (Santos, 1978, p. 30).

do *olhar* deste personagem⁷. Por ora diremos – e logo à frente explicitaremos a partir de Llosa e Auerbach – que esta técnica narrativa promove dois *efeitos* em *Buriti* que são cruciais para o desdobramento desta narrativa e do nosso argumento: 1.º Ela focaliza a vida interior do personagem e ao fazer isso envolve empaticamente o leitor com as emoções e sentimentos do personagem em questão (daí enfatizarmos tanto a questão do olhar, afinal, é através da maneira de ser e de ver de cada personagem que, enquanto leitores, experimentaremos a narrativa); 2.º O entorno se torna confluyente com o personagem e acaba por assumir e desdobrar os matizes da sua vida interior. Vejamos o que Vargas Llosa nos diz sobre o indireto livre e arrolemos seus ditos ao que estamos chamando de primeiro efeito (daqui em diante, designado de *efeito empático*):

O estilo indireto livre, ao relativizar o ponto de vista, consegue uma via de entrada para a interioridade do personagem, uma aproximação com sua consciência, que é tanto maior quanto o intermediário – o narrador onisciente – parece se volatilizar. O leitor tem a impressão de ter sido recebido no próprio seio dessa intimidade, de estar escutando, vendo, uma consciência em movimento antes e sem necessidade de que se converta em expressão oral, ou seja, sente que *participa de uma subjetividade*. (Llosa, 2015, p. 240 – grifo nosso).

Portanto, por meio desta técnica, o narrador põe em evidência a interioridade do personagem e o leitor se torna um copartícipe em potencial dos movimentos interiores desta subjetividade. Vejamos então o que Auerbach – também falando sobre Gustave Flaubert – nos diz sobre esta mesma técnica, mas agora explicitando-nos outro aspecto dela que arrolaremos ao que estamos apontando como sendo o segundo efeito do uso do indireto livre em *Buriti* (daqui em diante, designado de *efeito plástico*). Auerbach seleciona uma cena de *Madame Bovary*, onde temos Emma imersa no seu tédio e onde o narrador descreve todo o *entorno* – designado por Auerbach como *quadro* – como uma extensão da interioridade de Emma e, portanto, enquanto uma ressumação deste mesmo tédio:

A própria passagem mostra um quadro: marido e mulher juntos, durante uma refeição. Mas este quadro não é mostrado, de forma alguma, em si ou por si mesmo, mas está subordinado ao objeto dominante, ao desespero de Emma. Por isso mesmo também, não é apresentado ao leitor de forma

⁷ O exemplo clássico desta técnica narrativa é *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert. Vejamos o que Vargas Llosa nos diz a esse respeito: “A grande contribuição técnica de Flaubert consiste em aproximar tanto o narrador onisciente do personagem que as fronteiras se evaporam, em criar uma ambivalência na qual o leitor não sabe se aquilo que o narrador diz provém do relator invisível ou do próprio personagem que está monologando mentalmente... É um estilo empregado para narrar sempre a intimidade (lembranças, sentimentos, sensações, ideias) *de dentro*, isto é, para aproximar o máximo possível o leitor do personagem”. (Llosa, 2015, p. 239).

imediate – eis duas pessoas sentadas à mesa e lá está o leitor que as observa –, mas o leitor vê, em primeiro lugar, Emma, da qual muito se falou nas páginas anteriores, *e somente através dela é que vê o quadro*. De forma imediata, o leitor vê apenas o estado interno de Emma, e de forma mediata, *a partir deste estado, à luz da sua sensação, vê o processo de refeição à mesa*. (Auerbach, 2013, p. 433 – grifos nosso).

Portanto, diremos que em *Buriti* temos o uso do discurso indireto livre que engendra dois efeitos, sendo eles o *efeito empático* e o *efeito plástico*; em outras palavras, temos em *Buriti* um narrador que age de forma semelhante ao de *Madame Bovary*, uma vez que ele nos aproxima da vida interior dos seus personagens ao ponto de nos tornar copartícipes potenciais da mesma e, como consequência ou complemento desta técnica, coloca o entorno em função ou à luz das emoções deste personagem, afinal, *é como se estivéssemos vendo o mundo a partir da subjetividade profunda* destes personagens. Sendo assim, o indireto livre, como utilizado em *Buriti*, nos induz a compartilhar da perspectiva dos seus personagens, o que nos leva, enquanto leitores, a experimentar empática e plasticamente os fenômenos constituintes desta narrativa sempre de forma oblíqua, ou seja, sempre de forma tensionada e matizada pelas peculiaridades anímicas e volitivo-axiológicas dos personagens. Por isso que julgamos profícuo dividir nossa leitura a partir dos diferentes olhares dos personagens e conferir relevância a todos eles, principalmente ao olhar infante de Miguel que é, como detalharemos adiante, o olhar que confere maior realce a estes efeitos já que os utiliza de forma mais intensa e significativa⁸.

Luiz Roncari também considera o uso do indireto livre como um aspecto importante desta novela e nos lembra que tal aspecto fora ressaltado, primeiramente (e não por acaso) pela recepção francesa quando esta entrou em contato com a tradução do *Corpo de Baile* para o francês (Roncari, 2013, p. 15). Roncari nos diz que a natureza do foco em *Buriti* é complexa justamente por nunca ser inteiramente objetiva (foco pertencente somente a um narrador onisciente) nem subjetiva (foco pertencente somente ao personagem). Roncari também chama a atenção para o *caráter multifocal* de *Buriti*: “os relatos das diferentes *visões* contribuem, ainda que desigualmente, para compor a complexidade do narrado”. (Roncari, 2013, p. 16 – grifo nosso). Sobre Rosa, ele também nos diz que é “perito em

⁸ Se Miguel utiliza estes efeitos de maneira mais intensa e significativa, temos que dizer que Zequiél os utiliza da maneira mais inusitada e surpreendente. Mas deixaremos Zequiél para outro momento, uma vez que se a relevância do olhar infante de Miguel se adensa quando em contraponto com o olhar material de Gualberto, o olhar profético de Zequiél só pode ser devidamente apreciado após compreendermos o que *se passa sob* a trindade feminina do *Buriti Bom*: Leandra, Maria da Glória e Maria Behú.

fundir distintos *pontos de vista* em sua narrativa”. (Roncari, 2013, p. 16 – grifo nosso). Mas ainda que compreenda a existência e a pertinência deste *aspecto multifocal da narrativa*, Roncari estabelece *graus de confiabilidade* aos focos narrativos e, com isso, acaba elegendo um foco como mais confiável e mais importante que outro⁹. Em consequência disso, ele coloca o foco de Leandra como mais relevante e confiável que o foco de Miguel e, sendo assim, descredibiliza, a nosso ver injustamente, o foco de Miguel:

O seu percurso [de Miguel] até a fazenda do Buriti Bom, passando por diferentes etapas, apenas serve para nos fornecer [...] *uma primeira visão do lugar e de seus habitantes*. Somente quando estamos bem adiantados na leitura é que ficamos sabendo que nos foi dado de tudo uma visão muito parcial e, de certo modo, nublada pela natureza angélica de Miguel, fundada na ingenuidade e no amor. (Roncari, 2013, p. 18).

De acordo com nossa perspectiva de leitura, atribuir ao olhar de Miguel uma natureza angélica, ingênua e amorosa é uma forma de ignorar todo o seu potencial *infante*. A nosso ver, não há nada, na personalidade de Miguel, de completamente ‘ingênuo’ (ele deseja sexualmente tanto Leandra quanto Glória [Rosa, 2006, p. 639] e não deixa de considerar que Glória é filha e herdeira de um homem de muitas posses¹⁰), nem de completamente ‘angélico’ (apesar de seu nome remeter diretamente ao arcanjo, Miguel não aceita e revida bruscamente ante as ordens de Gualberto [Rosa, 2006, p. 649] e, quando criança, cogitou, ainda que brevemente, a possibilidade de matar seu pai¹¹) e ele também não é simplesmente ‘amoroso’ (em sua primeira estada no *Buriti Bom*, ele tem antes dúvidas do que um sentimento bem definido e devidamente endereçado para Glória [Rosa, 2006,

⁹ Roncari também divide a narrativa em duas partes, sendo a primeira relativa a Miguel e a segunda a Leandra: “Aqui, as duas partes narrativas não representam visões equivalentes, elas têm pesos de verdade diferentes; por isso, *a segunda é privilegiada* e Lalinha é eleita não só como a verdadeira protagonista, mas também o *foco-crítico da novela*, a partir do qual os fatos poderão ser melhor percebidos e a estória narrada ser melhor elucidada. É ela que nos permite ver – pelo *seu campo de visão mais amplo e uma forma mais realista e humana de conceber a vida e o amor*, principalmente como fatos integrativos de corpo e espírito –, e, a partir do que vislumbra e de sua ação, poderemos decifrar os embates entre a civilização e o sertão”. (Roncari, 2013, p. 21 – grifos nosso). Em nossa leitura, não daremos preferência a um foco específico, pois trabalharemos com a noção de que os focos são complementares e, em termos de confiabilidade, equivalentes, afinal, mais à frente, afirmaremos que *Buriti* é uma *narrativa multifocal*, pois não teremos somente a representação do olhar infante de Miguel, mas também dos olhares de outros personagens.

¹⁰ Na primeira parte de *Buriti*, temos Miguel em uma de suas divagações pensando: “E bem, se eu disser: – Iô Liodoro, quero casar com sua filha Maria da Glória? – que é que ele me responde? Fantasia. Iô Liodoro é um dos homens mais ricos deste sertão do rio Abaeté, dono de muito. Fantasia?”. (Rosa, 2006, p. 634).

¹¹ Em *Campo Geral*, temos a cena onde o pai de Miguilim o agride e este alimenta o desejo de revidar: “Batia, batia, mas Miguilim não chorava. Não chorava porque estava com um pensamento: quando ele crescesse, matava Pai. Estava pensando de que jeito ia matar Pai, e então começou até a rir. Aí, Pai esbarrou de bater, espantado: como tinha batido na cabeça também, pensou que Miguilim podia estar ficando doído”. (Rosa, 2006, p. 89).

p. 632 e 639] e, seu olhar ‘nublado’ é, ao nosso ver pelo menos, antes *infante* do que amoroso).

Mas a leitura de Roncari nos é muito válida na medida em que encontra e ressalta em *Buriti* esta conjunção de distintos focos narrativos; sua leitura também é útil para os nossos fins, mas somente a contrapelo, quando elege um foco como mais válido que outro, afinal, propomos ler *Buriti* como uma narrativa cuja polifonia é colocada em evidência a partir do uso de diferentes *focos narrativos*, sendo tais focos correspondentes aos diferentes tipos de *olhares* que os personagens veiculam. Neste sentido, a noção de onisciência seletiva múltipla, advinda de Norman Friedman, contribui para melhor situarmos o que queremos dizer, pois a onisciência seletiva múltipla implica no uso sistemático e intencional de diferentes focos narrativos em uma mesma estória, sendo esta técnica utilizada de forma a enfatizar justamente a natureza relativa e perspectivista do mundo. Segundo Lígia Leite, a onisciência seletiva múltipla é um recurso típico das narrativas do século XX, uma vez que as mesmas fazem uso de diversas técnicas que buscam “dar lugar às múltiplas leituras do real a produzir-reproduzir pelo discurso ficcional” (Leite, 1999, p. 85). Temos então a polifonia (de Bakhtin) e a onisciência seletiva múltipla (de Friedman) como possíveis dispositivos teóricos que julgamos funcionais para descrevermos o que acreditamos ser um mesmo fenômeno narrativo, isto é, o uso de diferentes focos narrativos, em uma mesma estória, com o fito de legar ao leitor uma, como já dizíamos antes, representação multifoliada do narrado. Diante disso, e por razões de economia do nosso arsenal teórico e crítico, diremos simplesmente, daqui pra frente, que *Buriti* é uma *narrativa multifocal*, isto é, uma narrativa composta a partir de diferentes – e mesmo antagônicos – focos narrativos que colocam em evidência a personalidade de cada personagem; lembrando que entendemos por personalidade a particularidade anímica e volitivo-axiológica dos personagens, sendo que tais particularidades são plasmadas, em *Buriti*, por meio do uso do indireto livre e da ativação dos seus dois efeitos.

Recapitulemos os principais pontos da nossa leitura para então seguirmos adiante com a nossa argumentação. Primeiramente, *Buriti* é uma narrativa multifocal que faz uso do discurso indireto livre de maneira a articular a narrativa através dos diferentes olhares dos seus personagens, legando assim ao leitor uma representação multifoliada dos acontecimentos, dos personagens e das paragens apresentadas pela narrativa; segundo, o

indireto livre engendra dois efeitos que são fundamentais para o desenvolvimento da narrativa: o efeito empático e o efeito plástico, sendo estes responsáveis, respectivamente, pela filiação do leitor com a dimensão emotiva dos personagens e pela descrição do entorno à luz das emoções do personagem em questão; terceiro, Miguel é o personagem que faz o primeiro e mais evidente uso dos dois efeitos do indireto livre, colocando assim em primeiro plano, desde o início de *Buriti*, o papel fulcral que o entorno, enquanto tecido plástico-pictural, exerce nesta narrativa¹²; por fim, Miguel também é o personagem que possui um *olhar infante*, de forte matiz poético, que ao ser tensionado com o *olhar material* de nhô Gualberto¹³(seu pólo oposto) acaba por alocar certos elementos narrativos (dos quais trataremos com mais vagar no próximo capítulo) dentro do âmbito do orbe dos escuros, ou melhor, ao tensionar o *olhar infante* de Miguel com o *material* de Gualberto, a narrativa nos dispõe duas visões, sendo uma imediatamente ligada ao orbe claro (Gualberto) enquanto a outra seria a responsável por *religar* os orbes claro e escuro de maneira a nos levar a ver as forças e as pulsões que se encontram além ou aquém do orbe claro. Esta segunda visão é a que corresponde ao *olhar infante* de Miguel, sendo que este olhar é o que vai contribuir, substancialmente, para isto que podemos descrever como uma meticulosa órbita narrativa em torno dos pequenos acontecimentos, acontecimentos estes pertencentes à ordem do cotidiano mezinho e que, não obstante, constituem o cerne de *Buriti*. Quando enxergamos as paragens e os personagens do Buriti Bom e da Grumixã por meio do olhar infante de Miguel, compreendemos imediatamente o que é este ‘estado de perpétuo encanto com o nascimento das coisas’; quando experimentamos a maneira como Miguel e Gualberto veem, por exemplo, o Buriti Grande e o Chefe Zequiel, isto é, quando os dispomos lado a lado e de forma tensionada, logo notamos o quão estes olhares são imiscíveis e, imediatamente, somos forçados a admitir a existência de ao menos dois mundos radicalmente distintos ali.

¹² Quando o entorno é utilizado como um tecido plástico-pictural, a imagem de fundo deixa de ser uma decoração morta e imóvel através do qual o personagem transita para se tornar, segundo Bakhtin, uma imagem de fundo que é conatural ao personagem e que o acentua. É neste momento, quando temos uma fusão orgânica entre entorno e personagem, que o fundo imóvel se torna um tecido plástico-pictural que confere contornos significativos que envolvem o personagem. Bakhtin nos diz que para nos vincularmos empaticamente com um personagem é necessário apreendê-lo em seu “entrelaçamento orgânico com o tecido externo do mundo ao redor”. (Bakhtin, 2011, p. 42).

¹³ Roncari também opõe Miguel e nhô Gualberto e ressalta a existência de uma “ética do trabalho, típica do capitalismo” (Roncari, 2013, p. 24) como elemento constituinte da identidade profunda do personagem nhô Gualberto.

Estamos afirmando então que *Buriti* é uma narrativa multifocal que faz uso do indireto livre de maneira a nos inserir, por meio dos dois efeitos, na subjetividade dos seus personagens; podemos dizer que, ao afirmamos isso, acabamos por inserir *Buriti* dentro de um conjunto ou série de obras literárias que se erigiram formalmente a partir de uma concepção epistêmica já relativa e perspectivista do mundo; ao lado disso, *Buriti* também se filia a tal conjunto ou série de narrativas por ser uma obra literária que se volta para a análise minuciosa da vida interior dos seus personagens. Sendo assim, consideremos, ligeira e panoramicamente, o que alguns teóricos e críticos falaram sobre estas particularidades da literatura para então inserirmos *Buriti* dentro de um certo *corpus* literário do século XX. Depois disso, retornaremos ao nosso objeto para o considerarmos individualmente, visualizando como estas observações teóricas e críticas são absorvidas e plasmadas pela trama narrativa.

Theodor Adorno nos mostrou como o subjetivismo da literatura, advindo, segundo ele, principalmente com o romance do século XIX, teria solapado qualquer possibilidade de discurso puro e objetivo, isto é, teria solapado qualquer visão objetiva de mundo que excluísse a parcialidade necessária e inerente a qualquer forma de ver e pensar o mundo (Adorno, 2008, p. 55). Segundo Adorno, o romance teria absorvido – inclusive visionariamente – em sua própria forma esta *visada perspectivista* do real, ou seja, as estruturas fundamentais da narrativa, como é o caso do posicionamento e da função do narrador, teriam se modificado de maneira a absorver e expressar estas imprecisões frente a um real agora móvel e estilhaçado. Afinal, quando contávamos com um narrador onisciente e apto a apreender e nos relatar fidedignamente uma vasta gama de acontecimentos – como é o caso, por exemplo, do narrador de *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe – nós também contávamos, em termos epistemológicos, com uma noção mais estável de identidade e de articulação cronológica da existência tanto individual quanto coletiva, no entanto, tais noções sofreram graves abalos com as modificações conceituais advindas das ciências, da filosofia, da psicanálise e de outros ramos do saber humano. Como nos diz Adorno:

O que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite. (Adorno, 2008, p. 56).

Abalados então os fundamentos objetivos e positivos do mundo e do pensamento, o narrador presente nas obras literárias é também afetado por estes, digamos, efeitos

sísmicos de origem epistêmica. O narrador se torna então francamente subjetivista – como, por exemplo, em *Às Avessas*, de Huysmans –, perspectivista – como, por exemplo, em *Enquanto Agonizo*, de William Faulkner – e anti-realista – como, por exemplo, em *O Processo*, de Franz Kafka.

Acima de tudo, Adorno frisa que as modificações referentes ao papel do narrador são absorções filtradas pela estrutura formal do romance, sendo que estas modificações seriam advindas da própria sociedade e da concepção epistemológica que esta tem do mundo. Neste sentido, *Buriti* se enquadra perfeitamente enquanto uma narrativa que absorveu em si esta fragmentação de um mundo uno e positivo que seria apreendido por um narrador onisciente e objetivo, pois em *Buriti* temos a presença deste narrador que se deixa impregnar pela subjetividade dos seus personagens ao ponto de se estilhaçar e de se dissolver ou disseminar nelas e, ainda por cima, temos este narrador que ao nos descrever um mundo claro e palpável ao lado de um mundo obscuro e fundamentalmente constituído por tonalidades e notas metafísicas e míticas, acaba se deslocando das representações convencionalmente realistas para flertar com uma espécie de anti-realismo¹⁴ (isso só vai ficar claro quando considerarmos o papel das audições noturnas do Chefe Zequiel).

Anatol Rosenfeld, como Adorno, também fala sobre um tempo em que as narrativas, não obstante apresentarem sempre visões relativas e parciais sobre o mundo, revestiam-se de um olhar absoluto: “Um mundo relativo é apresentado como se fosse absoluto”. (Rosenfeld, 1969, p.76). Os dois autores referem-se ao *palco italiano* do teatro clássico e dizem que sua função era criar uma *ilusão de realidade* ao revestir a relatividade das visões com esta pretensão de absoluto (Rosenfeld, 1969, p. 76). Com o avanço do mundo moderno e das suas narrativas, esta relatividade passa a ser assimilada pela forma literária de maneira a deteriorar, paulatinamente, estas perspectivas pretensiosamente absolutas ao ponto de fragmentá-las em uma multiplicidade de visões equivalentes, ou seja, ao ponto de assimilar por completo a relatividade efetiva do mundo. Importante lembrarmos que

¹⁴ Santos nos diz que as audições noturnas de Zequiel não só rompem com qualquer possibilidade de uma representação realista convencional em *Buriti* como também coloca esta estória na vizinhança das narrativas fantásticas: “O motivo do som produz Chefe Zequiel, e toda uma sequência fantástica de seres da noite. A personagem, e seu séquito, tem como função geral a instituição, cada vez mais intensa, de uma atmosfera fantástica [...] Visto que, num dado instante, emerge um poder cuja verossimilhança ultrapassa a capacidade de uma literatura realista: pois o poder do Chefe Zequiel, embora no mundo, é inexplicável pelo mundo. Tal situação de um fenômeno é, para Vax, a essência do fantástico”. (Santos, 1978, p. 29).

Rosenfeld, como Adorno, frisa que o mais importante não é que esta relatividade tenha sido assimilada tematicamente pelas obras de arte, mas sim *formalmente*:

O fundamentalmente novo é que a arte moderna não o reconhece [a relatividade] apenas tematicamente, através de uma alegoria pictórica ou a afirmação teórica de um personagem de romance, mas através da assimilação desta relatividade à própria estrutura da obra de arte. A visão de uma realidade mais profunda, mais real, do que a do senso comum é incorporada à forma total da obra. É só assim que essa visão se torna realmente válida em termos estéticos. (Rosenfeld, 1969, p. 79).

A posição do narrador na novela *Buriti* nos permite inseri-lo dentro deste quadro de narrativas que já assimilaram a relatividade do mundo em sua *forma*. Por isso que dizíamos que a visão de Leandra não é mais válida que a de Miguel, mas que ambas são antes equivalentes. Fora isso, o narrador de *Buriti*, por intermédio, principalmente, de Miguel e Leandra, e do uso que tais personagens fazem das funções empática e plástica, também se deixa impregnar obliquamente pela subjetividade dos demais personagens da narrativa, isto é, teremos mais uma gama de impressões dos demais personagens da narrativa através dos olhares desses dois personagens, o que adensaria ainda mais a relatividade desta obra (chamaremos a isso, mais a frente, de *reação empática mediada*).

Ainda considerando a relevância de uma absorção formal de certos preceitos epistêmicos, podemos dizer que um dos aspectos mais originais de *Buriti* diz respeito ao uso do espaço nesta obra, afinal, ela coloca em seu centro um elemento espacial que é ao mesmo tempo inominável e múltiplo, isto é, o Buriti-Grande. Dizemos que isso é um dos aspectos mais originais porque tanto Adorno quanto Rosenfeld falam antes sobre as modificações no uso do tempo nas narrativas como uma das marcas mais notáveis desta assimilação formal da episteme moderna¹⁵, mas *Buriti* faz uso tanto destas modificações temporais (principalmente na primeira parte, referente a Miguel) quanto faz uso do *espaço* ou *entorno* enquanto elementos de grande relevância expressiva. Mas como se dá este uso do espaço?

Rosenfeld fala sobre a “enfocação microscópica aplicada à vida psíquica” (Rosenfeld, 1969, p. 83) dos personagens como sendo uma das técnicas narrativas que teriam abolido

¹⁵ “O romance moderno nasceu no momento em que Proust, Joyce, Gide, Faulkner começam a desfazer a ordem cronológica, fundindo passado, presente e futuro”. (Rosenfeld, 1969, p. 78). *Buriti*, principalmente na primeira parte, também funde passado, presente e futuro de maneira a compor uma narrativa temporalmente zigzagueante. Mas, nesta dissertação, nos focaremos no uso do espaço enquanto tecido plástico-pictural, pois compreendemos que é este o foco de *Buriti*.

os contornos antes nítidos, firmes e claros dos personagens “do romance convencional” (Rosenfeld, 1969, p. 83). Essa atenção microscópica ao eu interior foi acompanhada da dissolução do enredo e da cronologia coerente, resultando assim em narrativas mais afins à representação da vida cotidiana – como é o caso de *Mrs. Dalloway*, de Virgínia Woolf – onde temos um enxugamento dos acontecimentos externos como consequência do inflacionamento dos acontecimentos ou vivências interiores. Há, portanto, um redimensionamento da relevância da vida psíquica dos personagens, sendo que tal redimensionamento arrasta consigo os componentes formais das narrativas, como é o caso do narrador, do personagem, do tempo e do espaço. No caso do trato com o espaço, como realizado em *Buriti*, o que temos é o seguinte: o redimensionamento da vida psíquica se faz por meio do espaço ou entorno que participa como um elemento que expressa a grandiosidade da vida enquanto domínio cativo do orbe dos escuros. O espaço manifesta-se como representação de um domínio psíquico primevo e mais profundo onde as pulsões (Freud) e as forças (Nietzsche) inconscientes são mais importantes e poderosas do que as repressões do consciente, ou melhor, onde os micromovimentos do orbe dos escuros são mais relevantes do que as leis do orbe dos claros. Com isso, *Buriti* pode ser encarada como uma narrativa que se utiliza do espaço enquanto um desdobramento da identidade profunda dos seus personagens, sendo que tal identidade profunda é preponderante frente a identidade da superfície. Mas voltemos a Rosenfeld e ao nosso quadro panorâmico, pois ali o encontraremos falando sobre a relevância que a vida interior teve nas narrativas do século XX e o quanto tal relevância angariou modificações das mais diversas ordens dentro do âmbito literário. Rosenfeld nos diz:

Há, portanto, plena interdependência entre a dissolução da cronologia, da motivação causal, do enredo e da personalidade. Esta última, ademais, não se esfarpava apenas nos contornos exteriores, mas também nos limites internos: ela se transcende para os mundos íferos das camadas infrapessoais do *id*, para o poço do inconsciente; mundo em que, segundo Freud, não existe tempo cronológico e em que se acumulariam, segundo Jung, não só as experiências da vida individual e sim as arquetípicas e coletivas da própria humanidade. (Rosenfeld, 1969, p. 83).

Nos próximos capítulos, mostraremos como *Buriti* arquiteta-se formalmente de maneira a dar relevo às forças ou pulsões que habitam os mundos íferos da personalidade; mostraremos também como podemos, por meio da análise do espaço, visualizar a ação destas forças e pulsões. Em *Buriti*, as forças do inconsciente – então espacializado – envolveriam e abarcariam as estruturas da consciência à maneira como a

‘noite’ abarca a ‘Casa’ na frase que analisamos em nossa introdução. *Buriti* nos apresentaria então um mundo relativo, tocado pela visada perspectivista, que observaremos, principalmente, por meio do posicionamento do narrador na novela. Mas *Buriti* também nos mergulharia nas camadas mais profundas da identidade de maneira a apreender, ali, não só as imagens arquetípicas afins à coletividade humana, mas também, e principalmente (como mostraremos mais à frente), para nos colocar diante das poderosas pulsões ou forças do *desejo erótico* em suas mais diferentes manifestações. Ao cabo desta dissertação, mostraremos como as imagens arquetípicas e as forças do desejo se coadunam de maneira a desbancar o orbe claro e a afirmar a relevância do orbe dos escuros. Mas antes, retornemos às nossas considerações mais gerais e panorâmicas, para então delimitarmos a filiação do orbe dos escuros com as estruturas formais de *Buriti* e inserirmos nosso objeto em um contexto literário que julgamos apropriado.

Auerbach nos diz que uma das tendências literárias da primeira metade do século XX era a de revelar ou descobrir planos de realidade interior, sendo que tais planos seriam mais essenciais, pois mais profundos, do que os planos de realidade exterior. A realidade exterior, antes privilegiada pela visão objetiva do mundo, vai se tornando cada vez mais irrelevante e, mesmo, enganosa. Auerbach nos diz que os autores desse período “foram arrebatados pela corrente e procuraram chegar, cada um à sua maneira, através da desintegração e da dissolução da realidade exterior, a uma interpretação mais rica e essencial da mesma”. (Auerbach, 2013, p. 491). Esta compreensão de que existe um mundo aparente que nos ilude com suas fantasmagorias e um mundo latente que seria mais relevante e verdadeiro não é novidade nenhuma para o pensamento humano. No entanto, quando pensamos – ao lado de Adorno, Rosenfeld e Auerbach – em termos de forma literária, precisamos admitir que a literatura do século XX formulou, de maneira muito original, novos meios formais de plasmar tais concepções, colocando assim em evidência as profundas modificações alcançadas na maneira de se representar a realidade e de se encarar a vida. No que diz respeito a esta busca por uma realidade mais essencial, Auerbach nos diz:

Alguns escritores acharam os seus próprios métodos ou empreenderam tentativas no sentido de fazer com que a realidade que tomavam como objeto aparecesse sob uma iluminação cambiante e estratificada, ou para abandonar a posição da representação aparentemente objetiva, ou da representação puramente subjetiva, em favor de uma perspectiva mais rica. (Auerbach, 2013, p. 491).

Esta perspectiva ‘mais rica’ à qual se refere Auerbach foi ganhando contorno conforme os acontecimentos externos foram deixando de ser os mais relevantes frente aos internos. Os personagens ganham uma dimensão interior mais profunda e conforme o narrador vai se lançando nessa profundidade, a narrativa vai descortinando um mundo mais elementar onde se evidenciaria aquilo que há de mais comum, pois mais simples e imediato, entre os homens. Por isso que estas narrativas valorizam o cotidiano e se arquivam sobre o ‘momento qualquer’. Em *Buriti*, por exemplo, os grandes acontecimentos externos da narrativa são, em ordem cronológica: a chegada de Leandra ao Buriti Bom, a chegada de Miguel ao Buriti Bom, a morte de Maria Behú, o destino sexual de Maria da Glória e Leandra e, por fim, o retorno de Miguel. Portanto, todos estes ‘grandes acontecimentos’, ainda que os maiores da novela, são da ordem do comezinho e do cotidiano. O restante da narrativa é da ordem dos acontecimentos internos, há uma verdadeiramente minuciosa inspeção dos pensamentos, das impressões e das sensações dos personagens, sendo que Miguel e Leandra são o foco destas inspeções. Retornando ao nosso quadro panorâmico, vejamos o que Auerbach nos diz sobre as consequências advindas deste uso do ‘momento’ ou ‘instante qualquer’ nas narrativas do século XX:

Precisamente o instante qualquer é relativamente independente das ordens discutidas e vacilantes pelas quais os homens lutam e se desesperam (as lutas travadas no mundo exterior). Transcorre por baixo das mesmas, como vida cotidiana. Quanto mais for valorizado, tanto mais aparece claramente o caráter elementarmente comum da nossa vida; quanto mais diversos e mais simples apareçam os seres humanos como objetos de tais instantes quaisquer, tanto mais efetivamente deverá transluzir a sua comunidade. (Auerbach, 2013, p. 497).

Portanto, Auerbach percebe, nestas narrativas que valorizam o cotidiano, um processo de aproximação daquilo que nos é mais íntimo e comum. Ao nos aproximarmos do que nos é mais íntimo e comum, perceberíamos a natureza comum dos laços que fundamentariam a nossa comunidade (como é o caso da realidade mais elementar apontada por Rosenfeld). Em *Buriti*, temos justamente isso: uma narrativa construída em cima de acontecimentos cotidianos (inclusive com um grande espaço reservado para o tédio) que nos permitem entrever uma realidade mais essencial e elementar passando por debaixo destes pequenos acontecimentos, sendo que tal realidade essencial firma algo em comum entre todos os personagens. Em nossa leitura, esta realidade mais essencial é a que diz respeito aos acontecimentos referentes ao orbe dos escuros, sendo que nele observaremos, por meio do olhar infante de Miguel e do olhar corpóreo de Leandra, as

questões relativas, sobretudo, ao *erotismo* (tema central de *Buriti*), cujas demandas e artimanhas se mostram imperativas frente aos parcos e débeis interditos assegurados pelo orbe dos claros. Mostraremos como *Buriti* encarna no tecido-plástico pictural (entorno e espaço) os mais distintos momentos dos movimentos do erotismo de forma a delinear esta dimensão mais elementar e fundamental da vida humana. Quando Rosenfeld nos fala sobre uma realidade mais essencial e Auerbach nos fala sobre uma comunidade mais profunda entre os homens e, ambos, nos dizem que a literatura no século XX se voltou formalmente para a apreensão e manifestação destes mundos, logo vemos o quão viável é inserir *Buriti* neste quadro, uma vez que *Buriti* também nos apresenta uma realidade mais densa e essencial, uma realidade onde as diferenças de identidade ficam mais frouxas, uma realidade onde o mais importante é a dimensão das pulsões eróticas da vida. Neste sentido, o orbe dos claros é a realidade cotidiana e comezinha enquanto que o orbe dos escuros é a dimensão mais densa que veicula as pulsões e as forças eróticas. Como nos diz Rosa: “Fora do diminuto adro de luz, todos se escapavam para um orbe mais denso, onde eram fêmeas e machos”. (Rosa, 2006, p. 764).

Miguel, Gualberto e o Buriti Bom

Neste capítulo, mostraremos como Miguel representa a infância do olhar enquanto Gualberto representa aquilo que seria o seu oposto. Retomando os termos de Lisboa (Lisboa, 1991, p. 171), mostraremos como Miguel representaria este ‘eu profundo e obscuro’, enquanto nhô Gualberto representaria aquele ‘eu claro e superficial’. Para tanto, diremos que Gualberto possui um *olhar material* enquanto Miguel possui um *olhar infante*. Veremos como os dois personagens, na primeira parte de *Buriti*, voltam seus olhares para o Buriti Bom e a Grumixã, produzindo, assim, duas perspectivas para o leitor que, por meio delas, será apresentado aos elementos constituintes da paisagem natural e humana presentes nesta narrativa. Outro objetivo deste capítulo é mostrarmos como ‘funciona’ o *olhar infante* de Miguel, isto é, em termos formais e composicionais, mostraremos como o olhar infante engendra os dois efeitos do indireto livre de maneira a tornar patente a existência dos dois orbes e, o que é mais importante, de maneira a dimensionar a incomensurabilidade do orbe dos escuros. Mostraremos também o quanto tal olhar é profícuo quando adentramos suas sendas para, a partir dele, visualizarmos a peculiar relação personagem-entorno como presente em *Buriti*. Por fim, mostraremos como ‘funciona’ o *olhar material* de nhô Gualberto, uma vez que em *Buriti* nós temos sete olhares muito importantes para a construção e andamento da novela, sendo tais olhares passíveis da seguinte divisão: 1.º – Olhares Primários: os olhares infante de Miguel e corpóreo de Leandra são os primários porque são os mais constantes e aprofundados pela narrativa; 2.º – Olhares Secundários: o olhar material de nhô Gualberto e profético de Zequiél são os secundários porque recebem uma atenção considerável da narrativa, mas em menor grau que os primários. Estes olhares também podem ser vistos como catalisadores do olhar infante de Miguel, uma vez que o de Zequiél expande as características do olhar infante até o incomensurável e o de nhô Gualberto o realça por contraposição; 3.º – Olhares Terciários: são os demais olhares da narrativa que, apesar de aludidos e brevemente visitados, não chegam a se fundir (por meio do uso do indireto livre) com o foco do narrador. Aqui nós temos os olhares de iô Liodoro (patriarcal), de Maria da Glória (ativo) e Maria Behú (reativo). Dado isso, nos voltemos então para Miguel e acompanhemos o desenvolvimento da primeira parte da novela.

Buriti inicia com Miguel retornando ao *Buriti Bom*, este remansoso pedaço de terra situado em meio aos Gerais e habitado por Maria da Glória, Maria Behú, Leandra, iô

Liodoro, Zequiel, alguns personagens secundários que por ali orbitam e o intrometido nhô Gualberto Gaspar. Miguel retorna para pedir a mão de Maria da Glória em casamento (o momento do retorno corresponde ao que designaremos como *tempo presente* da narrativa), e é importante frisarmos que ele está apreensivo, nervoso e que, conforme vai se aproximando do seu destino, é invadido pelas lembranças da sua primeira estada ali (as lembranças da sua primeira estada correspondem ao que designaremos como *tempo mnemônico* da narrativa). Em linhas gerais e breves, o que temos neste início é o seguinte: Miguel, na companhia de um conhecido da cidade, retorna de *jeep* ao Buriti Bom. Eles param um instante para comer e descansar. É noite e o entorno é uma floresta prenhe de ruídos e sussurros. Dentro da floresta temos uma gruta onde, bem no seu fundo, corre um riozinho:

Parara, para jantar, no mesmo ponto em que da primeira vez: perto duma funda gruta – escondido muito lá em baixo um riachinho bichinho, bem um fiapo, só, só, que fugia no arrepiado susto de por algum boi de um gole ser todo bebido; um riinho, se recobrando com miúdas folhagens, quase subterrâneas, sem cessar trementes e lambidas, plantinhas de floricas verdes, muito mais modestas que as violetas. (Rosa, 2006, p. 629-630).

Miguel escuta os sons da floresta e do rio, apanha a lanterna e adentra a mata com o intuito de penetrar no fundo da gruta para ver o riozinho. É então que os ruídos e sussurros se intensificam e que Miguel deixa de ouvir a sonoridade do rio. Neste momento, por via da rememoração de Miguel, referente à sua primeira estada ali, a narrativa nos insere no microcosmo do *Buriti Bom* ou, dito de outra maneira, é neste momento que saímos do *tempo presente* da narrativa e resvalamos para o seu *tempo mnemônico*:

Não dilatava, bastando a gente guardar um pouco o silêncio, e o confuso de sons rodeava, tomava conta. Como a infância e a velhice – tão pegadas a um país de medo. Miguel, sem o saber, sentia afastadas coisas, que se ocultavam de seu próprio pensamento. Levantou-se, caminhou uns passos, até ao *jeep*, apanhou a lanterna. Andou mais, na direção de onde tinham vindo. Como parou, dali o sipipilo do regato não se suspeitava. Só os grilos, por todo o campo, toda a qualidade deles, sempre surgindo. (Rosa, 2006, p. 630).

Já neste início, nas primeiras duas páginas da nossa edição, podemos constatar a presença dos dois efeitos do discurso indireto livre em *Buriti*, afinal, temos aqui um narrador que nos aproxima progressivamente da subjetividade de Miguel e que, na medida em que nos aproxima desta, vai tecendo uma relação íntima entre personagem e entorno de maneira a estabelecer a peculiaridade *plástica* que o foco narrativo assume quando se aproxima deste personagem. Quando admitimos a pertinência dos efeitos empático e

plástico do indireto livre, ou seja, quando nos deixamos embalar pelas sensações dos personagens e assumimos que a paisagem é pervasiva¹⁶ a eles ao ponto de refletir os seus sentimentos e emoções, podemos interpretar os trechos acima da seguinte maneira: Miguel estaciona o *jeep* e vai comer e descansar com seu companheiro. Neste momento, a floresta, que é uma extensão plástico-pictural¹⁷ da sua vida interior, começa a emitir muitos sons (a sonoridade, como veremos à frente, é extremamente importante para esta estória e os sons emitidos pela noite, não raro, são correspondentes, em termos figurativos ou plástico-picturais, às notas íntimas do *eu profundo* dos personagens). Dentre os sons emitidos, dois se distinguem, sendo o primeiro e mais importante deles o som do riozinho, enquanto que o segundo é o som dos grilos. Importante lembrarmos que os grilos são insetos predominantemente noturnos, cuja emissão de sons é realizada somente pelos machos e com uma finalidade bem específica: a atração erótica das fêmeas. Lembremos também que quanto mais intensa é a sonoridade produzida pelos grilos, maior é o empenho deles no cortejo às fêmeas e maior também o sucesso dos mesmos neste rito de sedução. Mas o primeiro som que soa com nitidez é o do rio que fica bem no fundo de uma gruta (é este som que realmente chama a atenção de Miguel). Este rio, em termos plástico-picturais, é o equivalente à memória afetiva de Miguel que está ligada, sobretudo, às suas lembranças relativas à Maria da Glória. Enfatizar que o rio fica no fundo de uma gruta, recoberto com miúdas folhagens, quase subterrâneas, implica em dimensionar, plástico-picturalmente, o quão profundo e enraizado é o sentimento de Miguel relativo a Maria da Glória e, por extensão, ao Buriti Bom.

É válido salientarmos que ainda neste início, temos a presença de uma frase muito importante para a tessitura da narrativa e da nossa leitura, a frase é: “Miguel, sem o saber, sentia afastadas coisas, que se ocultavam de seu próprio pensamento”. (Rosa, 2006, p. 630). Em nossa introdução, falamos a respeito do orbe claro e escuro e demos como

¹⁶ Em “Bichos, Plantas e Malucos no Sertão Rosiano”, Benedito Nunes faz uso da expressão *pervasiva* para designar a característica da natureza na obra de Rosa. Nunes nos diz: “Na obra de Guimarães Rosa, a Natureza é exterior e interior ao mesmo tempo, ganhando amplitude de um todo vivo que se externaliza em formas animais e vegetais e se internaliza com a força expansiva dos mitos. Assim, os bichos e as plantas não são apenas naturais, mas seres *pervasivos* que a nós aderem e que em nós se instalam”. (Nunes, 2013, p. 279 – grifo nosso). Dizer que a natureza é pervasiva implica em reconhecer que a mesma se mistura com os personagens de maneira a atuar ativamente em seus processos de caracterização.

¹⁷ Para Bakhtin, o tecido plástico-pictural coincide com o entorno ou quadro descritivo dentro do qual o personagem se encontra. No entanto, para o entorno ser considerado um tecido plástico-pictural, faz-se necessário que o mesmo interaja com o personagem, isto é, que não seja indiferente a ele, mas antes correlativo. Para Bakhtin: “Todos os valores plásticos e picturais como cores, tons, formas, linhas, imagens, gestos, poses, rostos, etc.” (Bakhtin, 2011, p. 55) são valores que adentram o quadro descritivo com a finalidade de complementar a descrição dos personagens a partir de fora.

exemplo a imagem da Casa, enquanto figuração por excelência dos discursos patriarcais da narrativa, tendo sobre si a Noite, enquanto imagem que condensa ao máximo os elementos pertinentes ao desconhecido, sendo este desconhecido pertinente tanto a um âmbito psíquico quanto mítico¹⁸. Na ocasião, falamos que a Casa se ligava ao orbe claro e a Noite se ligava ao orbe escuro. Na frase ligeiramente acima destacada, temos um Miguel que sente, sem saber, afastadas coisas que se ocultam do seu pensamento, ou seja, temos a diferenciação de duas instâncias do pensamento e da sensibilidade de Miguel, sendo uma correspondente ao que se convencionou chamar, depois de Freud, de pensamento consciente ou, como diremos nesta dissertação, orbe claro, enquanto a outra seria pertinente ao pensamento inconsciente ou orbe escuro. A frase dita pelo narrador a respeito de Miguel frisa o seu não saber (“sem o saber”), o seu alheamento desta dimensão de sua vida (“afastadas coisas”) e o desconhecimento, por parte da porção clara do seu pensamento, desta instância mais profunda – digamos ‘engrotada’ – da sua existência (“que se ocultavam do seu próprio pensamento”), resultado: temos um Miguel que, não obstante ser movido por forças obscuras, é alheio à natureza delas. Por isso dizemos que esta frase é importante para nossa leitura, afinal, ela é tão direta que não deixa muita margem para dúvidas e especulações quanto ao que falamos e falaremos a respeito dos orbes. Por ora nos cabe reintroduzir que, dada a existência desses dois orbes, a narrativa vai fazendo uso do entorno para compor, por meio de elementos sugestivos, uma expressividade plástica e poética que extrapola os limites semânticos mais imediatos da linguagem e que, assim, estendem o seu halo expressivo compondo imagens narrativas de alto valor plástico-pictural que contribuem para a formulação de uma camada narrativa infracomunicativa, cuja natureza é, como diria Deleuze, antes intensiva do que extensiva¹⁹. Por isso que diremos, reiteradamente, que o entorno será utilizado como uma extensão semântica dos afetos dos personagens²⁰.

¹⁸ Wendel Santos frisa que em *Buriti* nós temos a presença tanto de questões psicológicas quanto míticas: “Há [em *Buriti*] os motivos de ordem psicanalítica, e há os motivos de ordem mitológica”. (Santos, 1978, p. 17-18).

¹⁹ O intensivo, em Deleuze, é aquilo que ainda não ganhou uma extensão ou que ainda não foi estratificado, isto é, apanhado por algum aparato sobrecodificante (Deleuze/Guattari, 1996, p. 13-14). Quando dizemos que o valor plástico-pictural é antes intensivo queremos dizer que ele é antes sugestivo e indeterminado, um conjunto de possíveis ainda não realizados e, portanto, ainda não mensuráveis. Retornaremos a isso quando falarmos sobre Zequiél.

²⁰ Bakhtin diz que para experimentarmos a perspectiva de um personagem é necessário fazermos uso da nossa empatia, pois só assim conseguiremos nos deslocar para o mundo interior deste personagem, mas, logo em seguida a isso e de maneira complementar, devemos contemplar/mergulhar no seu ‘excedente de visão’, isto é, devemos mergulhar naquilo que se encontra do lado de fora do personagem, pois que este

Dado isso, retomemos com mais vagar a análise da abertura de *Buriti*: Miguel e seu companheiro param para comer. Depois de ouvir os sons da noite e de distinguir a sonoridade do rio – que é a figuração líquida da presença de Glorinha – Miguel vai até o *jeep*, onde apanha a sua lanterna para com ela adentrar a mata: “Levantou-se, caminhou uns passos, até ao *jeep*, apanhou a lanterna” (Rosa, 2006, p. 630). A luz da lanterna pode ser lida como a luz da sua atenção consciente (a porção clara e superficial do seu pensamento) que ele dirige então para a sua vida inconsciente (a porção escura e profunda do seu pensamento) onde já pressente, mnemonicamente, a presença líquida de Glorinha. Já dentro da mata, ele para: “Como parou, dali o sipipilo do regato não se suspeitava” (Rosa, 2006, p. 630). Neste instante, Miguel deixa de ouvir o rio e, logo depois, é envolvido pela sonoridade dos grilos que se intensifica: “Só os grilos, por todo o campo, toda a qualidade deles, sempre surgindo” (Rosa, 2006, p. 630), ou seja, é como se a porção do entorno referente à expressão plástica do seu desejo quando atrelado mnemonicamente à presença de Glorinha – o barulho do riozinho engrotado – cessasse e a porção referente ao seu desejo enquanto circunscrito somente à manifestação da sua sexualidade – a sonoridade emitida pelos grilos – se intensificasse ao ponto de envolvê-lo completamente. Agora, é válido nos indagarmos, por que ele deixa de ouvir o som do rio e os sons dos grilos se intensificam? Digamos que é porque o som do rio já o envolveu ao ponto de ele não conseguir distingui-lo com nitidez e, ao mesmo tempo, seu desejo – os sons dos grilos – está alcançando uma espécie de ‘paroxismo conclamatório’, ou seja, é como se a presença então massiva da sonoridade dos grilos figurasse um chamado, um apelo à presença do encantatório e líquido mundo feminino. Neste instante, graças a um recurso algo proustiano, os sons dos grilos estabelecem um elo temporal e narrativo entre o tempo presente e o tempo mnemônico e garantem o ‘transporte’ temporal de Miguel para a sua primeira estada no Buriti Bom.

‘excedente de visão’ é um desdobramento semântico da paisagem interior do personagem que contribui, ativa e plasticamente, para a captura semântico-sugestiva do seu estado anímico: “Eu devo entrar em empatia com esse outro indivíduo, ver axiologicamente o mundo de dentro dele tal qual ele o vê, colocar-me no lugar dele e, depois de ter retornado ao meu lugar, completar o horizonte dele com o excedente de visão que desse meu lugar se descortina fora dele... eu devo vivenciar... o que ele vivencia, colocar-me no lugar dele, como que coincidir com ele”. (Bakhtin, 2011, p. 23). Bakhtin diz também: “Nossa tarefa imediata é examinar aqueles valores plástico-picturais e espaciais que são transgredientes à consciência e ao mundo da personagem, à sua diretriz ético-cognitiva no mundo, e o concluem de fora”. (p. 25). Trazendo para os termos da nossa dissertação: a necessidade de relação empática com os personagens – o ‘ver axiologicamente o mundo através deles’ – coincide com o que chamamos de efeito empático do indireto livre; já o ‘excedente de visão’ ou entorno, assim como os valores plástico-picturais, externos mas complementares à descrição dos personagens, coincidem com o que chamamos de efeito plástico do indireto livre.

A próxima frase, no corpus do texto, já é: “Tudo como da primeira vez, quando viera, a cavalo” (Rosa, p. 630). Portanto, nesse momento já saímos completamente do tempo presente – referente ao regresso de *jeep* de Miguel – e adentramos o passado – referente à sua primeira vinda para o Buriti Bom. Neste ponto da narrativa, seremos apresentados à Grumixã e ao Buriti Bom, as duas fazendas onde a maior parte da estória é encenada, e, com elas, seus personagens. Mas antes, atentemos para, no excerto seguinte, a presença do som dos grilos que é, como referimos acima, o elo temporal ‘algo proustiano’:

Tudo como da primeira vez, quando viera, a cavalo, por acaso em companhia de dois moços caçadores e, depois, de nhô Gualberto Gaspar, com quem quase mesmo no chegar tinham feito conhecimento. Da treva, longe submúsica, um daqueles acreditava perceber também, *por trás do geral dos grilos*, os curiangos, os sapos, o último canto das saracuras e o belo pio do nhambú. (Rosa, p. 630 – grifo nosso).

Neste momento, já dentro do tempo mnemônico, temos a conversa de Miguel com os dois caçadores e com nhô Gualberto, lembrando que, como estamos dizendo, o que vincula o tempo presente ao tempo mnemônico está designado na frase “por trás do geral dos grilos”, ou seja, o que liga os dois distintos tempos narrativos é um *elemento sonoro* em comum, pois a sonoridade dos grilos funciona como uma espécie de *madeleine* cujo apelo mnemônico – ou fagulha que dispara a memória involuntária – se dirige aos sentidos auditivos. Ao lado disso, frisemos que o diálogo estabelecido entre Miguel e os demais versa, justamente, sobre os *sons que habitam a noite*, designados, muito curiosa e sugestivamente, de “*longe submúsica*”. De acordo com a lógica argumentativa da nossa leitura, esta “*longe submúsica*” que habita a noite coincide com as forças inconscientes e míticas que impregnam a narrativa em todos os seus âmbitos e que tecem, conjuntamente, este domínio semântico que estamos designando como orbe dos escuros. O *olhar infante* de Miguel, como descrevíamos acima, é fundamental para esta primeira apreensão e apresentação deste domínio narrativo uma vez que ele e o Chefe Zequiel são, precisamente, os personagens que veiculam com mais propriedade e clareza os semas afins a este orbe (mais à frente, veremos com vagar como Leandra e os demais se inserem neste quadro). A narrativa segue – lembrando que já estamos no tempo mnemônico – com os caçadores ainda muito atentos à perscrutação dos sons emitidos pela noite:

O certo, que todos ficavam encurtando o corpo de noturno rumor, descobrindo os seres que o formam. Era uma necessidade. O sertão é de noite. Com pouco, estava-se num centro, no meio de um mar todo. (Rosa, 2006, p. 630-631).

Nos trechos acima, somos conduzidos para uma zona semântica ligada às trevas e aos escuros enquanto instâncias que carregam consigo não uma música, que seria excessiva demais em termos de matéria, mas sim uma *submúsica*, uma submatéria. Temos também a presença de um “*corpo de noturno rumor*”, isto é, temos uma presença bem delimitada – corpo – que emite uma sonoridade noturna e rumorejante – noturno rumor. Ao lado disso, temos também a seguinte frase: “Com pouco, estava-se num centro, no meio de um mar todo”. (p. 631). Se lembrarmos de *Moby Dick*, poderemos arrolar à noite do sertão e ao seu corpo de noturno rumor a mesma dimensão figurativa que o mar possui no romance de Melville, isto é, uma dimensão figurativa que compreende em si a imensidão dos desconhecidos aspectos da existência²¹. Ishmael – personagem-narrador de *Moby Dick* – atribui ao mar, por meio da especificidade mítica e metafísica do seu *olhar*, um halo semântico muito semelhante ao que estamos arrolando ao orbe dos escuros, afinal, como nos diz Ishmael no primeiro capítulo de *Moby Dick*, a imagem de todos os rios e oceanos do mundo “É a imagem do insondável fantasma da vida” (Melville, 2013, p. 29). Mas deixemos de lado *Moby Dick* e retornemos aos caçadores e a Miguel, afinal, vai ser em meio a este curioso afazer de perscrutação sonora que eles conseguirão distinguir, no fundo dessa submúsica, os pequenos sons dos animais. Como a narrativa frisa, distinguir os sons em seu amontôo é uma arte difícil que exige treino. Miguel está apto a fazer isso, afinal, é um *homem do sertão*, logo, fala e compreende *a sua língua* onde, como diria Guimarães Rosa na antológica entrevista a Gunther Lorenz, “o *interior* e o *exterior* já não podem ser separados” (Lorenz, 1991, p. 86 – na entrevista, tal afirmação foi dita em alemão).

Retornemos então ao diálogo de Miguel com seus três interlocutores, ali os encontraremos conversando a respeito dos animais e dos variados sons da floresta até se lembrarem de um tal Chefe Zequiél: “E, daí, silenciaram, depois falaram mais, desse e de outros assuntos. Falou-se no Chefe Zequiél”. (Rosa, 2006, 631). Após este “Falou-se no Chefe Zequiél”, o tempo mnemônico adentra um outro plano espaço-temporal e é quando saímos do diálogo com os caçadores e Gualberto para adentrarmos na lembrança de

²¹ Heloisa Villhena de Araújo, em “O Sertão e o Mar: Guimarães Rosa e Melville (Rotas e Roteiros)”, fala sobre o uso do espaço no “Grande Sertão: Veredas”, de Rosa, e em “*Moby Dick*”, de Melville. Em seu artigo, ela mostra como o espaço – o sertão no caso de Rosa, e o mar no caso de Melville – é utilizado como um espaço-tempo outro, mais profundo e de caráter mítico. Se considerarmos o título dado para a terceira parte do “Corpo de Baile” – lembrando que esta obra foi dividida, por questões editoriais, em três partes – que é *Noites do Sertão*, podemos dizer que *Buriti* é a exploração do lado noturno deste mesmo sertão, que seria um espaço-tempo mais profundo e mítico.

Miguel relativa à sua última noite no Buriti Bom: “Na última noite passada no Buriti Bom, Miguel tinha conversado a respeito de coisas assim” (p. 631). A frase referente ao Chefe Zequiel é o elemento narrativo ou elo temporal que transporta Miguel do tempo mnemônico nos arredores da Grumixã, onde ele conversa com os caçadores e nhô Gualberto, para o tempo mnemônico no Buriti Bom, agora em companhia de iô Liodoro, Leandra, Behú e Maria da Glória.

Já na cena do Buriti Bom (cena do *serão de despedida*), que se estende por nove páginas²², temos, inicialmente, um narrador notavelmente objetivo e sucinto que nos descreve o cenário como quem se encontra do lado de fora da cena; com pouquíssimas palavras, ele nos diz: “Na sala-de-jantar. A lamparina, no meio da mesa. Nos consolos, os grandes lampeões. O riso de Glória. Iô Liodoro jogava, com Dona Lalinha. Glória falava. Ele, Miguel, ouvia”. (Rosa, 2006, p. 631). Logo depois, sairemos deste registro do narrador objetivo e lacônico para adentrarmos, paulatinamente, no fluxo de consciência ou no ziguezagueante pensamento de Miguel que, como dizíamos acima, ‘vai e volta como sem rumo, à feição de rio a traçar curvas oblíquas, levado por energia recôndita, obscura, porém eficaz’! É válido chamarmos a atenção para o trecho que nos retira do narrador objetivo para nos inserir no fluxo de consciência de Miguel: “Glória falava. Ele, Miguel, ouvia [narrador objetivo]. De repente, reconheceu, remoto, o barulhinho do monjolo [o narrador começa a se fundir com a percepção de Miguel]. De par em par de minutos, o monjolo range. Gonzeia. Não se escuta sua pancada, que é fofa, no arroz [na próxima frase, já estamos no fluxo de consciência de Miguel]. *Ele estava batendo, todo o tempo; eu é que ainda não tinha podido notar*”. (Rosa, 2006, p. 631 – grifo e considerações nossas). Sendo assim, podemos dizer que é por meio da audição do monjolo que somos inseridos no fluxo de consciência de Miguel, sendo que a presença deste elemento, como veremos, não é nada fortuita. Mas antes de seguirmos em frente com a nossa leitura, recapitulemos: o narrador, fazendo uso do discurso indireto livre e dos seus efeitos empático e plástico, vai se aproximando de Miguel e plasmando plástico-picturalmente as suas emoções e sensações (vai encarnando-as no entorno); temos a presença de um sentimento de saudade de Glorinha representado pelo barulho do riozinho engrotado; temos também a presença dos grilos que ligam Miguel à sua lembrança junto

²² Em nossa edição, vai da página 631 a 639, iniciando com a frase: “Na última noite passada no Buriti Bom, Miguel tinha conversado a respeito de coisas assim” (Rosa, 2006, p. 631), e terminando com a frase: “Assim o que fora, aquele serão de despedida, no Buriti Bom”. (Rosa, 2006, p. 639).

aos dois caçadores e nhô Gualberto; temos a menção a Zequiél que transporta Miguel para a cena do “serão de despedida, no Buriti Bom” (p. 639); já dentro do “serão de despedida”, temos o monjolo que nos insere no fluxo de consciência de Miguel.

Agora, nos perguntemos, o que é um monjolo? Respondendo de chofre: ele é uma engenhoca rústica *movida por água* que serve para moer grãos²³. Desenvolvendo um pouco mais: ele é formado por uma haste de madeira, sendo que esta fica suspensa de maneira em que uma de suas extremidades, que é a parte que suporta um pilão moedor de grãos, seja maior que a outra parte que comporta um cocho que é preenchido, de tempos em tempos, com a água que provém de uma calha. O enchimento e o esvaziamento deste cocho ou bolsão de madeira determinam o movimento de saída e de penetração do pau do pilão em uma concavidade preme de grãos e sementes. E este movimento de sobe e desce, de enfia e tira, cumpre a função de moer os grãos, mais comumente os grãos de arroz e de milho.

Luiz Roncari nos diz que o monjolo, nesta cena, representa o trabalho contínuo e a sonoridade contínua das máquinas em oposição aos trabalhos e sons descontínuos da natureza. A partir disso, ele vai nos dizer que o monjolo é um dos elementos narrativos que denunciam o avanço do trabalho do homem sobre a natureza e, por consequência, o avanço do mundo moderno sobre o mundo arcaico ou patriarcal (Roncari, 2013, p. 194-195). Neste sentido, o mundo moderno estaria sempre à espreita do mundo patriarcal, maquinando, por meio de suas engenhocas, os movimentos que engendrarão a derrocada do mundo arcaico. Já Sobrinho nos diz que o monjolo é uma extensão figurada do desejo sexual de Miguel, cujos rústicos e hidráulicos movimentos estariam em consonância com o fluxo do desejo deste personagem (Sobrinho, 2011, p. 212). Nesta mesma linha, temos também Costa Lima que considera o monjolo como a figuração do desejo erótico de Miguel (Lima, 1974, p. 138). Em nossa leitura, consideraremos estes dois aspectos do monjolo: Aspecto I: relativo à presença do trabalho contínuo das máquinas advindas do mundo moderno; Aspecto II: relativo à presença do trabalho contínuo do desejo erótico de Miguel. Para os fins da nossa leitura, consideraremos que os dois aspectos engendram os mundos maquínicos do desejo e do trabalho moderno que agem à espreita do mundo patriarcal. Estes dois mundos são correspondentes, respectivamente, ao orbe dos escuros

²³ No dicionário Aurélio temos a seguinte definição: “Engenho tosco, movido a água, usada para pilar milho e, primitivamente, para descascar café”. (Aurélio, 2009, p. 1353). No Houaiss: “Engenho rudimentar, acionado à água, usado para pilar milho e descascar café”. (Houaiss, 2001, p. 1951).

(desejo erótico) e ao orbe dos claros (trabalho), cuja parceria há de engendrar a derrocada do mundo patriarcal ou os *interditos da Casa*. Não por acaso, os dois personagens que desencadeiam a efusão do desejo erótico no Buriti Bom, Miguel e Leandra, são ‘estrangeiros’, isto é, eles vêm da Cidade Grande para o Sertão (com a ressalva de que Miguel nasceu nas brenhas dos Gerais, mas isso não anula o fato dele ser um doutor da cidade), ou seja, eles trazem consigo a marca do mundo moderno que vai se vincular com o mundo patriarcal através dos laços mais profundos e marcantes possíveis: os laços eróticos e sexuais.

Sendo assim, retornemos à cena do serão de despedida no Buriti Bom, considerando agora como o monjolo, enquanto entorno, é utilizado para expressar esta dúbia presença dos orbes, mas também considerando aquilo que é o foco da nossa dissertação, isto é, como o espaço é expressivamente utilizado em *Buriti* e como, por meio da análise da instância espacial, podemos depreender a presença de um inconsciente estético, de matizes psíquicos e míticos, que abarcariam em seu bojo este mundo material (o orbe claro), mas cujo restante de sua extensão física seria justamente este *corpo de noturno rumor* (o orbe dos escuros) onde as suas notas sonoras comporiam uma submusicalidade anímica plasmada no entorno então compreendido e utilizado como tecido plástico-pictorial.

Na cena do serão de despedida no Buriti Bom, temos Miguel divagando a respeito de quatro personagens: Maria da Glória, Maria Behú, Leandra e Iô Liodoro. Seu desejo se volta tanto para Maria da Glória quanto para Leandra, no entanto, Miguel não se julga digno de poder desejar Leandra: “Se Dona Lalinha se despisse, não sonho como seria. Um corpo diferente de todos, mais fino, mais alvo, cor-de-rosa uma beleza que não se sabe – como uma riqueza inesperada, roubada, como uma vertigem... Despir Dona Lalinha será sempre um pecado. Eu teria de ter vivido para a merecer – desde a hora do meu nascimento”. (Rosa, 2006, p. 636). Leandra é uma, ao ver de Miguel, estonteante “imagem de princesa”. Recatada e toda maquiada, com a cintura fina “abarcável só com uma mão”, muito diferente de Maria da Glória, que é “alourada” e “peã”: “Glorinha é loura, ou, ou, alourada. Mais bonita do que ela, dificilmente alguma outra poderá ser. *Bonita* não dizendo bem: ela é bela, formosa”. (Rosa, 2006, p. 632). E bem no meio dessas duas beldades: uma feiosa! Maria Behú: “Desditosa, magra, Maria Behú, parecendo uma velha”. (Rosa, 2006, p. 633).

Nesta cena, o desejo de Miguel se encontra meio desorientado, ele vai vagando entre as duas belas figuras e sente repulsa frente a feiosidade de Behú que é quase um pecado! Mas ele bem sabe que não pode desejar as duas beldades, precisa escolher uma delas e ele já fez a sua escolha: será Maria da Glória: “Sei, Glorinha pode já estar no meu destino” (Rosa, 2006, p. 637). Mas, mesmo assim, ele tem que se forçar a desviar a atenção (ou tenção) do seu desejo da figura de Leandra. É aqui que entra em cena o papel do entorno por meio de três elementos espaciais: o monjolo, o bicho do brejo e o Buriti Grande. Uma das especulações de Miguel a respeito da beleza de Leandra, diz:

Se, em desprevenido, ela (Leandra) surgisse, a pé, numa volta de estrada ou à borda de um mato, os capiaus que a avistassem faziam enorme espanto, se ajoelhavam, sem voz, porque ao milagre não se grita, diante. Sobre o delicado, o vivo do rosto, tão calor, os lindos pés, a cintura que com as duas mãos se abarca, a boca marcada de vermelho forte. Comigo, ela quase não fala. Evita conversar, está certo, na situação dela. Tem de ser mais honesta do que todas. Todo mundo tem de afirmar que ela é honesta, direita. Sempre uma mulher casada. Mulher de iô Irvino, cunhada de Maria da Glória, de Maria Behú. *O ranger do monjolo é como o de uma rede*. O rego está com pouca água, daí a lentidão com que ele vai socando. E o outro gemer? – ‘Esse outro, é de bicho do brejo...’ – Glorinha disse. Decidida. (Rosa, 2006, p. 632 – grifo nosso).

O que nos chama a atenção, no excerto acima, é que justamente quando Miguel se sente muito atraído por Leandra, quando sua atenção se volta para a beleza dela, o barulho do monjolo começa a ser designado como um rangido e é predicado como sendo semelhante ao de uma rede, ou seja, é como se na medida em que o desejo de Miguel fosse enredado pela imagem de princesa que advém de Leandra, o monjolo fosse descrito como uma rede, um tecido de malhas com espaçamentos regulados e destinado a aprisionar ou envolver. Mas também, o monjolo passa a ranger, afinal, naquele rego não tem muita água, ou seja, não é um solo onde o desejo consegue fluir desinibido, pois há algo de árido ou arenoso ali. Nos termos da nossa leitura, é como se o entorno nos denunciasse exatamente aquilo que Miguel sente: ele sente que deseja Leandra, mas não tanto assim. Ao mesmo tempo, sente que seu desejo corre certo risco quando voltado para Leandra, por isso a ideia de rede e aprisionamento. Logo depois, ele distingue um segundo gemer que Glorinha diz, decidida, ser o gemer de bicho do brejo. O bicho do brejo está associado com a queda do fluxo do desejo, com o seu atolamento em uma localidade onde a água é pouca e a lama é muita. Portanto, após sentir-se perigosamente enredado por Leandra, Miguel pressente o brejo. Mas, quando o assunto é bicho do brejo, o mais importante é dizermos que ele está, ainda que indireta ou figurativamente, associado a

Maria Behú: “Desditosa, magra, Maria Behú, parecendo uma velha. Para ela, ter de viver com a cunhada e a irmã, na mesma casa, deve ser um martírio. Maria Behú reza, quase todo o tempo. Agora mesmo, de certo, está rezando, recolhida no quarto. Bicho de brejo...”. (Rosa, 2006, p. 633). Isso é muito importante, pois, como veremos no capítulo quatro, Behú é justamente o brejo do desejo²⁴. Em certa altura, Miguel chega a se perguntar: Ela é feiosa e encorujada porque ‘seu desejo tá no brejo’ ou seu desejo ‘tá no brejo’ porque ela é feiosa e encorujada? Disso nem ele e nem nós (leitores) saberemos, mas sabemos ou podemos dizer que *Buriti* é uma narrativa que fala sobre o embate do desejo erótico, em busca de sua efetivação, com as forças institucionais e pantanosas do interdito. Se iô Liodoro representa o interdito das tradições familiares do mundo patriarcal, Behú representa os interditos afins à religião cristã: “Mas Maria Behú reza, sente as crueldades da vida. E esse bicho-do-brejo, que dá o outro som, que ranhe?”. (Rosa, 2006, p. 638). Sendo a sonoridade e o espaço tão importantes para o desenvolvimento da narrativa em questão, podemos afirmar que o fato de estar Behú associada com o brejo, o gemer, o ranger e o rezar, a colocam ao lado de um mal fluxo do desejo, um desejo interdito pelos preceitos cristãos que ‘atolam no brejo’ o desejo erótico (mais à frente, consideraremos com mais vagar a vinculação do desejo de Behú com a religião e com outros elementos constituintes do seu entorno como, por exemplo, o roxo escapulário que serpenteia entre as suas mãos).

Retornemos ao monjolo. Em um dos diálogos de Miguel com Glorinha, esta se insinua para ele de maneira mais evidente, como que o provoca ou espicaça seu desejo para ver o que ele faz. Miguel, ao invés de entrar no *jogo erótico* proposto por Glorinha (jogo este que, diga-se de passagem, Leandra e Liodoro já estão jogando), ele, meio ‘bobamente’, recua:

– ‘E você, Glória? Você teve meninice?’ – ‘Tive não. Pescaram um surubim, abriram, e me tiraram de dentro dele, já grande assim, sabendo falar, dançar valsa... E ih? Valeu a pena?’ A alegria dela se estende, linda. Tenho de ter mão em mim. – ‘Viver sempre vale a pena...’. Respondi. Foi como uma desfeita, eu tudo tivesse repelido. Maria da Glória resumiu um estremecimento, recuou o busto, se desempinando. Não escondeu o desapontamento, quase um dissabor. E, em mim, isso recebo como um desânimo, um cansaço, a necessidade de desistir? Com a mãozinha, ela tapou um

²⁴ No quarto capítulo, desenvolveremos melhor esta assertiva. Por ora, nos cabe dizer que Behú é o brejo do desejo alheio, mas não do seu próprio. Com isso, queremos dizer que Behú também desenvolve o seu desejo, que é um desejo cristão e reativo, mas que, não obstante, flui à sua maneira: em meio a rezas e mortificações.

bocejo. Eu mesmo, entendo, quase com um susto. Não vai acontecer mais nada. Não vamos namorar, falar de amor. *Escuto o monjolo, azenho*, fácil, meus ouvidos já sabem, já chegam ao lugarzinho dele no espaço, sem procura. (Rosa, 2006, p. 637 – grifo nosso).

Podemos até ver Maria da Glória se empinando e se espicaçando em direção a Miguel, toda, como diria Leandra, “ensopadinha de saúde”, lhe perguntando se valeu a pena ela ter sido pescada assim, estoriadamente, de dentro de um surubim! Miguel responde evasivamente... e logo se arrepende por não ter entrado no *jogo erótico* iniciado por Glorinha... Por este motivo, notemos que logo em seguida ele escuta o “monjolo azenho”²⁵. O monjolo seria então, de acordo com nossa leitura, uma engenhoca hidráulica, mas seria também uma marca da presença do trabalho humano²⁶ e, acima de tudo, um elemento presente no espaço que cumpre a função de designar, complementarmente²⁷, a presença do desejo de Miguel. Lembremos também que “O barulhinho do monjolo cumpre um prazo regulado. *Ele tem surdina e rotina*”. (Rosa, 2006, p. 696 – grifo nosso), ou seja, o monjolo trabalha continuamente e em surdina, isto é, seus movimentos podem ser lidos como aquilo que está a engendrar a derrocada da ‘Casa’ (entendida como manifestação espacial do patriarcalismo e de seus interditos) do Buriti Bom.

Dizíamos acima que a audição é extremamente importante para esta novela, diante disso podemos nos perguntar o porquê destas duas frases tão semelhantes entre si e repetidas em momentos tão distintos da narrativa: 1.º “Ele estava batendo, todo o tempo; eu é que ainda não tinha podido notar”. (Rosa, 2006, p. 631); 2.º “Ele estava batendo, todo o tempo, eu é que não tinha ainda escutado”. (Rosa, 2006, p. 685). A repetição destas frases, referentes ao monjolo, nos levam a pensar na ignorância de Miguel no que diz respeito ao movimento do seu próprio desejo ou, dito de forma mais precisa, do

²⁵ Segundo Martins, *Azenho* significa: “Adjetivação de azenha, moinho de roda, movido a água. Do árabe *az-zania*”. (Martins, 2008, p. 56). Quando analisamos a origem da palavra e seu significado etimológico, logo nos deparamos com o seguinte: um monjolo azenho significa que ele é movido por água. No entanto, em Rosa os significados das palavras também contam com a sua sonoridade, ou seja, o som – sendo fechado ou aberto – contribui para a formação do sentido da palavra, sendo assim *monjolo azenho* significaria, antes, que ele é dificultosamente movido por água. O vacilo de Miguel frente a proposta de jogo erótico de Glorinha o conduz a uma relação de desgosto com seu desejo, cujo fluxo, necessariamente movido pelos líquidos que provém de Glorinha, se torna *azzenho*.

²⁶ “O monjolo é humano, reproduz a vontade de quem o fez e de quem o botou para trabalhar as arrobas de arroz”. (Rosa, 2006, p. 638).

²⁷ Bakhtin valoriza o papel do entorno para a compreensão dos personagens, pois a seu ver é muito difícil que compreendamos um personagem a partir somente da sua vida interior. Por isso que ele nos diz que “a imagem externa [entorno] deve englobar, conter e concluir o todo da alma – o todo da minha diretriz volitivo-emocional e ético-cognitiva no mundo” (Bakhtin, 2011, p. 32).

movimento de todos os escuros do Buriti Bom. Para decifrar os escuros será necessário possuir um ouvido de profeta e, isso, cabe somente a Zequiel (sobre quem falaremos no quinto capítulo), no entanto, tendo Miguel um olhar infante, este que distingue as duas instâncias ou orbes da existência, e estando nós, enquanto leitores, observando o Buriti Bom a partir da sua perspectiva, podemos dizer que em *Buriti* nós temos a presença de uma força interior a se mover na natureza e nos interiores dos personagens e que tais forças – naturais, míticas e psíquicas – nos são comunicadas por meio do uso do espaço narrativo enquanto dispositivo literário de alta, apesar de sugestiva, performance comunicativa. O apelo à infância do olhar aqui coincidiria com um apelo à audição do monjolo e como um apelo para uma percepção – ou leitura – do entorno enquanto elemento expressivo: “Perceber esteticamente o corpo é vivenciar empaticamente os seus estados interiores, do corpo e da alma, através da mediação da expressividade exterior”. (Bakhtin, 2011, p. 58). O *apelo à infância do olhar* é então triplo: 1.º A narrativa chama a atenção para a existência de dois domínios ou orbes existenciais; 2.º O orbe existencial cujo valor é realçado e valorizado pela narrativa quando sob a perspectiva de Miguel é o orbe dos escuros; 3.º O orbe dos escuros tem diversas maneiras de se fazer presente na narrativa e uma delas é por meio do uso expressivo do entorno, havendo então um apelo dirigido ao leitor para que ele leia *Buriti* sem desconsiderar a atuação do espaço enquanto um veículo do orbe dos escuros, ou seja, trazendo novamente para os termos de Rancière, é como se a narrativa nos pedisse para ser lida com um, como dizíamos acima, *olhar estético*²⁸.

Caso acatemos, enquanto leitores, este *apelo à infância do olhar* e lancemos para *Buriti* um *olhar estético*, virá à tona um dos elementos espaciais mais importantes dessa narrativa: o Buriti Grande. O Buriti Grande é tão importante para *Buriti* que ele chega mesmo a ocupar uma função equivalente, em termos de relevância, a de um personagem. Na verdade, somente o Buriti Grande e o Chefe Zequiel trazem para o primeiro plano narrativo, de forma bem evidente, o que designávamos, a partir de Adorno, como uma *visada perspectivista* frente um real então cambiante. Por ora, deixaremos de lado Zequiel

²⁸ O olhar estético – noção que estamos cunhando a partir do conceito de inconsciente estético de Rancière – seria um olhar que distingue dois regimes existenciais, sendo um correspondente ao consciente ou pensamento que pensa e o outro ao inconsciente ou pensamento que não pensa. É como se, ao estarmos munidos com um olhar estético, estivéssemos prontos, enquanto leitores, para distinguirmos, em *Buriti*, o mundo das “ilusões da consciência” ao lado do “mundo das forças obscuras” do inconsciente (Rancière, 2009, p. 39).

para ficarmos somente com o Buriti Grande quando sob o olhar infante de Miguel. Quando o Buriti Grande aparece associado ao personagem Miguel, nós temos aquilo sobre o que falamos, a propósito de Auerbach, no primeiro capítulo: a distinção de uma realidade que se passa sob a vida cotidiana, mas que, não obstante, é mais relevante e mais real que esta vida cotidiana. Miguel acessa, por meio do Buriti Grande, enquanto instância espacial, um tempo mítico²⁹. Neste tempo mítico, estruturado sob uma atmosfera imagética plena de alusões a ritos pagãos, Miguel vislumbra a possibilidade de uma efetivação amorosa, de uma ligação erótica e plena com Maria da Glória. O trecho que destacamos a seguir mostra Miguel ainda no empenho de desenredar-se de Leandra para filiar-se de vez a Maria da Glória. Ele cogita com quem ele deveria sonhar em redor ao Buriti Grande e menciona o trabalho contínuo e noturno do monjolo, nos permitindo assim filiar, novamente, o monjolo com o fluxo do seu desejo, com o mundo noturno e onírico e, também, nos permite inserir o Buriti Grande em nossas considerações:

Não sonhar com Dona Lalinha... Pudesse sonhar com Maria da Glória, sonsa, risonha, sob o Buriti Grande, encostada no Buriti Grande. O monjolo trabalha a noite inteira... (Rosa, 2006, p. 639).

Admitamos que a partir de agora Miguel já se desenredou de Lalinha – “Não sonhar com Dona Lalinha...” – e já conseguiu direcionar o fluxo do seu desejo para Glorinha – “Pudesse sonhar com Maria da Glória”. Dado isso, vejamos como seu desejo constrói cenários espaciais formados com uma tessitura plástico-pictural altamente propícia para o fluxo e a figuração, imaginária ou onírica, da efetivação da sua relação erótica com Glorinha³⁰: “Eu queria que Glória me chamasse, me ensinasse lugares que fossem dela só

²⁹ Benedito Nunes nos fala sobre um tempo primordial e eterno, um tempo dos arquétipos que estaria fora do tempo, um tempo mítico onde “a sonda da ficção só pode encontrar a fonte de outros enigmas, a própria alma humana, de onde os mitos manam continuamente”. (Nunes, 2003, p. 67). Nunes também nos diz que é o romance do século XX – como “José e seus irmãos”, de Thomas Mann, ou “Orlando”, de Virgínia Woolf – que vai se lançar nas fontes deste tempo mítico a fim de conhecer uma realidade mais essencial: “Explorando o *tempo vivido*, o romance contemporâneo descobrirá os arquétipos inconscientes, elementos intemporais da conduta humana entremados à *duração interior*”. (Nunes, 2003, p. 67). Como podemos perceber, os argumentos de Nunes sobre o tempo mítico são muito afins ao que estamos apreendendo enquanto orbe dos escuros em *Buriti*, lembrando que, aqui, estamos tratando do olhar infante de Miguel, que é justamente o olhar – ao lado do de Zequiél – que aciona ou sonda ou desfralda este tempo.

³⁰ Aqui podemos lembrar de dois filmes: *Vertigo*, do Hitchcock; e *Body Double*, do De Palma. Em ambos, seus protagonistas se encontram envoltos por tramas eróticas e se veem forçados a ‘enfeitar’ as mulheres com os elementos que justificam e veiculam o seu desejo. Mas podemos também lembrar de Proust que em diversas passagens da “Busca” nos fala, por um lado, sobre a necessária mediação que o espaço exerce no intercâmbio do desejo e, por outro lado, nos fala sobre serem as mulheres – enquanto objetos dos nossos desejos eróticos – formadas da massa de nossas costelas adâmicas, isto é, construídas e sobredeterminadas pela configuração do nosso próprio desejo: “a nossa natureza que cria por si mesma os nossos amores, e quase as mulheres que amamos, e até as suas faltas” (Proust, 2006, p. 200). O que surpreende, no caso de Miguel, é a necessidade de mediação do seu desejo erótico a partir da filiação deste com um tempo

– nós dois, *sob sombra de uma antiga árvore, no centro de um bosque, rodeados de uma outra luz*”. (Rosa, 2006, p. 637 – grifo nosso). De certa maneira, podemos dizer que o Buriti Grande é esta árvore muito antiga que fica no meio de um bosque sagrado e em torno do qual ritos pagãos voltados para cultos à sexualidade são realizados ou, ao menos, podemos dizer que isso é uma imagem plástico-pictural que o olhar infante de Miguel produz a respeito de Glorinha e a propósito do Buriti Grande; sendo que esta imagem fica ainda mais evidente no trecho a seguir, onde temos Miguel imaginando não só Maria da Glória, mas todas as mulheres sexualmente afogueadas do Buriti Bom: “Dona Lalinha, Maria da Glória, quem sabe Dona Dionéia, a mulata Alcina, ià-Dijina, sonhassem em torno dele [o Buriti Grande] uma ronda debailada, desejariam coroa-lo de flores”. (Rosa, 2006, p. 680). Temos, portanto, o olhar infante de Miguel voltado para o Buriti Bom que nos oferece uma perspectiva mítica ou pagã desta árvore que estaria associada com o amor e o erotismo. Sendo assim, Miguel distingue, por meio do Buriti Grande, uma realidade erótica mais essencial com a qual ele anseia por se filiar e, ao fazer isso, efetiva esta comunidade profunda, mencionada por Auerbach, entre os homens que quando fora do diminuto adro de luz, se escapam para uma realidade ou orbe mais essencial, onde todos são fêmeas e machos (Rosa, 2006, p. 764).

Mas Miguel também possui uma segunda, e muito distinta, imagem do Buriti Grande. Nesta segunda imagem, tanto quanto na primeira, as características do seu olhar infante se acentuam, uma vez que, dentre todos os personagens da novela, é só Miguel quem veicula imagens dessa natureza acerca do Buriti Grande. A saber, a sua imagem versa sobre o caráter *inominável e inapreensível* do Buriti Grande:

A gente queria e temia entendê-lo, e contra aquele ser apunha uma trincheira de imagens e lembranças. Maria Behú fora quem dissera, uma hora, com o modo soerguido e receoso de dizer: - ‘O senhor, sim, podia resumir, dar a descrição dele, com sentimento, com poesia certa...’ E Miguel logo olhara o buriti-grande, com outros olhos. Agora, porém, gostaria de negar o recitado a Maria Behú, da sinceridade dessa afetação ficava um arrependimento. *Todas as palavras envelheciam o buriti-grande, o recuavam; mas ele de novo estava ali, sempre sucedido, sempre em carne.* (Rosa, 2006, p. 693 – grifo nosso).

Esta imagem de Miguel é muito importante, pois aqui o Buriti Grande aparece como sendo algo que está aquém ou além das palavras. Podemos lembrar, novamente, de *Moby*

fundamentalmente mítico que seria suscitado pela presença do Buriti Grande. Frisemos que por meio do seu olhar infante, Miguel é aquele que traz, para Buriti, uma dimensão semântica cujo fundo plástico-pictural é composto com, digamos, pigmentos míticos e pagãos.

Dick, mas agora ao invés de pensarmos no mar poderíamos pensar na própria baleia, ou melhor, na brancura da baleia, esta característica da baleia que é tão estonteante e inominável quanto o Buriti Grande³¹. Mas podemos também pensar no real laciano ou em outros conceitos advindo de outros saberes, pois as possibilidades de delimitação teórica do Buriti Grande são múltiplas e muito flexíveis. Mas, o que aqui nos interessa, é antes o fato de que ele é inominável e ritualístico ao *olhar* de Miguel, isto é, sob o olhar infante de Miguel resulta uma imagem do Buriti Grande que ressalta a sua dimensão escura: pertencente a um outro e mítico tempo, filiado a uma dimensão erótica e muito aquém ou além da possibilidade de ser abarcado pelas palavras humanas:

Sua beleza montava, magnificava. Marcava obstáculo: um tinha que parar ali, momentos que fosse, por império. E seguir um instante seu duro movimento coagulado, de que parecia pronta uma ameaça ou uma música. Diziam: o *Buriti-Grande*. Ele existia. (Rosa, 2006, p. 693).

Aos olhos de Miguel, o Buriti Grande aparece fazendo par com os milagres, um milagre à parte, incomensurável. Mas diante do Buriti Grande todos os personagens sentem ou ressentem algo, por isso que dizemos que ele incita a *visada perspectivista*, assim como o Chefe Zequiél, os dois ‘fora de roda’ da novela. Vejamos, mais uma vez, como o Buriti Grande aparece aos olhos de Miguel:

– Maravilha: vilhamara! – ‘Qual o nome que podia, para ele? – Maria da Glória tinha perguntado. Me ajude a achar um que melhor assente...’. Inútil. Seu nome, só assim mesmo poderia ser chamado: o Buriti-Grande. (Rosa, 2006, p. 680).

Ao lado da visão maravilhada de Miguel, podemos colocar o *olhar profético* e noturno do Chefe Zequiél que, como Miguel mesmo prevê em determinada altura da narrativa, é um olhar muito próximo ou praticamente irmão do seu³². O Chefe vê o Buriti Grande sob o seguinte contexto plástico-pictural:

³¹ Percebamos que, no trecho a seguir, Ishmael frisa o caráter místico e alheio à expressão presente na *brancura da baleia*: “À parte as considerações mais óbvias a respeito de Moby Dick, que ocasionalmente despertavam apreensões na alma de qualquer um, havia um outro pensamento, ou melhor, um horror impreciso e inominável a seu respeito que, às vezes, superava todo o resto por sua intensidade; e *tão místico e alheio à expressão*, como era, que *chego a desesperar de tentar colocá-lo de forma compreensível*. Era a brancura da baleia que, acima de tudo, me pasmava. Mas como posso ter a esperança de me explicar aqui?”. (Melville, 2013, p. 210 – grifos nossos). Este pasmo de Ishmael diante da brancura da baleia é muito semelhante ao pasmo de Miguel diante do Buriti Grande, ambos (cujos nomes, notem, são de origem bíblica) ficam estonteados diante da magnitude inapreensível dos objetos que seus olhares (igualmente afins às dimensões míticas do pensamento) ousam defrontar.

³² “Ele tem fé com muita astúcia... – Pensou Miguel, teve de pensar. E se surpreendeu, descobrindo: o que ele pensara nesse momento, do Chefe, melhor poderia aplicar a si mesmo”. (Rosa, 2006, p. 685). A fé com muita astúcia implica, justamente, no que designávamos, acima e a propósito de Giorgio Agamben, como

Avulta, avulta, sobre o espaço do campo. Nas raízes, alguém trabalhando. O mais, imponência exibida, estrovinga, chavelhando nas grimpas. – “*Eh, bonito, bão... Assunga... Palmeira do Curupira...* Tinha dito o Chefe Zequiel, bobo risonho. Como o Curupira, que brande a mênula desconforme, submetendo as ardentes jovens, na cama das folhagens, debaixo do luar. O Chefe falava do buriti-grande, que se esse fosse antiquíssimo homem de botas, um velho, capataz de, de repente, dobrar as pernas – estirava os braços, se sentava, no meio da vargem. Morto, deitado, porém, cavavam-lhe no lenho um coxo, que ia dessorando até se encher de róseo sangue doce, que em vinho se fazia; e a carne de seu miolo dava-se transformada no pão de uma grumosa farinha, em glóbulos remolhada. O Chefe se benzia, temia a noite chegando. (Rosa, 2006, p. 680-681).

Por meio do olhar profético de Zequiel, podemos perceber o caráter fantasmático do Buriti Grande (com as palavras ‘avulta, avulta’, que nos lembra de vultos), seu caráter mítico (o ‘Curupira’, esta figura do folclore brasileiro que é um ente fantástico das matas que protege as árvores e os bichos), erótico (a ‘mênula desconforme’³³) e ritualístico (o sangue, a carne, o pão e a grumosa farinha nos remetem aos rituais religiosos de outrora). Mas, sendo o Buriti Grande um elemento narrativo que incita a visada perspectivista, não podemos nos contentar somente com as visões igualmente afins ao orbe dos escuros de Miguel e Zequiel (cujos próprios nomes já nos remetem ao mundo bíblico e às dimensões religiosas do pensamento³⁴), mas temos também que trazer o *olhar material* de um personagem de nome muito comprido, isto é, de nhô José Gualberto Gaspar de Lemos³⁵.

Nhô Gualberto é o dono da Grumixã, fazenda vizinha à do Buriti Bom. É na Grumixã (e isso é muito curioso e significativo) que ficam o Buriti Grande e o Brejão-do-Umbigo, dois dos elementos espaciais mais importantes dessa narrativa. Gualberto é também uma

a infância do olhar enquanto instância do pensamento que vincula a razão e o sentimento. Portanto, tanto Miguel quanto Zequiel partilham deste mesmo princípio de pensamento que é contrário ao pensamento racionalista e cartesiano – a megera cartesiana – que apontava para a possibilidade de uma razão superior e mesmo indiferente às sensações e emoções.

³³ Segundo Martins: “Membro viril, pênis. // Do lat. mentula” (Martins, 2008, p. 329).

³⁴ Anna Maria Machado, em “O Recado do Nome”, nos diz que os nomes, na obra de Rosa, nunca são escolhidos fortuitamente, mas sim intencionalmente, significativamente: “na obra de Guimarães Rosa, o Nome não tem apenas a função de indicar um personagem ou de individualizá-lo, nem mesmo de caracterizá-lo sumariamente de modo alegórico. O nome próprio, em Guimarães Rosa, significa...” (Machado, 2013, p. 113). Neste sentido, Miguel e Zequiel (diminutivo de Ezequiel) arrastam consigo todo um contexto bíblico e religioso.

³⁵ Atentemos para a plasticidade sonora da palavra ‘Lemos’... Podemos dizer que nos remete a um âmbito meio, digamos, *gosmento*? Sim, afinal, se o nome fosse Gaspar de ‘Lima’, teríamos um nome mais bem definido e delimitado, um nome que traça um limite sonoro mais claro. Mas ‘Lemos’ deixa uma sugestão de algo frouxo ou melado (mais à frente, veremos como o próprio texto nos permite inferir todas essas afirmações, aparentemente tão especulativas, sobre o nome de nhô Gualberto. Pra quem tiver interesse nessa dimensão semântica tão inusitada dos nomes em Rosa, fica a referência à obra de Anna Maria Machado: O Recado do Nome).

espécie de devoto a iô Liodoro, nutrindo desejos de servi-lo à semelhança com que os vassallos e soldados da idade média serviam aos seus senhores: “– ‘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”. (Rosa, 2006, p. 644). Como podemos perceber, nhô Gualberto só não se comporta como cavaleiro de iô Liodoro – apesar de ser esse seu desejo – porque isso seria vergonhoso, afinal, seria no mínimo despropositado e anacrônico. No entanto, isso não o impede de ter uma relação de subordinação quase religiosa a iô Liodoro e ao Buriti Bom: “Assim, quase uma espécie como se ele fosse capaz de ir ao Buriti Bom na devoção com que se vai à igreja”. (Rosa, 2006, p. 645). Por esse tipo de comportamento reverencial a iô Liodoro, nhô Gualberto acentua o caráter patriarcal inerente à figura de iô Liodoro e da sua Casa: “Iô Liodoro era o pai de todos” (Rosa, 2006, p. 646). Isso é muito importante, pois vai ser por meio de nhô Gualberto que as dimensões semânticas afins ao patriarcalismo se farão, ao menos em um primeiro momento, mais claramente presentes na narrativa.

Mas nhô Gualberto é também um homem do sertão, angariando a simpatia de Miguel por vias do seu jeito sertanejo de ser. De vida difícil e muito trabalhosa, nhô Gualberto desenvolve um *olhar* muito peculiar: “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”. (Rosa, 2006, p. 647). A vida laboriosa de Gualberto despertou nele um senso prático para a vida: “Nhô Gualberto tudo queria entender, no que fosse de prático”. (Rosa, 2006, p. 648). Mas este senso prático de nhô Gualberto é fundamentado e orientado por um viés ideológico bem específico, isto é, o capitalismo. Podemos mesmo dizer que a lógica do capital se aloja e viça com perfeição no espírito sorna e lento de nhô Gualberto: “Sempre que o trabalho dele, sorna, rendia bem. Nhô Gualberto quase não despendia para seu prazer. Aforrava. Temia gastar; menos o próprio dinheiro, que a paz do tempo, o ramerro, os recantos do espírito”. (Rosa, 2006, p. 647). Sovina em termos de ação e de dinheiro, nhô Gualberto se associa, de uma maneira muito curiosa, ao trabalho rústico, lento, mas contínuo, do próprio monjolo que, como dizíamos acima, tem surdina e rotina. Este estilo de vida e esta ideologia de Gualberto o levam a admirar o progresso e a vida na cidade, não crendo que ele poderia vir a ser alguém filiado a esta vida civilizada do mundo urbano: “Depois [de considerar a vida na cidade] sacudia a cabeça. Estivesse

reafirmando a impossibilidade de com ele ter acontecido uma coisa dessas, uma sorte tão civilizada”. (Rosa, 2006, p. 650).

Estas características de nhô Gualberto contribuem ativamente para a constituição do seu *olhar material*. Lembremos que nesta primeira parte da novela nós temos o uso do indireto livre aderindo tanto à perspectiva de Miguel quanto à perspectiva de nhô Gualberto, ou seja, nesta primeira parte de *Buriti*, temos uma narrativa que dispõe dois possíveis, mas opostos, olhares para o Buriti Bom: temos, a nosso dispor, uma perspectiva infante e uma perspectiva material através das quais podemos experimentar o Buriti Bom. Antes de Miguel chegar ao Buriti Bom, nhô Gualberto lhe descreve, à semelhança de um mexeriqueiro, cada um dos elementos pertinentes àquelas paragens, ou seja, provém de nhô Gualberto a primeira imagem de Miguel sobre o Buriti Bom. Evidentemente, esta imagem constituída sob o *olhar material* de Gualberto não vai coincidir com a imagem que Miguel vai fazer daquele lugar assim que ele se deparar com o Buriti Bom: “Tudo o que nhô Gualberto Gaspar dissera, se desmentia ante o real. Dava uma certa decepção. Onde esperara encontrar sombra de segredos, o oculto, o errado, Miguel só deparava com afirmação e clareza”. (Rosa, 2006, p. 684). Afinal, o olhar infante de Miguel não apreende só a superfície clara do mundo, mas antes se volta para a apreensão da sua dimensão escura, esta que confere realce às emoções, às sensações e aos aspectos desconhecidos da existência, olhar este que é muito diferente ou mesmo diametralmente oposto do olhar material de nhô Gualberto, este homem de negócios: “... senhor de pensar em negócios. Basculando e tentando com a mão e calcanhares o fio de entendimento com o animal, repetia cálculos, perto de demorados, em que entravam arrobas de boi, alqueires de pasto, prazos de engorda, e a substância final, o dinheiro”. (Rosa, 2006, p. 659). Como podemos perceber, mesmo quando nhô Gualberto está divagando, pensando na vida, seu pensar é forrado por considerações de cunho prático e matemático – Gualberto só lida com medidas mensuráveis! – orientados no sentido de uma substância basilar para o seu *olhar*: o dinheiro!

Sendo assim, podemos dizer que o olhar material de nhô Gualberto Gaspar veicula justamente as características mais marcantes do avanço do capitalismo sobre o mundo, entendendo por este avanço aquilo que Marx designou como sendo algo nocivo para uma vida ainda permeada por ritos hieráticos – sejam estes de caráter religioso ou não –, uma vez que o capitalismo se caracterizaria, dentre outros possíveis, por sua capacidade de

aplinar o pensamento e os hábitos por meio da régua do lucro³⁶. Portanto, se Miguel e Zequiél são os maiores representantes do orbe dos escuros, nhô Gualberto é o maior representante do orbe dos claros³⁷. O *olhar material* de Gualberto se acentua, justamente, quando o colocamos diante dos mesmos elementos narrativos que acentuam o olhar infante de Miguel, isto é, o Brejão-do-Umbigo, o Chefe Zequiél e o Buriti Grande.

Por exemplo, se por um lado nós temos Miguel nos dimensionando o seguinte quadro do Brejão-do-Umbigo: “O brejão era um oásis, impedida a entrada do homem, fazia vida. Não se enxergavam os jacarés, nem as grandes cobras, que se estranham. Mas as garças alvejavam. Surgia um mergulhão, dos tufos, riscava deitado o vôo. Formas penudas e rosadas se desvendavam, dentre os caniços. Impossível drenar e secar aquela posse, não aproveitada. Serenavam-se os nelumbos, nenúfares, ninfeias e sagitárias. Do traço dos buritis, até ao rio, era o defendido domínio. Assim Miguel via aquilo”. (Rosa, 2006, p. 659). Por outro lado, temos nhô Gualberto desejando, simplesmente, acabar com aquele Brejo: “O ruim é aquele Brejão. Não se pode aterrar, esgotar as águas, talar valas. Já mandei examinar. Disseram que nem por um dinheirão, que se pagasse, não valia a pena. O senhor também entende de agrimensor?”. (Rosa, 2006, p. 652-653). Podemos perceber o descaso de nhô Gualberto com o Brejão e, por meio deste descaso, a presença da régua do capital que tudo resume a uma substância mensurável: “O senhor também entende de agrimensor?” (Rosa, 2006, p. 653). Quando Gualberto, que nesta altura da narrativa está caminhando com Miguel rumo ao Buriti Bom, se depara com o Brejão-do-Umbigo, ele se sente praticamente enojado e deixa ainda mais explícito seu *olhar material*: “O Brejão-do-Umbigo, defronte, desprazia nhô Gualberto, o invocava. – ‘Eu um dia eu ainda arraso essa porqueira de charcos! Eu como aquilo!’ – Ele pontuava”. (Rosa, 2006, p. 663).

Já a respeito do Chefe Zequiél, as opiniões de Gualberto não poderiam ser mais simplificadoras. Afinal, enquanto Miguel vê Zequiél como alguém parecido com ele, pois que “tem fé com muita astúcia” (Rosa, 2006, p. 685), Gualberto já nos diz o seguinte sobre o Chefe: “Um bobo, que deu em doido, para divulgar os fantasmas”. (Rosa, 2006,

³⁶ “Ela [a burguesia capitalista] afogou os sagrados calafrios do êxtase devoto, do entusiasmo cavalheiresco, da melancolia pequeno-burguesa, nas águas gélidas do cálculo egoísta. Dissolveu a dignidade pessoal em valor de troca e substituiu as inúmeras liberdades conquistadas e garantidas por uma única: a inescrupulosa liberdade de comércio”. (Marx e Engels, 2012, p. 46).

³⁷ Em *Infância e História*, Agamben não só conceitua a noção de infância próxima do que designamos por olhar infante, como também conceitua a noção de história próxima do que conceituamos como olhar material (Agamben, 2012, p. 21-22). Lembrando que para ele, a infância e a história também são forças diametralmente opostas.

p. 657). Sob o olhar material de Gualberto, Zequiél perde toda a sua dimensão mítica que é de extrema relevância (como veremos no quinto capítulo) para esta narrativa. Gualberto considera as surpreendentes noites de vigília de Zequiél como algo tolo, inútil, que só serve para enfraquecer o Chefe, o indispondo para o trabalho ou lida na roça durante o dia: “O Chefe espera é nada. O pobre! Até é trabalhador, se bem, se bem. Derradeiramente, é que faz pouco, porque carece de recompor seu sono, de dia”. (Rosa, 2006, p. 657).

Mas onde o olhar material de Gualberto se acentua e contrasta com o de Miguel de forma mais evidente é quando diante do Buriti Grande. Em primeiro lugar, temos no *corpus* do texto uma diferença tipográfica muito explícita, afinal, enquanto sob o olhar infante de Miguel o Buriti Grande é geralmente escrito com letras maiúsculas, sob o olhar material de Gualberto é com letras minúsculas que ele aparece grafado, portanto, sob o olhar de Gualberto o buriti grande perde seu caráter substantivo e sua dimensão de entidade algo divina ou mítica: “o buriti grande. E o seu dono era Gualberto – José Gualberto Gaspar, senhor daquela esquina de terra. Por nem, que Gualberto em fala ou pensamento o contasse em apreço. O buriti grande era um coqueiro como os outros, os buritizeiros todos que orlavam o brejão, num arco de círculo”. (Rosa, 2006, p. 658). Enquanto para Miguel o Buriti Grande é o inominável e o incomensurável, Gualberto já nos diz que o buriti grande é: “Calculado em altura de setenta e tantos metros”. (Rosa, 2006, p. 652). Um olhar apto a contemplar o incomensurável e um olhar apto apenas a abarcar o mensurável, eis duas boas definições dos olhares de Miguel e Gualberto.

E o olhar material de Gualberto ainda é compartilhado por sua mulher, Dona-Dona: “Agora, Dona-Dona não entendia dessem importância a um coqueiro só maior que os outros – por falta de um raio ainda não ter caído nele, ou de um bom machado, bem manejável”. (Rosa, 2006, p. 657). Além de compartilhado, o olhar é também acentuado por esta personagem, cujo nome, Dona-Dona, nos remete duplamente ao sentido de proprietário. No trecho a seguir, muito esclarecedor no que tange à noção de reação empática mediada (que explicaremos mais à frente), Dona-Dona é vista por Miguel como alguém que preza, e muito, por sua aparência de proprietária: “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”. (Rosa, 2006, p. 656). Por fim, é

Dona-Dona quem chama Gualberto de “Gulaberto” (Rosa, 2006, p. 656), dando assim realce à gula, um anagrama presente em seu nome. Sendo que esta gula, como veremos mais à frente, está voltada tanto para o âmbito monetário quanto para o sexual.

Temos, portanto, nesta primeira parte de *Buriti*, a apresentação e o tensionamento do olhar infante e do material, do incomensurável e do mensurável. O segundo olhar nos apresenta uma visão estreita e empobrecedora que é relegada, em termos de relevância, a um segundo plano, enquanto o primeiro desponta como um olhar mais apto para a apreensão do Buriti Bom em sua dúbia (clara e escura) totalidade. Dizemos que o olhar material é relegado a um segundo plano por vários motivos, sendo o primeiro deles o fato de que os dois personagens principais, Miguel e Leandra, veem Gualberto sob uma luz negativa. Miguel, por exemplo, nos diz algo que pode ser muito bem a definição do olhar material de Gualberto: “Mas nhô Gualberto carecia de tudo reduzir a um consabido peguento e trivial, feito barro de pátio”. (Rosa, 2006, p. 657). O olhar material de Gualberto seria redundante e trivial, nada exploraria do que há de surpreendente, mítico, espiritual e incomensurável no Buriti Bom. Mas, ainda que esteja em segundo plano (sendo um dos olhares secundários, como dizíamos acima), o olhar material de Gualberto é fundamental para a arquitetura da narrativa, afinal, o apelo à infância do olhar só é efetivado na primeira parte de *Buriti* por meio, justamente, deste tensionamento do olhar de Miguel com o olhar estreito e peguento de nhô Gualberto, afinal, em termos formais, ainda que a narrativa nos remeta antes para o olhar infante de Miguel do que para o olhar material de Gualberto, ambos, uma vez que nos são apresentados juntos e em tensionamento, podem ser lidos como interdependentes. Por isso que dizíamos que os olhares são equivalentes e que a visada perspectivista está presente em *Buriti* por meio dos olhares dos seus personagens. Mas ainda que sejam interdependentes e equivalentes, podemos dizer que a estrutura narrativa nos viabiliza a eleição de Miguel como uma perspectiva mais profícua ou, ao menos, mais profícua dentro do que escolhemos como foco para a nossa dissertação: a relação pervasiva entre personagem e entorno.

Neste sentido, algo é de *suma importância* nesta primeira parte: Miguel e Gualberto fazem uso dos dois efeitos do indireto livre, no entanto, podemos dizer que enquanto Miguel os utiliza organicamente, Gualberto os utiliza superficialmente. O que isso significa? Significa que, em *Buriti*, a dimensão plástico-pictural dos personagens abarca o seu lado obscuro que está filiado, em larga medida, com as pulsões ou forças eróticas

que se movimentam e se avolumam no interior dos personagens. Neste sentido, fazer um uso orgânico significa que assim como a narrativa apreende os personagens em sua dimensão plástico-pictural, o personagem também apreenderia o mundo plástico-picturalmente, isto é, o personagem não vê o seu entorno como algo indiferente e desconectado dos movimentos mais profundos que ocorrem no orbe dos escuros. Resumindo: o efeito plástico coloca em evidência (para o leitor) o orbe dos escuros nos personagens e os personagens que fazem um uso orgânico deste efeito plástico também enxergam o Buriti Bom e a Grumixã plástico-picturalmente, isto é, não ignoram a presença massiva e extremamente relevante do orbe dos escuros, mas antes apreendem os dois orbes, o claro e o escuro. Agora nos cabe perguntar: por que as descrições de alguns elementos narrativos (neste caso, personagens e espaço) perdem seu caráter intimamente plástico-pictural quando feitas a partir do olhar de Gualberto? Nossa hipótese é que ‘o olhar peguento e trivial’ de Gualberto não acessa as camadas pertinentes ao orbe dos escuros, enquanto que o olhar infante os coloca em evidência. O olhar infante captura as dimensões sonoras do ser, seus contornos submusicais. A nosso ver, é como se a narrativa nos dissesse, por meio deste uso peculiar do indireto livre, que um olhar estritamente material seria incapaz de apreender o amplo halo semântico de *Buriti* em sua porção escura, enquanto que o olhar infante o apreenderia. Afinal, se encararmos o Buriti Grande apenas como “uma palmeira de setenta e tantos metros”, ele logo perde sua dimensão mítica e incomensurável. Se encararmos o Brejão somente como um charco, ele logo perde seu caráter erótico filiado ao tédio que adviria com a estagnação do desejo. Se encararmos o Chefe Zequiel como “um bobo que deu em doido”, ele perde o seu digno lugar de destaque tanto nessa quanto em todas as narrativas da história da humanidade, afinal, o Chefe Zequiel é um personagem tão surpreendente e tão ‘fora de roda’ quanto um Bartleby ou um Gregor Samsa ou um Akaki Akakievitch: todos estes personagens mobilizam, no mínimo, o radicalmente inusitado para as histórias onde eles figuram. Mas o mais importante, frisemos, é o seguinte: é por meio da exploração do aspecto plástico-pictural da narrativa que *Buriti* plasma a dimensão escura dos personagens e os seus aspectos mais íntimos, logo, podemos deduzir que quando temos, de um lado, um personagem que acentua os recursos afins ao dimensionamento estético do orbe dos escuros e, do outro lado, um personagem que os enfraquece ou mesmo os ignora por

completo, temos, igualmente, uma narrativa que nos mostra duas formas possíveis de experiência: uma estética e outra inestética³⁸.

Sendo assim, Miguel é o personagem que tem uma experiência estética do Buriti Bom, ou seja, ele o vivencia plástico-picturalmente e, assim, coloca em evidência os seus dois orbes. Já nhô Gualberto é o personagem que tem uma experiência inestética do Buriti Bom, ou seja, o seu olhar ignora a dimensão plástico-pictural de alguns personagens e de algumas paragens do Buriti Bom e da Grumixã. Recapitulemos: de acordo com a lógica argumentativa da nossa leitura, *Buriti* é uma narrativa formalmente composta a partir do uso do indireto livre e de seus dois efeitos: o empático e o plástico. Estes dois efeitos incidiriam diretamente na maneira como o leitor experimenta a narrativa, podendo então as experiências de leitura serem, igualmente, estéticas ou inestéticas. No capítulo anterior, dizíamos que esta novela demanda um olhar estético por parte do leitor e dizíamos também que ela encena formalmente um apelo à infância do olhar. Se assim for, então *Buriti* coloca à nossa disposição estas duas maneiras de experimentar a narrativa: uma estética, viabilizada por nossa empatia pela perspectiva de Miguel; outra inestética, viabilizada por nossa empatia pela perspectiva de nhô Gualberto. Por ser Miguel um personagem, como dizíamos antes, com uma perspectiva primária e nhô Gualberto um personagem com uma perspectiva secundária, poderemos então, ao menos por ora, concluir: na primeira parte de *Buriti*, temos uma sugestão, formalmente arquitetada pela narrativa a partir do uso do foco narrativo e dos dois efeitos do indireto livre, de leitura estética do Buriti Bom e, conseqüentemente, de *Buriti*. Esta sugestão de leitura estética é endereçada ao leitor que, caso a acate, deveria então perceber o mundo com um olhar mais poético, plástico e empático, ou melhor, com um olhar antes *infante* do que *material*.

Quando assumimos isso, surge algo interessante para considerarmos: a reação empática mediada! Os dois personagens afins ao olhar material, Dona-Dona e nhô Gualberto, são vistos por Miguel de uma maneira muito peculiar que pode ser interpretada

³⁸ O que entendemos por estético e inestético aqui está pautado em Rancière, ou seja, uma experiência estética seria aquela que abrangeria os dois orbes, identificaria duas instâncias na vida, afinal, para Rancière, a estética: “pressupõe um regime de pensamento da arte em que o próprio da arte é ser a identidade de um procedimento consciente e de uma produção inconsciente, de uma ação voluntária e de um processo involuntário”. (Rancière, 2009, p. 30). Dado isso, podemos inferir que uma forma inestética de experiência seria aquela que ignoraria a existência dessas duas instâncias e se apegaria somente a uma delas, no caso se apegaria, trazendo para os termos da nossa leitura, àquela que fosse correspondente ao orbe claro.

como uma simulação de um ato estético de leitura. Para melhor apreciarmos isso, repetiremos uma citação referente a Dona-Dona, mas agora a consideraremos sob novo ângulo:

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.* (Rosa, 2006, p. 656 – grifo nosso).

No trecho acima, temos uma descrição detalhada de algumas ações que denunciariam a vida e os valores interiores de Dona-Dona. Miguel, com seu olhar infante e observador, está apto a captar estes detalhes comportamentais de Dona-Dona e de os dispor para o leitor. Miguel, diante do espetáculo demasiadamente humano de Dona-Dona, sente remorso de ter pena dela, ou seja, ele consegue apreender plasticamente o entorno de Dona-Dona e compartilhar, empaticamente, das suas emoções. Chamamos a isso de reação empática mediada porque temos uma descrição aos moldes da realizada pelo narrador quando utilizando as duas primeiras funções do indireto livre, no entanto, agora o acesso que enquanto leitores temos do personagem em questão é mediado pela percepção de Miguel, é ele quem vê e nos descreve o personagem. Mais à frente, isto se repete, mas agora com outro personagem do orbe claro: nhô Gualberto. Primeiramente, temos Miguel começando a simpatizar com nhô Gualberto (efeito empático mediado):

Já aí Miguel cobrava interesse por nhô Gaspar, nele encontrava a maneira módica do povo dos Gerais, de sua própria gente, sensível ao mudo compasso, ao nível de alma daquelas regiões de lugar e de viver. (Rosa, 2006, p. 646).

No trecho destacado, podemos perceber o quanto Miguel vai se deixando envolver empaticamente pelo modo de ser e de viver de nhô Gualberto. Já mais à frente, teremos uma cena onde este envolvimento empático, por parte de Miguel, vai se mesclar com a descrição de Gualberto por parte do narrador, sendo que tal descrição é muito sensível aos aspectos exteriores ou plástico-picturais de Gualberto, captando seu entorno ou excedente de visão por meio da disposição dos seus manejos e trejeitos que nos permitiriam entrever a sua vida e valores interiores:

Montava a cavalo, para seguir, seu cavalo era pedrês roxonho, e ele manobrava-o a jeito – deixara o cavalo disposto paralelamente à frente da varanda, a fim de esporá-lo somente do lado de lá, para que ninguém visse: queria mentir, dando a entendimento que seu cavalo era árdego e querente, que não carecia de estímulos de esporas. E assim nhô Gualberto partira. Cheio de manejos, que todo o

mundo percebia, que bastante em pulha o deixavam. Porém, a despeito de tudo, tinha-se de querer bem a nhô Gualberto Gaspar, perdoando-lhe. ... ‘Ele é como eu, como todos...’. Assim, lutava todo o tempo por agarrar uma ideia de si, do que ainda não podia ser, um frouxo desenho pelo qual aumentar-se. Nhô Gualberto, naquela vida meã, se debatia de mansinho. O que ele não sabia não fosse uma ilusão – carecia de um pouco de romancice. (Rosa, 2006, p. 687-688).

Nesta cena, notamos uma descrição plástica de Gualberto a partir de fora, ou seja, nós, enquanto leitores, apreendemos, por meio de Miguel e do narrador, a dimensão interior da vida de Gualberto por meio da descrição do seu, como diria Bakhtin, excedente de visão, isto é, aquilo que se encontra do lado de fora do personagem e que ele não consegue ver e apreender por si só, mas que o complementa ativamente enquanto um ser singular³⁹. E é nisso que consiste a reação empática mediada: um personagem filtra a percepção que teremos de outro personagem ao descrevê-lo para nós e, com isso, nos permite entrever tanto as particularidades do seu próprio olhar quanto termos uma percepção mediada do personagem descrito.

Concluindo: temos então um tecido plástico-pictural apreendendo o orbe dos escuros por meio do olhar infante de Miguel. Se assim for, o apelo à infância do olhar seria justamente um apelo – formalmente composto – para que o leitor experimente a narrativa em seus dois orbes, sem deixar de mediar plástico-picturalmente os elementos constituintes do entorno em sua relação com os personagens. Assim sendo, a reação empática mediada é uma simulação mais evidente da ação deste apelo à infância do olhar que *Buriti* encena por meio do olhar infante de Miguel.

Acreditamos que é por meio desta perspectiva de leitura que nossa dissertação se afasta radicalmente da leitura dos nossos dois interlocutores mais próximos, isto é, Roncari e Santos, afinal, enquanto estes dois autores relegam a participação de Miguel a um nível quase irrelevante, nós propomos ler *Buriti* por meio do olhar infante de Miguel. Com isso, Miguel deixa de ser, em nossa leitura, um personagem que só nos oferece, como nos indica Roncari, uma primeira, tibia e nublada visão do Buriti Bom para ser o personagem que nos permite dimensionar a narrativa em seu âmbito plástico-pictural e, assim, nos colocar diante do tempo mítico e do orbe dos escuros. Santos ainda chega a considerar a

³⁹ Bakhtin frisa, em diversos momentos, a necessidade da imagem externa no processo de intermediação da relação entre leitor e personagem: “sua expressividade externa [do personagem] é o caminho através do qual eu penetro em seu interior e daí quase me fundo com ele”. (Bakhtin, 2011, p. 23-24).

existência de duas vias de leitura para *Buriti*, sendo uma mítica e outra, nos termos dele, comum. No entanto, Santos não atribui a leitura mítica à perspectiva de Miguel, como nós nos propomos fazer. A esse respeito, vejamos o que nos diz Santos:

Cada figura do Buriti Bom, com efeito, tem um caráter mítico: Zequiel é o oráculo da noite; Behú é, ao mesmo tempo, Anteros e Tânatos; e Lalinha é o símbolo da capacidade renovadora de Eros; Miguel é Narciso, e Glorinha, Vênus e Diana. Por outro lado, uma leitura comum nada mais vê em Zequiel a não ser o doido, em Behú a não ser a solteirona frustrada, em Lalinha a mulher vaidosa que se quer desejada, em Glorinha a moça ingênua que se deixa levar pelo velho glutão, e, em Miguel, o rapaz tímido. Na verdade, é o jogo entre uma e outra leitura que faz do *Buriti* uma complexa narrativa. Verdadeira narrativa *polifônica*, não apenas no nível do discurso, mas também no nível da história. (Santos, 1978, p. 52).

Podemos perceber, acima, que Santos distingue claramente uma leitura mítica de uma leitura comum, sendo que para ele a leitura comum seria um meio de menosprezar a dimensão mítica da narrativa. Como Santos, também distinguimos estas duas possibilidades de leitura, mas, frisemos: a mítica é aberta pela perspectiva de Miguel (e vai ser reaberta e desdobrada por Zequiel) e a comum é viabilizada, sobretudo, pelo olhar material de nhô Gualberto Gaspar. Diante então das impressões deixadas pelo olhar infante de Miguel, passemos para o próximo capítulo.

Iô Liodoro, os Esteiões da Casa

Iô Liodoro é um dos personagens mais importantes de *Buriti*, sendo a razão para tanto o seu papel de – digamos – centro gravitacional do Buriti Bom. É como se iô Liodoro fosse o astro maior, pois é ele quem possui a maior massa e com ela a maior influência daquelas paragens; ao redor dele, os demais orbitam num compasso já sobredeterminado pela grave presença do seu olhar, olhar este que se faz presente até mesmo quando ele, iô Liodoro, está ausente: “Iô Liodoro regia sem se carecer; mas somente por ser duro em todo o alteado, um homem roliço – o cabeça”. (Rosa, 2006, p. 643). É curiosa esta influência de iô Liodoro, afinal, é através dela que ele rege sem se carecer, pois é como se emanasse da sua figura um campo eletromagnético que constrange, liberta e regula os modos e os comportamentos de todos no Buriti Bom: “No defrontá-lo, todos tinham de se compor com respeito”. (Rosa, 2006, p. 685). No excerto a seguir, temos Leandra que, após já estar instalada no Buriti Bom, pensa a respeito dessa característica tão marcante da personalidade de iô Liodoro:

Entendia-os, pensava [Leandra]. Mesmo, bem, a iô Liodoro, que, ainda quando mais presente, semelhava sempre estivesse légua a longe, mudo apartado, no meio d’algum campo. E no entanto se sentia seu maço de coração, governando ouvinte os silêncios da casa. Era como se iô Liodoro de tudo desprendesse sua atenção, mas porque tudo supusesse constantemente andando pelo melhor. Ele, a qualquer hora assim: quieto de repente, diferente de todos mas sem mistério, mais que um dono e menos que um hóspede. (Rosa, 2006, p. 714).

Iô Liodoro, mesmo quando ausente, légua a longe, ainda assim governa ouvinte até os silêncios da casa! E, ainda por cima, faz isso por meio do maço do seu coração! Notemos que, no excerto acima, Leandra sente a influência de iô Liodoro na Casa e naquelas paragens. Ela fica mesmo, desde o início da sua relação com ele, muito impressionada com a sua presença: “Os modos de iô Liodoro – que convenciam, fora de todo o costumado. Uma presença com pessoa, feito uma surpresa, mas sem o gume de surpresa, firme para confiança, como o chão, como o ar. Perto dele, a gente podia fechar os olhos”. (Rosa, 2006, p. 705).

Temos então este personagem descrito com semas que remetem a um poder massivo, mas ao mesmo tempo polpudo, isto é, temos uma figura dúbia que exerce, mesmo à distância, um poder repressivo e regulador, mas aceito e bem quisto por aqueles cujos passos e modos são por ele determinados e vigiados, ou seja, se levarmos em consideração um livro lançado em 1949, alguns anos antes do *Corpo de Baile* (que foi publicado em

1956), cujo título é *1984* (o romance distópico de George Orwell) e que conta com a presença de um poder também massivo e regulador e que também se exerce à distância (o Big Brother), logo notaremos a seguinte e gritante diferença: enquanto o Big Brother é temível, iô Liodoro é adorável! É por meio do maço do seu coração que ele rege a Casa! Mas ainda que este caráter de, digamos, poder polpudo quase macio emane da figura de iô Liodoro, o mesmo poder não deixa de ser operante. Miguel, por exemplo, pressente isso através do toque de mão de iô Liodoro: “Sua grande mão surpreendia, no toque, por ceder apenas um contato quente, polpudo quase macio; mas que denunciava espontânea contenção, pois, caso ele quisesse, aquilo poderia pronto transformar-se num férreo aperto”. (Rosa, 2006, p. 685).

Iô Liodoro aparece então como esta figura só cerne que exerce um poder efetivo, mas ao mesmo tempo bem quisto, regulador, mas ao mesmo tempo paternal. No excerto a seguir, temos uma das melhores e mais detalhadas descrições de iô Liodoro enquanto um personagem de cuja figura emana um poder polpudo quase macio, lembrando que tal descrição é feita sob a perspectiva de Leandra:

Iô Liodoro chegasse agora, como vez de costume, surgido do campo onde reinavam remoinhos de bois e o vendaval das chuvas, e aos gritos os vaqueiros cavaleiros, vestidos de velho couro ou sob as capas rodadas de palha-de-buriti, iô Liodoro se apeava do cavalo, subia à varanda, suas altas botas enlameadas, seus largos ombros, o emembramento espaçoso, as roupas, o chapelão escurecido de molhado, e ele escondido dentro de si, retirado de seus olhos dele, vinha, a gente pensava sempre que ele viesse vir, em direitura; mas não, apenas à distância as cumprimentava, abençoava Maria da Glória, e entrava na Casa, iria pelo corredor, que em dias chuventos se alongava mais obscuro. Aquele homem assentava bem com as árvores robustas, com os esteiões da casa. Ele estreitava a execução dos costumes, e não se baixava amesquim para o que de pequenino se desse. Outra hora, tomado seu café, reaparecia, ficava um tempo de pé, embrulhando o cigarro. Conversava, sim, saído de claros segredos, dizia coisas sem maior importância, e estudava-se em sua pessoa uma espécie de influência, que era de benevolência e gravidade. – ‘Papai não dá liberdade a ninguém, nem tira...’ – Maria da Glória explicava. (Rosa, 2006, p. 738-739).

Temos então esta descrição que ressalta os aspectos senhoriais de iô Liodoro, um fazendeiro espadaúdo e sisudo que preza pela boa execução dos costumes e de cuja figura emana ‘uma espécie de influência’. Notemos também algo que é fundamental para a devida compreensão do papel de iô Liodoro nesta narrativa: ele é um personagem, como dizíamos acima, terciário, isto é, nós não temos acesso ao que iô Liodoro pensa, pois o foco narrativo não se funde com a sua percepção. Portanto, as caracterizações que temos

dele derivam sempre das impressões dos outros sobre ele, afinal, iô Liodoro está sempre ‘escondido dentro de si, retirado de seus olhos dele’, ou seja, é como se ele estivesse sempre distante e inacessível: “Iô Liodoro se fecha, sobre sério, calado com tanto poder. Não se sabe o que ele entende”. (Rosa, 2006, p. 633). Dizíamos que esta característica de iô Liodoro é importante pelo seguinte motivo: sendo *Buriti* uma narrativa multifocal, onde, como dizíamos acima, possuímos múltiplas vias de acesso aos elementos constituintes da trama narrativa – principalmente personagens e locações espaciais –, logo poderíamos concluir que teríamos também múltiplas vias de acesso ao personagem iô Liodoro. E assim é! No entanto, diferente, por exemplo, do Chefe Zequiel, cujas opiniões a respeito da sua personalidade variam substancialmente a partir do olhar de cada personagem que para ele se volta, em iô Liodoro temos uma curiosa constância que esbarra sempre nesta sua solidez e distância, nesta inacessibilidade ao que ele entende: “... ele era quieto e opaco [...] Iô Liodoro não dava intimidade. Conservava uma delimitação, uma distância”. (Rosa, 2006, p. 686)

Por esse motivo, as descrições de iô Liodoro derivam sempre de sua figura externa, ou seja, é a partir do seu chapelão, das botas enlameadas, dos seus gestos, de sua voz, do seu inclinar-se para preparar um fumo, do seu empunhar as cartas que podemos entrever quem ele é, sendo que boa parte destas descrições frisam este duplo aspecto de sua personalidade: ele possui poder, sim, mas é um poder polpudo. Ele rege, sim, mas com a segurança e a constância que só um amor inabalável pelos seus pode permitir: “Aquele homem devia de alentar um neutro e operoso amor para com todos os seus parentes, mesmo para os que ele nem conhecia”. (Rosa, 2006, p. 705). Sendo assim, tracemos então um breve e panorâmico quadro da biografia deste personagem, para reencontrá-lo à frente já mais aptos para inferir a peculiaridade – fundamentalmente sócio-histórica – do seu olhar e de sua relação plástico-pictural com o seu entorno.

Seu nome é Iô Liodoro Maurício Faleiros, filho do seu Faleiros e da vovó Maurícia, dono do Buriti Bom, viúvo de iaiá Vininha e pai de Maria Behú, Maria da Glória, iô Ísio e Irvino. Dono de um farto e vicejante pedaço de terra no meio dos Gerais e, ainda por cima, genitor de uma grande família: iô Liodoro é aquele que encarna com perfeição a figura histórica do patriarca brasileiro. Notemos, na citação logo à frente, como Machado também reconhece a relevância de iô Liodoro como uma figura central no Buriti Bom e na narrativa, isto é, notemos como ela o enquadra como um grande astro em torno do qual

os demais personagens orbitam. Notemos também que ela frisa, a nosso ver muito sagazmente, o aspecto do universo humano, social e terreno que a figura de iô Liodoro traz para a trama narrativa:

Desde a primeira leitura de “Buriti”, ressalta o papel de centralização desempenhado pela figura de iô Liodoro. É para ele que tudo converge, é nele que tudo se articula, é dele que se irradiam os acontecimentos, é seu peso de patriarca e proprietário que domina o universo do conto – ou, pelo menos, o universo humano, social e terreno. (Machado, 2013, p. 114).

Trazendo para os termos da nossa leitura, iô Liodoro é aquele que faz par com nhô Gualberto em dois aspectos: primeiramente, ambos são os proprietários de terra daquelas redondezas e, em segundo lugar, ambos são os centros responsáveis pela irradiação ou disseminação dos semas afins ao orbe dos claros ou, nos termos de Machado, dos semas afins ao “universo humano, social e terreno”. Enquanto o olhar material de nhô Gualberto resume tudo a uma matéria mensurável e, com isso, estaca nos aspectos claros ou estritamente materiais da existência, iô Liodoro arrasta consigo um conjunto de leis, modos e costumes que são geridos e perpetrados pela sua presença: “Iô Liodoro era homem punindo pelos bons costumes, com virtude estabelecida, mais forte que uma lei, na sisudez dos antigos”. (Rosa, 2006, p. 644). Nhô Gualberto, em dado momento, nos diz: “O que iô Liodoro é, é antigo. Lei dum dom, pelos costumes”. (Rosa, 2006, p. 654).

O poder polpudo e a lei advinda dos antigos vão se unindo para formar o olhar patriarcal de iô Liodoro, ou seja, por meio dele temos acesso a um olhar patriarcal do Buriti Bom e, ainda por cima, temos acesso a uma apropriação fictícia do patriarcalismo histórico brasileiro. Neste sentido, Antonio Candido nos diz algo pertinente para os nossos fins:

Sabemos, ainda, que o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*. (Candido, 2011, p. 14).

Ou seja, para Candido, os aspectos sócio-históricos são devidamente apreendidos pela literatura quando esta consegue convertê-los em fundamentos constitutivos da sua estrutura interior, isto é, o patriarcalismo, enquanto um fato sócio-histórico oriundo de todo um passado marcadamente ruralista do Brasil⁴⁰, adentraria com sucesso em *Buriti*

⁴⁰ Em *Raízes do Brasil*, Sérgio Buarque não deixa de considerar as raízes rurais e patriarcais deste país. Ele frisa, dentre outros aspectos, o domínio incontestado que os grandes proprietários de terras, os patriarcas, exerciam em seus domínios imediatos e nas proximidades: “Nos domínios rurais, a autoridade do

caso fosse assimilado enquanto elemento compositivo da sua estruturação interior, isto é, da sua forma. Segundo Antônio Candido, nós só alcançamos as camadas realmente profundas de uma análise literária de fundo sociológico quando não nos basta constatar uma referência ao meio social, mas sim quando percebemos este meio ou traço social “funcionando para formar a estrutura do livro”. (Candido, 2011, p. 15-16). Para ilustrar estas assertivas, Candido nos mostra como, em *Senhora*, de José de Alencar, o elemento externo, isto é, a estrutura sócio-histórica com a qual a obra de Alencar dialoga, é convertida em elemento interno ou em fator compositivo deste romance. Alencar não nos diz simplesmente que, graças à ação malévola do capital, as relações humanas do seu tempo passam por um momento de conspiração de todos os seus valores; não, Alencar não se contenta com este relato superficial, na verdade, ele nos mostra isso por meio da própria composição de *Senhora*, ou seja, ele nos mostra como o capitalismo adentra as relações conjugais de maneira a determinar-lhes os motivos e os movimentos e, assim, após Alencar inserir no entrespaço conjugal dos personagens as engrenagens do capital então ascendente, vai pintando e delineando estes personagens em relações que simulam a troca ou o escambo, já não de bens, mas dos supostos sentimentos mais íntimos e arrebatadores de nossas vidas, produzindo assim um, digamos, amor capitalizado⁴¹. Sendo assim, os fatores externos ou sociais são assimilados pela intimidade profunda da forma literária, adentram, por assim dizer, a lógica genética de suas pulsões compositivas. Como nos diz Candido:

Esta [a realidade externa ou contexto sócio-histórico] não é afirmada abstratamente pelo romancista, nem apenas ilustrada com exemplos, mas sugerida na própria composição do todo e das partes, na maneira por que organiza a matéria, a fim de lhe dar uma certa expressividade. (Candido, 2011, p. 16).

proprietário de terras não sofria réplica. Tudo se fazia consoante sua vontade, muitas vezes caprichosa e despótica”. (Holanda, 2016, p. 131). Holanda frisa também “os vínculos biológicos e afetivos que unem os descendentes, colaterais e afins, além da famulagem e dos agregados de toda sorte” (Holanda, 2016, p. 131) ao senhor de terras. Estes dois aspectos são sensíveis no personagem de iô Liodoro que não só exerce um poder incontestado como também é adorado e admirado por todos, sejam familiares ou subordinados.

⁴¹ Candido diferencia as observações superficiais de caráter sociológico das observações composicionais que constituiriam uma crítica sociológica mais pertinente e afinada com a obra literária: “Se, pensando nisto, atentarmos para a composição de *Senhora*, veremos que repousa numa espécie de longa e complicada transação, - com cenas de avanço e recuo, diálogos construídos como pressões e concessões, um enredo latente de manobras secretas, - no correr da qual a posição dos cônjuges se vai alterando. [...] as próprias imagens do estilo manifestam a mineralização da personalidade, tocada pela desumanização capitalista [...] No conjunto, como no pormenor de cada parte, os mesmos princípios estruturais enformam a matéria”. (Candido, 2011, p. 16). Existiriam, portanto, valores sociais, ideológicos, que adentrariam a matéria literária de maneira a enformá-la em todos os seus âmbitos.

Nossa hipótese é de que Rosa, em *Buriti*, também efetiva essa transposição dos aspectos sócio-históricos afins ao patriarcalismo em termos compositivos, ou seja, o patriarcalismo adentra a trama narrativa atuando em sua estruturação interna e não como uma ideia abstrata. Na verdade, nossa hipótese é de que Rosa realiza isso com um sucesso notável! Afinal, a constância, já aludida acima, da personalidade de iô Liodoro frente à variabilidade dos olhares é um dos fatores que nos comunicam a sua forte e inabalável presença, ou seja, ainda que tenhamos uma narrativa multifocal que frisa composicionalmente a visada perspectivista frente um real agora cambiante e múltiplo, em *Buriti*, uma das figuras centrais é firme como uma lei, na sisudez dos antigos, uma figura cujo defrontá-lo já nos incute uma única e mesma circunstância: o respeito!

Mas não nos esqueçamos do objetivo principal desta dissertação: a apreensão do entorno enquanto um elemento plástico-pictural que produz sentidos relevantes para o regime expressivo de *Buriti*, isto é, o espaço neste texto fala! Ou, ou, sussurra... Diante disso, arquitetemos a seguinte hipótese: podemos considerar o tecido plástico-pictural de *Buriti* como um dos seus elementos compositivos? Caso sim, onde encontraríamos os ecos plástico-picturais da presença do patriarcalismo? Nossa resposta é: sim, é muito profícuo falarmos de uma composição plástico-pictural em *Buriti* e os ecos plástico-picturais do patriarcalismo se encontram concentrados, como dizíamos acima, na Casa e no Buriti Grande.

Consideremos primeiramente a Casa, uma vez que ela veicula de forma mais evidente e assente os semas afins ao patriarcalismo⁴²; depois falaremos sobre o papel inusitado do Buriti Grande.

A Casa de iô Liodoro é onde se passa a maior parte da trama, lembremos já que fundamentalmente erótica, de *Buriti*. A Casa não é só a propriedade maior de iô Liodoro ou o elemento que mais em evidência nos dispõe o universo patriarcal⁴³, a Casa pode ser

⁴² Luís Bueno caracteriza iô Liodoro como um patriarca e aponta a sua relação simbólica com a Casa, frisando que este espaço físico é o responsável pela manutenção da ordem moral vigente naquele lugar: “E quem garante essa moral é a figura do patriarca, iô Liodoro, que nos aparece como um homem de grande rigidez [...] (iô Liodoro) Mantém a Casa [...] absolutamente fora de qualquer forma de contaminação. Tudo o que possa ferir a decência fica do lado de fora [...] A defesa da Casa é tão radical que obriga o filho com quem tem maior proximidade, Ísio, a aceitar uma amputação afetiva – e sua mulher, a inexistência social”. (Bueno, 2012, p. 55).

⁴³ Gilberto Freyre, desde o título de sua obra capital, dá destaque ao papel da casa-grande como um dos elementos integrantes do sistema de colonização e de formação do Brasil patriarcal: “a casa-grande propriamente dita – isto é, considerada como parte, e não centro dominador do sistema de colonização e formação patriarcal do Brasil”. (Freyre, 1999, p. 357). Freyre fala também sobre muitos assassinatos,

lida também como a manifestação por excelência dos interditos sexuais oriundos da ordem patriarcal. Uma das cenas mais cruciais e surpreendentes de *Buriti* é onde temos iô Liodoro indo até a cidade para transplantar Leandra para o Buriti Bom, afinal, esta fora abandonada por Irvino, filho de iô Liodoro, e nada mais *justo* do que a atitude de iô Liodoro: para assegurar a manutenção dos laços matrimoniais entre Irvino e Leandra, ele decide levar Leandra para a Casa. Leandra fica surpresa, dividida, até mesmo ofendida com a ousadia de iô Liodoro em vir até a sua casa para, praticamente, sequestrá-la, lhe propondo ficar no campo entre bois e vacas, mas ela não resiste ao magnetismo de iô Liodoro e se deixa levar. Quando Leandra está chegando na Casa, uma das suas primeiras impressões é: “Ali, todos deviam de ter o mesmo anjo da guarda? Havia uma paz, que era a paz da Casa. Surgia-lhe que o casarão sempre contava com a sua vinda, fizesse imenso tempo que a aguardava”. (Rosa, 2006, p. 711). Ela se sente acolhida na Casa e sente a presença de uma segurança e resguardo quase divinos.

Mas esse aspecto de divino resguardo pode ocultar ou abrandar as leis dos costumes implicados na presença de iô Liodoro: “Mas prezava [iô Liodoro] o inteiro estatuto de sua casa, como que não aceitando nem a ordem renovada, que para ele já podia parecer desordem. Motivo pelo qual a nora viera para o Buriti Bom”. (Rosa, 2006, p. 644). Por esse motivo que, apesar de às vezes se sentir tão bem acolhida, em outras vezes Leandra se sentia raptada por aquele homem robusto advindo de um outro tempo e de uma outra raça: “Um ser tão diferente dela – no sangue, no corpo, na seiva – ele parecia mesmo pertencer ao silêncio de uma outra espécie. O filho de Vovó Maurícia e Seo Faleiros, o pai de Maria da Glória”. (Rosa, 2006, p. 757). Podemos dizer então que iô Liodoro, quando em conjunção plástico-pictural com a Casa, contribui substancialmente para a concretização da referência sócio-histórica ao patriarcalismo e da presença dos interditos: “Esse homem é um poder, ele é de ferro! Dentro de casa, um justo, um profeta”. (Rosa, 2006, p. 654). Iô Liodoro é o pai de todos, mas um pai com princípios bem estabelecidos, um pai cuja Casa possui um estatuto bem fundamentado: “Iô Liodoro é um homem pelo direito, modas antigas”. (Rosa, 2006, p. 653). Sendo assim, podemos dizer que a presença da Casa contribui para a encarnação da ordem patriarcal na trama narrativa, pois é por meio dela que iô Liodoro veicula, de forma mais efetiva, não só os semas afins ao

cometidos por Pais de família e ensinados pelos desvios de comportamento sexual de suas filhas, o que contribui para reafirmarmos a presença opressora dos interditos patriarcais desse período (Freyre, 1999, p. 422-425).

patriarcalismo como também nos permite entrever os interditos dessa ordem, afinal, ele traz Leandra para a Casa com o intuito de preservar os laços matrimoniais dela com Irvino, isto é, com o intuito de preservar os interditos que regem as relações amorosas desses dois personagens. Mas é aqui que entra o problema e, com ele, a lógica existencial inerente ao orbe dos escuros, pois se o conjunto dos interditos constitui o estatuto inquebrantável da Casa, ao mesmo tempo eles traçam, junto com a linha dos limites aceitáveis, a linha da transgressão inaceitável e, com isso, fundam um horizonte de possíveis perversões da ordem estabelecida. O que queremos dizer? Basicamente, queremos dizer que todo interdito espicaça um desejo de sobrepujá-lo. Queremos dizer também que quanto maior ou mais pavoroso o interdito, ainda assim, ali por debaixo dos estatutos que fundam a sua presença, movimenta-se um desejo de subversão da ordem. Georges Bataille inclusive nos diz que, sem nenhum pavor, o interdito pode até perder a sua contrapartida, isto é, o desejo: “O interdito observado sem pavor não tem mais a contrapartida de desejo, que é seu sentido profundo”. (Bataille, 2014, p. 60).

Interessante e relevante os termos em que Bataille coloca a ação do desejo frente aos interditos, afinal, é como se ele nos indicasse uma dubiedade ou contradição que seria inerente à estrutura profunda de todo interdito: os interditos existem para serem superados ou para *tentar* aqueles que vivem sob seus estatutos a um gesto de superação dos mesmos. Neste sentido, Bataille nos diz algo surpreendente:

Há na natureza e subsiste no homem um movimento que sempre *excede* os limites, e que jamais pode ser reduzido senão parcialmente. Desse movimento, geralmente não conseguimos dar conta. Por definição, ele é mesmo aquilo de que jamais nada dará conta, mas perceptivelmente vivemos em seu poder: o universo que nos carrega não corresponde a nenhum fim que a razão limite, e se tentamos fazê-la corresponder a Deus, não fazemos mais que associar *irracionalmente* o excesso infinito, em presença do qual está nossa razão, e essa mesma razão. Mas pelo excesso que está nele, esse Deus, de que gostaríamos de formar uma noção apreensível, não cessa, excedendo essa noção, de exceder os limites da razão. (Bataille, 2014, p. 63-64).

Que movimento é esse que sempre excede os limites? Que movimento é esse que não pode ser reduzido senão parcialmente? Que movimento é esse que Bataille nos diz, com uma ênfase dramática, que: “Por definição, ele é mesmo aquilo de que jamais nada dará conta”. Este movimento, como nos diz Bataille, é o movimento do próprio ser que ele associa aos nossos impulsos eróticos: “Devemos considerá-lo [o erotismo] como o movimento do ser em nós mesmos”. (Bataille, 2014, p. 61). Tal dubiedade, estabelecida

por essa conjunção embaraçosamente conflitante entre os interditos e o movimento do ser em nós mesmos, é (perdoem o arroubo) *genialmente* plasmada em *Buriti!!!* E ela começa a ser delineada justamente com a figura de iô Liodoro e da Casa: “Dentro de casa, compadre iô Liodoro é aquela virtude circumspecta, não tolerava relaxamento. Conversas leves. Mas, por em volta, sempre teve suas mulheres exatas”. (Rosa, 2006, p. 654). Ou seja, iô Liodoro respeita o estatuto de sua Casa, os interditos que ele mesmo assegura, mas quando chega a noite e o orbe dos escuros se adensa, o movimento do ser dentro dele clama por um espaço vasto e líquido no qual ele possa se espriar, então iô Liodoro monta seu cavalo ou seu desejo animal e segue rumo às fêmeas adengadas que aguardam seu fogo: “Iô Liodoro regressa a casa às vezes já no raiar das barras, esteve lavourando de amor a noite inteira. Iô Liodoro postoreava suas mulheres com a severidade de quem conseguisse um dever. – ‘Ele machêia e gala, como se compraz – essas duas passam o dia repousando ou se adengando para esperar o afã dele...’ – dizia nhô Gaspar, seu vassalo...” (Rosa, 2006, p. 700-701).

Portanto, como dizíamos na introdução, a Casa já está, toda ela, encoberta pelo manto da noite que é uma extensão plástico-pictural da presença do orbe dos escuros ou do movimento do ser enquanto presença das pulsões eróticas ou materializações do desejo. Iô Liodoro, quase uma máquina, trabalha o dia e a noite inteira, trabalhos diversos, claro, pois que de dia ele funda com os *trabalhos diurnos* os movimentos que garantirão os estatutos da Casa e, durante a noite, ele funda com os *trabalhos noturnos* os movimentos que garantirão a deterioração dos estatutos da Casa: “Iô Liodoro, infatigável no viver, voltando do amor de cada dia, como de um trabalho rude e bom”. (Rosa, 2006, p. 726). Diante da ação desses dois trabalhos de iô Liodoro, podemos entrever a sua dubiedade de homem que funda os interditos, os assegura e, ao mesmo tempo, os subverte. Iô Liodoro varia entre trabalhos diurnos e noturnos como quem varia entre os interditos e as suas transgressões. Neste sentido, Bataille nos diz:

...o interdito e a transgressão. De qualquer jeito, o homem pertence a um ou a outro desses dois mundos, entre os quais sua vida, queira ou não, está dilacerada. O mundo do trabalho e da razão é a base da vida humana, mas o trabalho não nos absorve inteiramente e, se a razão comanda, nossa obediência nunca é ilimitada. Por sua atividade, o homem edificou o mundo racional, mas sempre subsiste nele um fundo de violência e, por mais razoáveis que nos tornemos, uma violência pode nos dominar de novo que não é mais a violência natural, que é a violência de um ser de razão, que tentou obedecer, mas sucumbe ao movimento que nele mesmo não pode reduzir à razão. (Bataille, 2014, p. 63).

Bataille nos diz então que o homem se encontra dilacerado entre estes, trazendo agora para os nossos termos, dois mundos do trabalho, o diurno e o noturno. Neste sentido, iô Liodoro seria uma espécie de Penélope dos avessos, afinal, ao invés de se recolher, durante a noite, para a intimidade do seu quarto, onde iria desfazer os trabalhos realizados durante o dia no intuito de garantir a manutenção dos estatutos da Casa (Penélope desfazendo o tecido cujo término a levaria a casar com um dos seus pretendentes), iô Liodoro sai, na calada da noite, à cata das fêmeas, sendo que ele também desfaz com isso os trabalhos do dia, mas não no intuito da manutenção de determinados interditos, como a casta e fiel Penélope, mas sim no intuito da transgressão dos mesmos. Diante disso, consideremos a postura da personagem Leandra, pois por meio da sua perspectiva experimentamos algo muito interessante que, por um lado, toca a questão do moralismo constitutivo dos interditos e, por outro, nos incute a ideia de que os interditos necessitam ser resguardados e as transgressões evitadas. Primeiramente, Leandra vai adquirindo consciência sobre as cavalgadas noturnas de iô Liodoro: “Iô Liodoro – ela já sabia do motivo que o levava a sair a cavalo, à noitinha, para muitas vezes só regressar em horas da madrugada”. (Rosa, 2006, p. 719). Adiantemos agora que Leandra é uma personagem que possui, ela também, uma interessante dubiedade, afinal, ela tanto cede aos seus próprios e lascivos impulsos eróticos como se propõe a interditar o fluxo alheio (principalmente, como veremos no próximo capítulo, o de Maria da Glória). Ela, após tomar conhecimento do combustível cinético das cavalgadas noturnas de iô Liodoro, sente e ressentido o seguinte: “Irritava-a, súbito, a idéia daquele desregrar, que clamasse na casa do Buriti Bom como um mau exemplo, e então ali, com as filhas, com Maria da Glória!”. (Rosa, 2006, p. 719). Ou seja, ela não simpatiza com as cavalgadas noturnas, pois que estas cavalgadas são um verdadeiro desrespeito aos interditos da Casa, uma ofensa, uma imoralidade! Notemos agora mais um exemplo da presença, em termos composicionais, da visada perspectivista por vias do fenômeno que designamos como narrativa multifocal, afinal, da mesma maneira como Leandra se propõe ao resguardo dos estatutos ou interditos da Casa (lembramos que na citação anterior estávamos sob a perspectiva dessa personagem), um outro personagem, nhô Gualberto, ressentido que a presença de Leandra possa vir a abalar os estatutos da Casa (na citação seguinte, já estamos sob a perspectiva de nhô Gualberto): “Iô Liodoro não fazia mal em deixar assim, dentro de casa, a nora, com seus delúrios e atavios de cidade? O exemplo dela não ia cassar a virtude das filhas, de Maria da Glória? Ninguém sabe em que roupas de rendas o

diabinho-diabo se reza...”. (Rosa, 2006, p. 661). Curioso que estes dois personagens ressentam as possibilidades de transgressão dos interditos, afinal, ambos irão, em breve, transgredi-los: Leandra vai transar com o sogro e nhô Gualberto com a filhinha ainda virgem do seu senhor todo poderoso e respeitável. Portanto, é como se os interditos funcionassem melhor para o *outro*, mas não para o eu, por que? Mais à frente, a propósito de Leandra, retornaremos a este fenômeno que denominaremos de dubiedade moral. Por ora reencontremos iô Liodoro, afinal, em termos de dubiedade moral (interdito/transgressão), ele ocupa a posição central. Vejamos como iô Liodoro, mesmo já cedendo ao jogo de bisca, ainda assim assegura, pelo menos enquanto firme em seu posto, os interditos da Casa:

Iô Liodoro empunhava o jogo, sobranceiro, não vergava os ombros. Onde um homem, em limite em si; enquanto persistisse no posto, a honra e o destino dos filhos estavam resguardados. (Rosa, 2006, p. 696);

Iô Liodoro, enquanto figura dúbia, assegura os interditos sim, mas digamos que os assegura com sua mão esquerda, pois com a mão direita ele já está jogando a bisca com Leandra, lembrando que este jogo de bisca – que nos remete diretamente ao transe erótico entre estes dois personagens, como nos demonstrou Costa Lima⁴⁴– é o jogo que vai evoluir para o joguinho erótico entre iô Liodoro e Leandra. Jogo que ambos jogarão durante a noite, nos interiores da Casa, e que vai selar o colapso voluptuoso da então casa junto com os seus interditos patriarcais. Iô Liodoro, este personagem dividido entre dois mundos: o diurno e o noturno; ou melhor: Iô Liodoro, este personagem dividido entre dois orbes: o claro e o escuro. Tal dubiedade nos permite inferir que não é por acaso que ele se sentiu tão atraído pelo Buriti Grande: “Meu amigo iô Liodoro gosta dele demais, me fez dar palavra que não derrubo nem deixo nunca derribar, palmeirão descomunado”. (Rosa, 2006, p. 652). Iô Liodoro não só gosta demais como, na verdade, nutre um verdadeiro fascínio pelo Buriti Grande! Este seu fascínio pelo Buriti Grande chega a soar, dentro dos termos peguentos e triviais de nhô Gualberto, como uma superstição: “Iô Liodoro é um homem positivo, mas naquilo [no Buriti Grande] deve de ter tido alguma superstição”. (Rosa, 2006, p. 652). No que consiste esta superstição com o Buriti Grande? O que iô Liodoro viu de tão surpreendente nesta palmeira? Para respondermos a estas

⁴⁴ Costa Lima lembra que o jogo da bisca possui, na cultura popular, uma conotação sexual e frisa que este jogo é um conectivo que intermédia a relação erótica entre iô Liodoro e Leandra: “O jogo da bisca evoluiu no sentido de trazer Liodoro para o que, enquanto Lei, não seria admissível: o de tentado por outrem, que lentamente acendia a sua libido”. (Lima, 1974, p. 173).

perguntas, teremos que analisar a relação plástico-pictural que iô Liodoro estabelece com o Buriti Grande, mas antes disso, atentemos para a notável descrição que Anna Maria Machado faz desse personagem e nos foquemos na dubiedade da sua natureza que foi excelentemente capturada por Machado (lembrando que o objetivo de Machado é analisar os personagens a partir dos seus nomes):

Liodoro é Heliodoro, sol de ouro, centro do sistema, em torno do qual gravitam a família e os agregados do Buriti Bom. *Lio* é também o radical que indica ‘liso’. Liodoro, liso e duro. Pois *liso* e *duro* com *roliço*, são características insistentemente disseminadas pelo texto, num dos vários desdobramentos desse Nome. *Lio* é ainda *feixe*, *vínculo* a articular entre si os diversos personagens e acontecimentos da trama. Outra faixa de significados postos em ação por esse significante é a de *liana*, no contínuo enleamento e enredamento em que se tecem os fios do enredo e do texto, num emaranhado vegetal em torno à grande árvore que é iô Liodoro [...] Árvore porque ele é *Maurício* [...] *Maurício* como o Buriti, palmeira cujo nome científico é *Mauritia vinifera*. Natural, pois, que sua mulher se chamasse iaiá Vininha, autenticando a homologia com seu Nome, que também alude a *Vênus* e confirma que iô Liodoro vive sob o signo do amor [...] *Faleiros* como *falo*, acentuando o valor do Buriti como símbolo fálico e encarnação vegetal do sexo, papel tão claramente confirmado por todo o texto [...] Buriti preso à terra, filho dos Gerais, traz do pai e da mãe algumas marcas, que legitimam sua autoridade natural sobre aqueles que o cercam. É ele também quem garante a sobrevivência, quem dá sustento, quem tem dinheiro, quem fornece o ouro. Dele vem a seiva da vida. Seu sol dá luz e calor. De natureza dupla, ilumina como sol e dá sombra como árvore. Dominador e dominável, enleante e enleado, autoritário e brando, duro e macio, iô Liodoro. Vínculo que liga os membros espalhados da família. (Machado, 2013, p. 114-115).

A citação acima arremata o que até aqui já falamos sobre iô Liodoro e nos lança para o nosso segundo objetivo que é a dupla relação de iô Liodoro com o Buriti Grande: a relação patriarcal e a erótica. A leitura de Roncari é fundamental para compreendermos a relação plástico-pictural de iô Liodoro com o Buriti Grande quando tal relação resvala para os domínios semânticos do patriarcalismo, pois em seu trabalho Roncari frisa que as palmeiras reais (as palmeiras imensas do tempo histórico correspondente ao Brasil patriarcal) eram associadas com o poderio dos patriarcas, poderio que está bem fincado e enraizado no solo do qual se nutre e que também se estende verticalmente, com vigor e garbosidade, acima de tudo que está ao seu redor, como quem pretende impor-se aos demais para, ao mesmo tempo, vigiá-los e sujeitá-los⁴⁵: “Por que, o buriti-grande, o

⁴⁵ Roncari frisa o poder de regência que o Buriti Grande, enquanto árvore totêmica, exerce no Buriti Bom. Ele também nos lembra, à propósito de Gilberto Freyre, que entre os grandes senhores do Brasil de outrora era muito comum “atribuírem a uma grande árvore a força e o vigor de sua ascendência”. (Roncari, 2013, p. 110). Ao lado disso, Roncari também nos diz: “A aristocracia rural brasileira viu nas grandes árvores

derribassem? Era o maior, perante tudo, um tanto fora de ordem da paisagem. Sua presença infundia na região uma sombra de soledade. Ia para o céu – até setenta ou mais metros, roliço, a prumo – inventando um abismo”. (Rosa, 2006, p. 681). Assim como iô Liodoro é o roliço e o cabeça que rege sem se carecer, todo alteado, o Buriti Grande também o é e são muitas as passagens, em *Buriti*, onde podemos perceber a relação comparativa entre iô Liodoro e o Buriti Grande no que tange ao adensamento do domínio semântico afim ao patriarcalismo, por exemplo: “Como o pai dela [de Maria da Glória], iô Liodoro, era supremo e senhor, como o crescer das árvores. O Buriti Grande: que poder de quieta máquina era esse, que mudo e alto maquinaja?”. (Rosa, 2006, p. 666). Neste sentido, ou seja, no sentido patriarcal, iô Liodoro e o Buriti Grande se fundem ou se associam de maneira a gerar uma sombra de soledade por toda a área do Buriti Bom e da Grumixã, ou seja, todos se admiram do poder que emana desses dois e se prostram respeitosos quando os defrontam. Por esse motivo, ambos, iô Liodoro e o Buriti Grande, inventam um abismo, isto é, uma distância entre eles e os demais: é como se o Buriti Grande observasse todos de cima enquanto que iô Liodoro, como dizíamos antes, sempre conservasse uma distância e alheamento dos demais. Ambos também são pertencentes a um outro tempo, a uma outra raça, a uma sisudez antiga, pois eles encarnam em si a seiva imemorial de uma outra era: “O Buriti-Grande – igual, sem rosto, podendo ser de pedra. Dominava o prado, o pasto, o Brejão, a mata negra à beira do rio, e sobrelavava, cerca, todo o buritizal. Cravara raiz num espaço mais rico do chão, ou acaso herdara de séculos um guardado fervor, algum erro de impulso; ou bem ele restasse, de outra raça, de uma outra geração de palmeiras derruída e desfeita no tempo”. (Rosa, 2006, p. 692).

Mas esta seiva imemorial não é constituída somente pelo poderio patriarcal no que diz respeito ao solene domínio dos demais, pois, na verdade, esta seiva imemorial é também a mesma da Terceira Elegia de Duíno, de Rainer Maria Rilke⁴⁶, ou seja, é uma seiva imemorial erótica, é a própria energia da vida ou, nos termos de Bataille: os movimentos do ser! Inclusive, ao redor do Buriti Grande, é possível encontrar um capinzinho capaz

também outras significações, além daquelas que expressavam a sua altanería, poder e perpetuidade. Enxergava nelas, pela grandeza, que as aproximava do céu, e pelo enraizamento profundo, que as fincava na terra, um esteio simbólico de sustentação da ordem patriarcal, como se vislumbrasse nelas a sua origem e tirasse daí a sua força e determinação”. (Roncari, 2013, p. 110).

⁴⁶ Na “Terceira Elegia” (Rilke, 2013, p. 27-33), nós temos a presença do desejo erótico enquanto uma seiva imemorial, um Netuno do sangue ou um Deus-Rio do sangue que surge “invocando a noite para o delírio infinito”. (Rilke, 2013, p. 27). A mulher é aquela que acorda no homem os “fluxos da origem”, o “caos selvagem” e opaco que dormita em seu mundo interior (p. 31). É ela quem acorda o lado sombrio do homem: “Que homens / sombrios em suas veias jovens despertaste!” (Rilke, 2013, p. 33).

de: “recobrar a potência de homem, as forças machas desabrocháveis já perdidas”. (Rosa, 2006, p. 664). E durante a noite, quando observamos o Buriti Grande imerso na escuridão, aquele palmeirão descomunado, o podemos ver em seu espectro quase onírico, como se imerso no universo estético do cineasta tailandês Apichatpong Weerasethakul⁴⁷: “E, em noite clara, era espectral – um só osso, um nervo, músculo”. (Rosa, 2006, p. 692). Um dos trechos mais belos de onde podemos depreender uma íntima relação associativa entre iô Liodoro e o Buriti Grande, se bem que de forma antes indireta e figurativa do que direta e evidente, é no trecho a seguir:

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. Aquele homem não era para sentir paixões, ceder-se. Nele escasseava, por certo, a impura substância, que arde porque necessita de gastar-se, e chameja arroxeadas, na paixão – que é o mal, a loucura da terra. (Rosa, 2006, p. 688).

Se pensarmos que a loucura da terra é esta força cabida como a de uma árvore e que ambas são o desatino dos movimentos do ser ou das manifestações do desejo, então poderemos inferir que iô Liodoro está, como o Buriti Grande, implantado na terra e ambos estão consubstanciados com a seiva imemorial que é tanto patriarcal quanto erótica e que chameja naquelas paragens (no caso de iô Liodoro, este fogo chameja sem desperdiçar-se, pois ele é contido e efetivo!). Lembremos que iô Liodoro é filho de Maurícia e Faleiros e viúvo de vininha; lembremos também da leitura de Machado, então poderemos concluir que iô Liodoro é, por excelência, o senhor das terras e das fêmeas do sertão, o incansável trabalhador noturno e diurno que Leandra muito bem percebeu: “Não, não – o que ela [Leandra] pensava: iô Liodoro, só ele, violando, por força e por dever, todas as mocinhas do arredor, iô Liodoro, fecundador majestoso. Assim devia ser”. (Rosa, 2006, p. 790).

Trabalhador diurno e noturno, habitante do orbe dos claros e do orbe dos escuros, iô Liodoro, os esteiões da Casa, é aquele que, durante o dia, funda e assegura os interditos, mas que, durante a noite, bebe do restilo ou ousa beber da vereda viva⁴⁸! Mais uma vez, pensemos nos interditos e depois nos lancemos nas transgressões: em uma cena muito interessante para considerarmos a presença efetiva dos interditos, nós temos Leandra que,

⁴⁷ Os filmes que temos em mente são (títulos em inglês): “Uncle Boonmee – Who can recall his past lifes” e “Tropical Malady”.

⁴⁸ A vereda viva é o licor de buriti, ou seja, é a substância mais concentradamente erótica dentro da economia simbólico-figurativa de *Buriti*.

após deliciar-se com alguns instantes lascivos, esbarra nos interditos da casa, afinal, ela sabe que não deve ficar pensando e nem fazendo ‘essas coisas’. Quem surge como limite moral da sua lascívia é a figura de iô Liodoro, firme como uma parede ou uma árvore:

Não podia ter pensado aquilo, ninguém deveria poder jamais pensar aquilo – nem não sendo sua, a coisa daquele pensamento, matéria de nuvens – e ré se sentia, no íntimo, traidora de todos, ali, vilã vil na casa. Casa de iô Liodoro... Nele, em iô Liodoro, fincara a idéia, no agudo do alarme, como quem vai cair e, ainda que sem olhar, se firma e segura em alguém a seu lado, ou a uma árvore ou a uma parede. Nem se dava direito se a lembrança de iô Liodoro a socorrera do susto, ou se o provocara, a um claror de relâmpago, esbarrando-a. (Rosa, 2006, p. 738).

Mas iô Liodoro não é somente esse homem que encarna as paredes e os esteios da Casa, ele é também uma figura que assenta muito bem entre os moços, em uma festa regada a goles de restilo: “E nunca iô Liodoro falara longo assim; ele, melhor no meio dos moços, subia a festa. Dissipavam-se os estíços fogos estribilhos, trazidos pelos rapazes: presas em troncos de árvore, giravam de bulha as faiscantes rodinhas-de-fogo, serelepes iam os buscapés”. (Rosa, 2006, p. 763). Ele não só assenta bem em um rito festivo e algo dionisíaco como chega mesmo a presidi-lo, a reavivá-lo, a não permitir que o fogo da festa acabe: “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 vivavam 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”. (Rosa, 2006, p. 766). Não é por acaso que iô Liodoro cede ao jogo da bisca e permite que este evolua para o joguinho erótico que se dá nos noturnos da Casa. Neste sentido, temos uma cena que é muito interessante para pensarmos na evolução do desejo erótico de iô Liodoro relativo à Leandra (lembrando que Leandra, nesta cena, ainda é totalmente sua nora, mulher abandonada de seu filho mais querido: iô Irvino):

Por mais, e sem explicação, ele quase de todo deixara de querer jogar à bisca, quase nem parava na grande sala-de-jantar, onde o relógio dava as horas. Invés, vivia tempo na varanda, espreitando o mundo da banda do rio, para lá a Lapa-Laje, para lá mais os Gerais, de onde as boiadas magras vem, as boiadas bravas. Ele estalava os dedos e queria se avisar, no céu, no poente de cor, da vinda do frio, os canaviais amadurecendo, sobrechegando a quadra da moagem. Não queria que observassem seu desgosto. – ‘Não é por causa daquela mulher’ – Glorinha dizia – ‘mas porque de

Irvino não se recebe nenhuma notícia...’ Em fato, quase cada segundo dia iô Liodoro saía, galopava noturno, de certo ia ter com a outra, que sabia amores da Bahia e se chamava Alcina; isso porque ele mesmo não podia ter mão no duro refter de seu sangue. Mas trazia em si um pesar, à quieta, aumentava o peso de sua cabeça. Lalinha pôde conversar com ele, uma noite. (Rosa, 2006, p. 781).

O que temos na cena acima? Temos, primeiramente, pelo menos duas possibilidades de leitura dela. Chamaremos a essas leituras de Leitura Clara e Leitura Escura. A *leitura clara* é a que nos é sugerida por Maria da Glória, ou seja, iô Liodoro deixou de jogar a bisca com a Leandra e passou a olhar demais para o horizonte porque estava aflito com a falta de notícias de seu filho querido. O pesar no seu coração, nesta leitura clara, seria referente ao insuportável silêncio do seu filho. Por outro lado, temos a leitura escura, esta é uma interpretação nossa ensejada pela personalidade de Leandra, ou seja, uma leitura baseada no olhar corpóreo de Leandra. Na leitura escura, iô Liodoro deixa de jogar a bisca com Leandra porque começa a desejá-la sexualmente. Isso coloca seu desejo em sanha e ele observa o horizonte porque sabe que não pode desejar sua nora, mulher do seu querido filho. Maria da Glória acerta quando diz que iô Liodoro olha pro horizonte pensando em Irvino, mas erra, talvez por inocência, quando infere o motivo real do por que iô Liodoro lembra de Irvino: não é o pesar de saudade, mas o pesar da consciência frente o nascente projeto de uma possível traição! É muito importante frisarmos que iô Liodoro está diante do seu maior interdito possível: ele, como pai de Irvino, desejando transar com sua nora! Quando analisamos a cena acima a partir da leitura escura, algo também é esclarecido: iô Liodoro começa a sair cada vez mais à cata da baiana ferosa porque necessita despejar o fluxo do seu desejo antes que seja sufocado pelo mesmo. Iô Liodoro já está no limite do seu desejo por Leandra. É então que, uma noite, Leandra consegue conversar com ele, mas esse assunto fica para o próximo capítulo.

Entre o Brejão-do-Umbigo e o Buriti Grande

Podemos dizer que, acima de tudo, *Buriti* é uma narrativa sobre o amor, no entanto, este amor está muito longe de ser um amor romântico ou uniforme. Na verdade, ele seria antes um amor proteiforme, afinal, em *Buriti* nós temos uma apresentação do amor em suas múltiplas faces, por exemplo: Maria Behú é aquela que nutre um amor por Deus; Miguel é aquele que está às voltas com seu amor por Glória⁴⁹; Zequiél é aquele que destila um encoberto e inusitado amor pelos escuros moventes da noite... No entanto, ainda que tenhamos a presença de diferentes faces do amor, não podemos deixar de reconhecer que *Buriti* privilegia aquilo que podemos chamar de *amores transgressivos*, isto é, aqueles amores que transgridem os mais variados tipos de interditos: os amores desavergonhados que rompem fronteiras e limites! Neste caso, os exemplos são abundantes: iô Ísio e a ex-prostituta ià-Dijina; Irvino e a sua atitude de abandonar sua esposa para viver com outra, uma qualquer de passado escuso; nhô Gualberto que trai sua esposa para lambuzar a virgem e radiante Maria da Glória; iô Liodoro que se relaciona com a Alcina – que sabe amores da Bahia – e com a esposa do Inspetor, a Dionéia, cujos lábios são túmidos e rúbidos⁵⁰; para coroar o escandaloso quadro: temos a Dô-nhã, uma das feiticeiras que realizam um encantamento que há de trazer Irvino de volta para Leandra. Dô-nhã narra para Leandra e Maria da Glória a estória dos amores da sua vida, resumindo: ela casou com um já pensando em fugir com outro, acabou fugindo com quatro e, devido aos reveses do destino, estes quatro acabaram morando juntos em uma fazendinha no meio do nada e, lá, os quatro compartilharam a Dô-nhã durante anos... A estória de Dô-nhã, neste sentido, é emblemática, pois sua estória é uma dessas narrativas menores que irrompem em meio a uma narrativa maior e que com ela se relacionam direta ou indiretamente – como a narrativa sobre a “Maria Mutema”, no *Grande Sertão: Veredas*; ou as “Confissões de uma Bela Alma”, no *Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*; ou a novela do “Curioso Impertinente”, no *Dom Quixote*. Sendo assim, podemos dizer que a

⁴⁹ No artigo “O Amor Romântico em ‘Buriti’, de Guimarães Rosa”, Elisabete de Faria centra sua análise no sentimento amoroso de Miguel por Glorinha, ressaltando as particularidades do amor romântico em Miguel.

⁵⁰ Roncari nos diz que iô Liodoro é um personagem dúbio que reflete a dubiedade do comportamento dos patriarcas históricos: “ele [iô Liodoro] realiza por inteiro a duplicidade do comportamento ou da hipocrisia patriarcal: a máscara de integridade e seriedade, na vida oficial, privada e pública, como aparecem em toda e iconografia a respeito, quadros e fotografias; e a realização de todos os impulsos incontidos, clandestinamente, na vida noturna, geralmente com as mulheres de agregados e clientes pobres”. (Roncari, 2013, p. 42). Rígidos em seus preceitos morais quando direcionados ao outro, iô Liodoro se mostra moralmente flexível quando se trata do seu próprio comportamento.

narrativa de Dô-nhã prepara o terreno para o que está por vir: o caso asqueroso – ou glorioso! – de Maria da Glória com nhô Gualberto e o inusitado caso de Leandra, a nora, com o seu sogro iô Liodoro. Neste capítulo, analisaremos esses dois casos – de Leandra e Glória – e, para tanto, nos debruçaremos sobre os estados anímicos da personagem Leandra, pois vai ser ela, muito mais do que Miguel, quem vai *desencantar* o Buriti Bom de forma a colocá-lo no cerne da *poesia*.

Antes de tudo, lembremos que as primeiras descrições que temos de Leandra são provenientes de Gualberto e Miguel. Vai ser por meio desses dois personagens, ainda na primeira parte de *Buriti*, que veremos Leandra como uma ‘imagem de princesa’, isto é, uma mulher extremamente linda que se de repente aparecesse no meio da mata, em frente aos capiaus, estes imediatamente se ajoelhavam, pois que diante de um milagre, o mais digno e certo, é prostrar-se. Leandra é vista como uma beleza quase intocável, uma beleza que paira acima de todos, pois, como Miguel mesmo diz, para merecê-la é necessário nascer merecendo-a. Mas existe uma mácula sobre ela, pois, afinal, por mais espantoso que seja, ela foi abandonada pelo seu marido, o Irvino. Vai entender: tão bela, mas descartada! Mas será graças a esse abandono fora de todo propósito que iô Liodoro vai se deslocar até a cidade para, literalmente, transplantar Leandra para o Buriti Bom, pois ele vai recolhê-la junto com todos os seus melindres e pertences citadinos para o Buriti Bom, e assim justifica sua ação: “O que ele [iô Liodoro] muitas vezes dera a entender, atravessando em meias-palavras: que, uma criatura em todos os melindres crescida e acostumada, que certamente havia de definhar, caso não tivessem com ela a serviência desses tratos – conforme que planta de alegrete, quando se demuda, carece de vir com um grosso da terra própria nas raízes, como protestaço”. (Rosa, 2006, p. 645). Ela é assim levada para o Buriti Bom, excitando com sua mera presença toda uma massa de rumores a seu respeito. E assim, enquanto leitores, nós a vemos: bela como só ela podia ser e distante, quase intocável.

Mas na segunda parte de *Buriti* algo surpreendente acontece, pois Miguel sai de cena e nós adentramos, de chofre, no mundo interior de Leandra: a mudança não poderia ser mais radical! Através do foco narrativo de Leandra veremos surgir uma mulher que não corresponde em nada do que Miguel e nhô Gualberto, embasbacados diante dela, especulavam. Primeiramente, ela não se vê como alguém meramente abandonada e, em momento algum, se faz de vítima, afinal, ela compreende o que deveras se passou entre

ela e Irvino: “O amor – ela se limpava de todas as ilusões – começara a não existir desde os dias da lua-de-mel? Ela e Irvino tão mal destinados, tão diferentes do que haviam esperado um do outro, que depressa até conseguiram uma tênue amizade melancólica, feita de bôa-vontade e de dó de ambos os corpos e espíritos, que se descobriam enganados. O resto, fora o tempo, dois anos”. (Rosa, 2006, p. 705). Leandra foi abandonada, sim, mas não se importou muito com isso. Surpreendente, para ela, foi a ação do sogro, este homem de um tempo outro que teve a audácia de ir buscá-la na cidade para assegurar, como dizíamos no capítulo anterior, a perpetuação da aliança de Leandra com Irvino. Diante de tal audácia, certo dia, um *fremitozinho* espicaça Leandra que resolve se vestir de forma provocadora no intuito de demover iô Liodoro do *seu sempre*: “Mas – aquela ideia! O repique de uma pequenina maldade, um fremitozinho urgente. Já, já. Correu para o quarto, ria sozinha, incontidamente. Depressa, como num jogo febril, tirou o vestido, vestiu as calças escuras, tão justas que lhe realçavam as formas”. (Rosa, 2006, p. 708). Diante de seu gesto provocativo, iô Liodoro nem treme e nem nada: Leandra perde a primeira partida deste longo, modorrento e lascivo jogo com seu sogro. Diante de sua efêmera vitória, iô Liodoro conquista o direito de levar Leandra para o Buriti Bom, mas ela imediatamente dá a volta por cima e já descobre um jeito de fruir da sua condição, ou seja, ao invés de ser levada como uma sujeitada, ela se compraz com os movimentos propiciados pela necessidade de mudança e com a possibilidade de guiar seu sogro nas compras: “E, naqueles dias, moveu-se. Nem parecia a mulherzinha parada e indisposta, que se considerava. E não a aborreceu, antes dava-lhe curioso contentamento, sair com iô Liodoro, guiando-o nas compras”. (Rosa, 2006, p. 710).

Já neste início, podemos perceber os pontos que irão caracterizar a presença de Leandra em *Buriti*. Primeiramente, Leandra é a personagem que possui um olhar corpóreo, isto é, através dela nós veremos um mundo mediado pelas necessidades do corpo e teremos uma visão mais orgânica do amor, uma visão onde o amor se concretiza através da junção entre corpo e espírito. Não por acaso, quando os corpos e espíritos dela e de Irvino se desencontram, faz-se necessário o rompimento da relação de ambos. Leandra é também alguém que necessita de movimento, de ação, de acontecimentos que a retirem de sua rotina: ela se anima com a proposta de mudança advinda de iô Liodoro porque esta proposta lhe propicia o *movimento*. Fora isso, Leandra joga, ela é afim aos jogos, principalmente àqueles que podem evoluir para o mais verdadeiro e pulsante jogo, isto é, o jogo erótico. Neste sentido, desde as suas ainda juvenis e inocentes relações

amorosas, Leandra já jogava: “Daí, o amor dispunha-se de brinquedo, namorava exercendo um jogo expansivo, que esperavam dela, emancipador e predatório”. (Rosa, 2006, p. 713). Note-se que Leandra joga o jogo do amor com um duplo intuito: primeiro, o intuito de emancipar-se, movimentar-se; segundo, com o intuito de caçar, ou melhor, com o intuito de exercer uma caça predatória, dominadora! Pois se Leandra joga, ela joga para ganhar, uma vez que Leandra é, no *Buriti*, a representação da face dominadora da mulher⁵¹. Será este olhar corpóreo, combinado com sua afeição pelo movimento propiciado pelos jogos eróticos que tornarão Leandra uma personagem apta a domar o touro do sertão e a retirar a Casa da rota de uma letárgica sina que ameaçava sufocar toda possibilidade de extraordinário: “Reteciam a vida no ramerrão trivial a buliçosa ignorância das outras pessoas e o quotidiano das paredes do casarão, que negavam todo extraordinário”. (Rosa, 2006, p. 783).

Mas antes de propiciar o extraordinário, ou a lenda, Leandra vai padecer nesse ramerrão do Buriti Bom. O ramerrão é uma ameaça constante para os movimentos do seu ser, afinal, este ramerrão é o que ameaça arrastar o seu desejo para o Brejo. Aqui entra uma possível comparação de Leandra com Emma Bovary, pois assim como Emma se sente entediada com a sua vida provinciana e condenada a um casamento estagnado e fracassado, Leandra se sente ameaçada pelo ramerrão do Buriti Bom; assim como Emma, para fugir das sufocantes ameaças do tédio, burla os interditos comuns às mulheres casadas no intuito de se relacionar – em ritmo e tons de aventura – com alguns amantes, Leandra também encontrará seus meios de fuga; por fim, podemos dizer que, ambas, impulsionadas pelos seus desejos, rompem com os interditos para encontrarem um espaçozinho onde seja possível colocar o ser em movimento⁵². Um dos espaços encontrados por Emma é a Hyrondelle (uma carruagem) onde ela se entrega para Leon; já Leandra, um dos seus espaços é a Casa, mas durante a noite: “então gostava mais da

⁵¹ Costa Lima lembra que o nome Leandra remete à presença da masculinidade no feminino: “(Le) *andra* é a adaptação para o feminino de *andros* (*aner*, *andros*), homem, elemento masculino. É ela pois aquela que traz para o interior da feminilidade uma marca masculina”. (Lima, 1974, p. 141).

⁵² Bataille considera que a quebra dos interditos em prol da realização das pulsões eróticas é um jeito de colocar o ser em movimento, deslocá-lo dos espaços normatizados e já configurados por alguns regimes ideológicos. Como dizíamos antes, para Bataille o erotismo já é o próprio movimento do ser (Bataille, 2014, p. 61). Neste sentido, Emma e Leandra podem ser lidas como personagens eróticas, pois transgridem os interditos aos quais foram expostas.

casa à noite, os enormes escuros”. (Rosa, 2006, p. 754). Mas Leandra ainda vai demorar muito para romper com o ramerrão e descobrir os prazeres dos escuros da Casa.

É notável como Leandra, assim que chega ao Buriti Bom, sente certo alívio, como se ela se afastasse do mau mundo urbano: “E o Buriti Bom, com seu largo aconchêgo, seu cheiro de milho despalhado e panos de arcas, e do madeiramento de toda uma floresta, era o fim de um mau mundo, aliviava”. (Rosa, 2006, p. 704). Mas este alívio, advindo talvez da novidade do lugar frente sua sensibilidade expectante, logo vai ceder ao peso da rotina, ao peso do *mesmo* de todos os dias. Leandra inclusive pensa que talvez ela mesma, inicialmente tão bem recebida pelos habitantes do Buriti Bom, venha a se tornar uma *sem graça* para eles: “De um modo, de si mesma desconfiou: de que, com o tempo, se ali entre eles continuasse, fossem então gastando aquela ilusão, se enfasiavam de seus defeitos, uma harmonia tão real não era possível longamente persistir. Outras vezes, pensou: será tudo aqui sempre tão resolvido e amistoso assim, ou é pela novidade, e porque querem esconder de mim suas diferenças?”. (Rosa, 2006, p. 711). Mas mais notável do que seu alívio ou do que seu receio de que a ilusão da novidade feneça é seu pavor gerado pela constante ameaça que advém do ramerrão que engrossa a presença do tédio e da tristeza: “O laranjal – um emuralho preto. Depois, a gente caminhava no céu. Calmo, como as estrelas meavam. A noite dava para muitas coisas. E ela perdeu o acompanhamento do tempo: – ‘Estou no sertão... No sertão, longe de tudo...’ – se compadeceu. Notou, de repente: estava chorando. Surpreendeu-se, e esperou; como se quisesse saber quanto as lágrimas sozinhas por si duravam de cair, como se elas fossem explicar-lhe algum motivo. E já estava triste – era uma tristeza que fosse muito sua, residindo em seus pés, em suas costas, suas pernas”. (Rosa, 2006, p. 724). Mas apesar da tristeza advinda por se reconhecer assim, em meio do nada e longe de tudo, os dias vão passando, Leandra vai se filiando àquelas pessoas e, principalmente, a Maria da Glória, mas o receio de ser tragada pelo tédio não só persiste como se avoluma. Para Leandra é como se o tempo no Buriti Bom estivesse parado e ela estivesse condenada a apodrecer, como uma planta em um charco. Isso lhe causa certos pavores e a leva a ansiar pelo movimento: “A noite do sertão, de si não era triste, mas oferecia em fuga de tudo uma pobreza, sem centro, uma ameaça inerme. Tudo ali podia repetir-se, mais ralo, mais lento, milhões de vezes, a gente sufocava por horizonte físico”. (Rosa, 2006, p. 725).

Por ora, abandonemos Leandra neste seu triste contexto de indolência e ânsia por horizonte físico para reconsiderarmos as principais hipóteses da nossa dissertação. Após retomarmos nossas hipóteses, nos reencontraremos com ela. Nos capítulos anteriores, dizíamos que *Buriti* é uma narrativa multifocal que nos apresenta, a partir de distintos focos narrativos, diferentes olhares sobre os mesmos personagens e locações. Alguns desses olhares contariam com o uso do indireto livre para serem mais eficazmente plasmados, sendo que o indireto livre seria efetivado por meio de dois efeitos: o empático e o plástico. Diferenciamos também a existência de dois orbes, o claro e o escuro, sendo que dizíamos que nhô Gualberto era um representante do orbe claro, enquanto que Miguel seria um representante do escuro e iô Liodoro seria um personagem que habitaria os dois orbes, um personagem perfeitamente cindido entre as demandas dos seus trabalhos diurnos e noturnos. Com a distinção dos orbes, surgiu a possibilidade de entrevermos uma realidade outra, mais profunda e arraigada, que a todos abarca⁵³. Essa realidade mais profunda (que esperamos ter contemplado a contento através da breve visita que fizemos à obra de Auerbach, no primeiro capítulo) nos é sugerida pelo próprio texto em um trecho que já citamos outras vezes: “Fora do diminuto adro de luz, todos se escapavam para um orbe mais denso, onde eram fêmeas e machos”. (Rosa, 2006, p. 764). Diante de tudo isso, arrolamos esta *realidade outra* ao erotismo e frisamos a atuação do entorno enquanto tecido plástico-pictural que desdobraria os matizes anímicos e volitivo-axiológicos dos personagens. A partir disso, destacamos o papel de três locações que seriam fundamentais para estes desdobramentos plástico-picturais: a) – A Casa: responsável por desdobrar semas afins ao patriarcalismo e aos interditos; b) – O Brejão-do-Umbigo: responsável por desdobrar os semas afins à estagnação do desejo, sempre ameaçado de padecer ou modorrar no enlameado; c) – O Buriti Grande: o elemento inominável de *Buriti*, multiforme e apto a desdobrar os semas afins à proliferação da sexualidade ou a tornar palpável as inclinações axiológicas daqueles que se defrontam com o seu maravilhoso milagre.

⁵³ Roncari também identifica a existência de duas histórias em *Buriti*, sendo uma delas superficial e relatada, principalmente, pela perspectiva de nhô Gualberto, e a outra mais profunda, estando conectada com o Buriti Grande: “ela [a relação entre iô Liodoro e Dionéia] nos deixa apreender os eventos nos seus movimentos mais profundos, sob a batuta da grande palmeira, que é a perspectiva do verdadeiro narrador ou compositor da novela, que quer nos contar *uma outra história*, subterrânea, porém mais real e base de sustentação dos fenômenos, o ponto de permanência no centro da circunferência instável: *a da regência do Buriti Grande, como uma mãe natureza orquestradora da proliferação e continuidade da vida*”. (Roncari, 2013, p. 125-126). Com isso, segundo Roncari, é como se *Buriti* “nos dissesse que, subterrânea à visão dos homens, existe uma outra, a da realidade do movimento inexorável da vida”. (Roncari, 2013, p. 126).

Dito isso, retornemos para Leandra, para a reencontrarmos no cerne do seu tédio, mas agora levemos em consideração os dois efeitos do indireto livre. No caso do efeito empático, notemos como o texto cria uma atmosfera de tristeza e modorra que potencializa o nosso compadecimento com a situação de Leandra, ademais, lembremos que ela, na primeira parte de *Buriti*, nos é apresentada como uma ‘imagem de princesa’ e que a surpreendente (e inesperada) possibilidade de adentrarmos em sua intimidade (isso já na segunda parte) para desfrutarmos de suas sensações e emoções nos incita, enquanto leitores, a nos julgarmos privilegiados, afinal, poderemos observá-la na intimidade do seu quarto que Miguel, por exemplo, nem sequer ousou sonhar como seria, no entanto, quando adentramos a intimidade dela, com o que nos deparamos? Com o mais comezinho e humano possível⁵⁴; já no caso do efeito plástico, comecemos a analisá-lo a partir de alguns dos elementos mais sutis e delicados presentes na narrativa, notando, por exemplo, como o jardimzinho, ou canteiro, que fica sob a janela do quarto de Leandra, é descrito em consonância com seu estado ou mundo interior. Primeiro, temos uma construção narrativa nos demonstrando uma sensação de tristeza: “– ‘Vou chorar, muito...’ Se disse – e não veio o choro – o que a sustinha ali debruçada era uma apatia, um cansaço transtornado, surdo. Abaixo, quase de o poder tocar com os dedos, o pobre jardimzinho, atulhado, de suas flores dava o ar, das que para desabrochar escolhem o escuro”. (Rosa, 2006, p. 725). Como podemos perceber, a tristeza de Leandra é desdobrada plástico-picturalmente pelas flores que escolhem o escuro para desabrochar, ou seja, é como se a beleza de Leandra, como a dessas flores, estivesse condenada a se desperdiçar na escuridão: reservadas para o nada, nascem e florescem no escuro, *sumidas no não sei*. Já mais à frente, depois de Leandra se reaver com os movimentos do ser, suas emoções já são outras e sua relação com o jardimzinho muda, pois a possibilidade do sonho e da alegria retornam: “Noite amável. O lírio-azul de grandes flores desabrochava, em canteiro

⁵⁴ Em seu texto “A Meia Marrom”, presente no *Mimesis*, Auerbach analisa uma cena de “To The Lighthouse”, de Virginia Woolf. Segundo Auerbach, este romance alcançou, com mestria singular, algo fundamental para a literatura do século XX que é o foco na vida simples, no comezinho da existência. Através do ato de coser uma meia, o narrador de “To The Lighthouse” nos insere em uma análise introspectiva, verdadeiramente labiríntica, onde experimentamos os múltiplos aspectos da consciência. Segundo Auerbach, a valorização do momento qualquer e do comezinho da existência conduziu a literatura a “algo de totalmente novo e elementar: precisamente, a pleora de realidade e a profundidade vital de qualquer instante ao qual nos entregarmos sem preconceito”. (Auerbach, 2013, p. 497). Podemos dizer que no caso de Leandra, por mais singelo e comezinho que sejam os acontecimentos que a embalam, podemos também entrar em contato com esta profundidade vital que perpassa o momento qualquer, afinal, por meio de Leandra, veremos algumas das emoções mais íntimas e comuns da vida humana: o tédio, o desejo e a alegria!

arenoso, chovido pingado, sob a janela. Lalinha queria adormecer com um sorriso. Em seu sapatinho, que outro presente a não ser um beijo de homem? E no sapatinho de Maria da Glória. Um sonho era o espírito, o desenho de uma coisa possível, querendo vir a ser verdade”. (Rosa, 2006, p. 751-752). Assim que o sonho se torna possível, Leandra relaxa e com ela as outras flores do seu jardimzinho desabrocham. Já não desabrocham as flores destinadas à escuridão, mas sim aquelas que estão filiadas com o compromisso amoroso, isto é, o lírio: flor famosa por estar presente nos buquês de noivas. No caso em questão, não deixemos de considerar que o lírio é azul e que ele desabrocha em um canteiro arenoso, sob a sua janela, graças aos pingos da chuva, ou seja, graças ao líquido que permite o devido fluir do desejo, o lírio-azul (que representa a permanência de um bom sentimento de segurança) desabrocha em meio a um árido terreno: é Leandra que, no Burity Bom, já começa a entrever a possibilidade do bem estar. Neste sentido, o excerto a seguir é excelente, pois ele nos permite visualizar como o texto nos mostra estes micromovimentos anímicos de Leandra que agem à semelhança de um pêndulo, indo da tristeza à alegria e da alegria à tristeza:

Lua bela, pelo Abaeté a fora. E Glória, Behú e Tia Cló às vezes cantavam, feitas ao remoto, saudades se entreabrindo: uma vadiação, e tudo o que o amor arranha. – ‘Estou ficando menina outra vez?’ – Lalinha se perguntava. O luar se pegava à mão, calava os rumores campeiros. Dando-se àquele serão cismoso, de repente ela desconfiava, temia pudesse da cidade se esquecer, de sua vida de antes, de tudo o que pensava fosse seu. Alterava-a mais a mais a estranhez de versos fora do tempo – seu triste – porque a tristeza chega sempre estranha. Sua alma se movia para esquerdas alvas. (Rosa, 2006, p. 752).

A partir do excerto acima, podemos perceber como o movimento da alma de Leandra, que se desloca para esquerdas alvas ou para a paz, coincide com uma filiação mais leve, prazerosa e amigável com os elementos da natureza – principalmente a lua e todos os delírios eróticos que este astro noturno abarca. Nesse bem estar, ela teme esquecer-se da cidade e do que ela era antes. Mas, ainda no excerto acima, podemos perceber que a alegria ainda não é plena e certa, pois a tristeza ainda é uma ameaça. Leandra, em um outro contexto, se diz: “ – ‘Mas eu não estou triste... É diferente...’ – Lalinha se dizia. Ela era para se dizer coisas assim. ‘Talvez mesmo eu não seja capaz de ficar triste, de verdade...’ Todavia estivesse triste, aquela hora”. (Rosa, 2006, p. 703). Mas logo em seguida, ela afirma: “ – ‘Minha sorte ainda não é má. Ainda não vivi’. Se afirmava”. (Rosa, 2006, p. 704). O que está acontecendo com Leandra? Podemos dizer que ela pressente e teme a estagnação dos movimentos do ser do desejo, ou melhor, ela teme ‘ir

pro brejo', cessar de fluir. Na verdade, ela não só teme que o brejo a abarque, como teme que o brejo abarque a Casa inteira: "A própria casa calava de crispar-se e se corrugar debaixo dum vapor, ameaçado o mundo de se converter todo no encharcado de um Brejão, num manho-mar". (Rosa, 2006, p. 735). Aqui podemos perceber a presença de dois dos elementos espaciais que já apontamos como fundamentais para o desenvolvimento da narrativa no que tange à relevância do entorno enquanto tecido plástico-pictural: a Casa e o Brejão. Mas atentemos também para este outro excerto, uma vez que nele nós temos Leandra temendo vir-a-ser uma Maria Behú da vida: "Assustava-a, qual se fosse uma velhice, a insônia – aquela extensão sem nenhum tecido. Estremecimento – de imaginar tivesse de ser como a Maria Behú: condenada a rezas, a rezas, a vida toda, e a boca estava cheia de terra seca, uma aspereza...". (Rosa, 2006, p. 726). Aqui vale relembrar o que já dizíamos antes: Behú, a estagnada, é, dentro da instância narrativa pertinente aos personagens, um equivalente do Brejão: ambos, Brejão e Behú, comungam para o adensamento semântico das esferas afins às forças reativas que impõem freios e limites ao desejo, ameaçando-o corrugar em um manho-mar.

Com isso, consideremos agora o título deste capítulo, "Entre o Brejão-do-Umbigo e o Buriti Grande", pois acreditamos que ele deixa às claras nosso intuito de enquadrar Leandra como um personagem que nos é apresentado como alguém que se encontra encerrada neste movimento pendular entre o tédio – Brejão-do-Umbigo e Maria Behú – e a alegria – Buriti Grande e Maria da Glória. No próximo capítulo, quando falarmos mais detidamente sobre os olhares ativo e reativo de Glorinha e Behú, ficará mais evidente o porquê deste movimento pendular de Leandra entre essas duas personagens, por ora, consideremos um aspecto do Buriti Grande, pois sendo o Buriti Grande esta palmeira que reflete as inclinações axiológicas e anímicas dos personagens e sendo Leandra um personagem que veicula um olhar corpóreo para a narrativa, fica mais fácil compreendermos por que a alegria de Leandra vai coincidir com a sua futura realização amorosa e erótica com iô Liodoro, ou seja, como detalharemos mais à frente, Leandra está encerrada neste movimento pendular entre o Brejão e o Buriti Grande e vai ser através do encontro do seu corpo com o corpo de iô Liodoro que ela vai se desprender do brejo do desejo para se reconciliar com os movimentos do ser. Mas antes de saltarmos para a análise desses acontecimentos, ainda precisamos considerar algumas minúcias da sua contrapartida, isto é, os interditos.

Buriti, na parte que é destinada à Leandra, é uma narrativa construída lentamente, acumulando imagens de indolência que preparam o terreno para os espantos que irão eclodir: a morte de Behú e os destinos sexuais de Leandra, Maria da Glória, nhô Gualberto e iô Liodoro. Ao lado do tédio, tem outro elemento que atua como um freio para a eclosão do desejo que são os interditos assegurados pela Casa, pela presença de Maria Behú e – muito curiosamente – por Leandra. Os interditos assegurados pela Casa nós já descrevemos no capítulo anterior⁵⁵, quanto aos que são propiciados por Behú, trataremos mais detidamente no próximo capítulo. No momento, nos foquemos nos interditos de Leandra, uma vez que ela, apesar de tanto ressentir que seu desejo sufoque no brejo dos interditos, ainda assim ousa limitar os impulsos eróticos de Maria da Glória: “Ah, faltava ali, no Buriti Bom, um resguardo, um pressentimento, uma adivinhação minuciosa de mãe, que olhasse por aquela menina”. (Rosa, 2006, p. 741). A razão para esse limite moral que Leandra, como uma mãe auto-empossada, estende para Maria da Glória é suscitado pelo nojo que Leandra tem de nhô Gualberto Gaspar que, nessa altura, tomado por sua gula, avança seus arregalados olhos no rumo das pernas de Glorinha quase ao ponto de se babujar todo: “Ela estremecera. Os olhos do nhô pondo-se num avanço, o sujeito impudente. E alongava da boca o vaporzinho do bafo: copiava-se um diabo. Ela se tirou de vê-lo; desprezava-o”. (Rosa, 2006, p. 760). Aqui entra algo fundamental para o desenvolvimento da nossa leitura, pois quando consideramos a pertinência do efeito empático do indireto livre nessas cenas relativas ao nojo de Leandra por nhô Gualberto, surge um dispositivo fulcral para o desenrolar da trama de *Buriti*: pois, se realmente formos, enquanto leitores, empáticos com Leandra e Miguel, será impossível não temermos e não nos enjoarmos com a presença de nhô Gualberto, afinal, Leandra – lembremos que é a partir do foco narrativo dela que, nessa altura, estamos experimentando a narrativa – sente um nojo enfático por nhô Gualberto: “Mas nhô Gualberto Gaspar era o mais crasso”. (Rosa, 2006, p. 716). Por outro lado, nós sabemos

⁵⁵ Notemos como, nos dois excertos a seguir, os interditos assegurados pela Casa e por iô Liodoro realmente se estendem a todos os personagens de *Buriti*, afinal, não é só iô Liodoro que precisa se afastar da Casa para se sentir à vontade com seus trabalhos noturnos, Glorinha também desfruta de maior liberdade quando se afasta desta verdadeira fonte de onde manam interditos: “E até Glorinha, outra uma outra agora *fora do severo risco do lar*, sorria-se de apoiá-la no bom engodo”. (Rosa, 2006, p. 769 – grifo nosso). Ao lado de Glorinha, temos iô Ísio que pode ser considerado como um personagem que está sempre nos lembrando de três coisas: 1 – a fraternidade; 2 – o amor transgressivo; 3 – sua sujeição aos interditos paternos: “Ele mesmo (iô Ísio) se bania, por querer, servia primeiro à soturna lei dos antigos?”. (Rosa, 2006, 769). Trechos como esses, relativos a iô Ísio, são repetidos exaustivamente durante a narrativa quando sob a perspectiva de Leandra, pois iô Ísio, apesar de casado com a ex-prostituta, em momento algum ousa sequer citar o nome de iã-Dijina na frente do seu pai.

que Miguel está voltando e que é questão de pouco tempo para o seu reencontro com Glória, ou seja, se algo acontecer entre Glória e nhô Gualberto pode ser que... O que queremos dizer é que se partilharmos da perspectiva de Leandra⁵⁶ ao ponto de nos tornarmos empáticos com suas sensações nós também – enquanto leitores – estenderemos nossos interditos até nhô Gualberto, pois não vamos querer que este personagem “com seu ar de matuto em feira” (Rosa, 2006, p. 740) se aposse da alegria radiante de Glorinha: é aqui que mora um dos aspectos composicionais mais surpreendentes de *Buriti*, afinal, a peripécia desta narrativa vai jogar justamente com o adensamento sufocante dos interditos e com a transgressão extasiante dos mesmos e, quando chegarmos nesta altura, veremos todo o Buriti Bom, inclusive o leitor, sendo arrastado neste colapso voluptuoso. Mas antes disso, atentemos ao próximo excerto, pois é nele que temos, talvez, a mais detalhada e precisa cena no que diz respeito à expressão do nojo de Leandra por nhô Gualberto e ao seu auto-empossamento como a Mãe da Casa. Notemos também a presença dos orbes eróticos que irrompem de maneira a adensar a atmosfera do quarto, convertendo aquele ambiente ao sumo da sua realidade:

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 máquinas, como vísceras. O ar do quarto se amornava, de súbito, outros orbes nele oscilavam, subintentes, como um começo de angústia. E viu: porque se atordoava – era porque Maria da Glória reparadamente se comprazia com a nojenta admiração, dava mostras de instigá-la; era, estava sendo impudica. Se não, porque aquele capricho no mudar de posição, de reclinar-se, tão santinha quieta, tão calma, cruzando as pernas, suspendendo mais a barra do vestido? Oh, aquilo horrorizava, parecia uma profanação bestial, parecia um estupro. A sério, iria ter depois uma conversa com ela, com a amiga, com a cunhada, aconselhá-la a cuidado, a não se expor assim. E aquele tipo beócio, nhô Gual, nhô Gaspar, merecia que o expulsassem, de uma vez, a cães, a brados. Nunca mais voltasse. Ah, faltava ali, no Buriti Bom, um resguardo, um pressentimento, uma adivinhação minuciosa de mãe, que olhasse por aquela menina. (Rosa, 2006, p. 741).

Dizíamos acima que os interditos veiculados por Leandra eram curiosos pelo seguinte motivo: eles valem para Glorinha, mas para ela, Leandra, eles são inválidos, afinal,

⁵⁶ Lembremos que, além da perspectiva de Leandra, temos também a de Miguel, afinal, o leitor sabe do seu retorno, sabe do quanto ele já sofreu em *Campo Geral* e do quanto ele ama Glorinha, ou seja, tudo na narrativa, como diria Iser, “enquanto estrutura do texto como instrução” (Iser, 1996, p. 15) nos inclina a desejar que nhô Gualberto se afaste de Glorinha para que ela fique com Miguel para que assim, enfim, Miguel e Leandra fiquem felizes.

Leandra teme o movimento da gana profunda de nhô Gualberto – que se desenrolam repulsivamente, como cobras e vísceras – mas ao mesmo tempo ela goza com o fluir da sua própria gana profunda, que ela visualiza, muito convenientemente para ela, como sendo o movimento de grandes, belas e coloridas formas operando no seu interior, não obstante tais movimentos eróticos serem ensejados por iô Liodoro – seu sogro!: “Lalinha tomava um prazer, de não precisar de se levantar, de já estar assim ali, e poder continuar encolhida na rede, na presença dele [iô Liodoro]. Sentia-se delicada e fraca, e respeitada. Pedia para si pureza, os límpidos pensamentos. ‘No fundo, sou boa...’ Apartar-se de coisas ainda não separadas, e como frias doenças – a face de seu pensamento se fazia tênue, transparente, como se ela divisasse: malmoveu-se uma grande forma”. (Rosa, 2006, p. 739). Que grande forma é essa que *malmoveu-se*? Podemos arriscar a seguinte interpretação: a grande forma que se move é iô Liodoro caminhando perto da rede, mas ele caminha em um momento em que Leandro está no entrespaço do sono e da vigília, ou seja, ela se encontra naquele terreno onde os pensamentos vão ficando vagos e informes e as imagens vão se tornando cada vez mais tocadas pelo solo onírico, portanto, podemos dizer que ao mesmo tempo em que iô Liodoro se move por perto dela há também o movimento de uma grande porção do seu ser interior. É como se alguns efeitos químicos fossem disparados pelo seu bem estar e irrompessem sobre seu ser desencadeando-se junto a uma série de prazerosas conexões sinápticas: todas estimuladas por aquele grande homem! Lalinha vai se sentindo cada vez mais próxima do paraíso: “Agora, no instante, nela se desenrolava o apetite de entrecortados sussurros, o gozo daqueles proibidos pensamentos, que representavam num paraíso, restituídas à leveza, as pessoas; que inchavam a vida”. (Rosa, 2006, p. 776). Notemos a diferença de tom entre o excerto recém citado e os anteriores. O que podemos concluir? Primeiramente, Leandro se sentia triste, no brejo, mas agora algumas massas dentro dela começam a se movimentar. Os movimentos do seu ser vão se adensando e se libertando, digamos que suas pulsões eróticas finalmente conseguiram fluir ao ponto de conseguirem já divisar o horizonte físico que ela antes ansiava. Qual é a causa desses desencadeamentos de prazer em Leandro? Iô Liodoro: “Alongou-se, seus pés um no outro descobriam uma suavidade sutilíssima, ah, gostaria de ser acariciada”. (Rosa, 2006, p. 726). Mas não só iô Liodoro, pois Leandro também se sente imensamente atraída por Maria da Glória: “Pudesse, estaria deitada junto de Maria da Glória, queria que Maria da Glória, horas sem tempo, a abraçasse e beijasse, lhe desse todos os afagos, como se ela, Lalinha, Lala, fosse uma

menina, um bichinho, diminuindo, cada vez mais diminuindo, até meio menos não existir, e dormir – só um centro”. (Rosa, 2006, p. 727).

Diante dessas pulsões eróticas de Leandra, voltadas tanto para o seu sogro quanto para a sua cunhada, podemos concluir que é realmente contraditório que Leandra estenda seus interditos à Maria da Glória e que tais interditos funcionem à semelhança de uma muralha entre Glorinha e nhô Gualberto, mas que os mesmos sejam inexistentes para Leandra. A contradição é tão evidente que Leandra, em um momento de súbita autoconsciência, se diz: “ ‘Será que penso, que sinto assim, por ser ação de outros? O pecado alheio, que vem sempre contra a ordem, como um perigo...’ – ela ainda se interrogou. Assutavam-na. Devia advertir Glorinha com um olhar, censurá-la, detê-la? Tudo ali, a tão pequena distância, e ofendiam o Buriti Bom, ofendiam iô Liodoro. Devia separá-los. Enojava-a, aquilo, num súbito vexame. Mas não se movia. Não havia mal – a presença de iô Liodoro protegia-os, a todos. Jogava”. (Rosa, 2006, p. 797). Ainda que Leandra se flagre em meio a essa contradição, ela não a aprofunda e, ainda por cima, se tranquiliza com a garantia da manutenção dos interditos assegurada pela presença de iô Liodoro e, logo depois, volta a jogar a *bisca* com seu sogro. Mas como dizíamos antes, o jogo da *bisca* evolui para o noturno jogo erótico e Leandra deixa de ser assombrada pelo brejo do desejo. Nessa altura, o tempo no Buriti Bom já corre com outra pressa, as possibilidades de fenecer abaixo do tédio e da tristeza do Brejão são superadas por outras estimativas de vida e a relação de Leandra com a natureza passa a ser de uma ordem afirmativa, prazerosa e, podemos dizer, totalmente despudorada: “E a flor do sertão morreu, mas a camélia bem tinha crescido, vingã, dois palmos”. (Rosa, 2006, p. 771-772). Ela até começa a reconhecer e aceitar (não totalmente, claro) os movimentos do ser em nhô Gualberto: “E o Gual, taimado, lambório, corçoou-se, os olhos dele baixavam em Glorinha, como para um esflôr. Suas mãos velhacas procuravam o contato do corpo de Glória, os braços, quanto podia. Não era a vida? Sobre informes, cegas massas, uma película de beleza se realizara, e fremia por gozá-la a matéria ávida, a vida. Uma vontade de viver – nhô Gaspar. Pedia para viver, mais, que o deixassem. E Glória, dada. Era infame”. (Rosa, 2006, p. 798). O mais importante, de acordo com as hipóteses da nossa leitura, é que conforme a felicidade vai invadindo o ser de Leandra, a paisagem vai ganhando outros contornos, outros matizes. Ela faz as pazes com a natureza e, exatamente nesse momento, presenciamos o amadurecimento de frutos que denunciam a fertilidade da terra em consonância com a alegria de Leandra: “Era ao tempo em que os buritis regaçavam sob

verdes palmas a velha barriga de cachos de cocos, tanta castanha, sobre sua trouxa gorda de palha-suja e uns rosários dependurados”. (Rosa, 2006, p. 780). Notemos que, no excerto a seguir, podemos perceber como a relação de Leandra com o Brejão muda de fisionomia, pois até este domínio denunciativo das forças reativas do ser deixa de denunciar a estagnação do desejo para nos apontar a presença da fertilidade; podemos perceber também uma filiação apaziguada e prazerosa de Leandra com o Buriti Grande, ou seja: podemos ver como o entorno adere plástico-picturalmente à Leandra, acompanhando, atentamente, os mais minuciosos movimentos do seu ser e nos permitindo inferir uma relação íntima entre Leandra e a natureza:

Glória, Glorinha, saíra de um sono de beleza. – ‘Vamos montar, vamos passear, Glorinha, meu bem!’ - e queria-o com ímpeto. Precisava de ser muitas, abrir largos abraços. Pudesse rever inteiro o Buriti Bom, terra tão terra. Ir até à Baixada, até ao instante de lá - o fim de brumas. Como os buritis nasciam vagarosos com seu verde da escuridão: o Buriti-Grande tinha ao pé um pano ainda caído de branca névoa, e como cintura, ao corpo, pelo terço, um móvel anel de neblina. Tudo era grande, e belo. Avançavam, de alto ar, as araras, suas cores, fortes vozes. Depois, sob o pleno sol, bom e belo o Brejão – suas grandes dadas flores: a olímpia, a dama-do-lago, a gogóia, o golfo-da-flor-branca, a borboleta, a borboleta-amarela, as baronesas. O brejo alegrava, se doava, doce como o ócio e o vício. (Rosa, 2006, p. 789).

Tudo é grande e belo, até o Brejão agora se alegra e converte-se de charco repulsivo em um domínio doce como o ócio e o vício. Leandra, senhora das suas pulsões eróticas, deseja montar a cavalo, passear, se libertar! Trechos como esses abundam em *Buriti* e são eles que nos permitem inferir esta comunhão plástico-pictural entre personagens e entorno. O uso do indireto livre, com seus dois efeitos, torna esta comunhão ainda mais evidente e pertinente, afinal, quando Lalinha sai do seu mal-estar para congraçar-se com a vida há, ao mesmo tempo, uma mudança generalizada na paisagem que vai desde a atmosfera, passa pelas plantas e alcança as borboletas, ou seja, a paisagem natural entra em consonância com a paisagem anímica e é quando temos a presença daquela relação pervasiva já apontada por Benedito Nunes à propósito da obra de Guimarães Rosa. Mas, divisado o uso do indireto livre e a relação plástico-pictural de Leandra com seu entorno, nos voltemos para a questão do seu olhar e da sua relação com o orbe dos escuros, afinal, estas duas instâncias – olhar e orbe – caminham lado a lado e são elas que nos ajudarão a compreender outros aspectos da personalidade de Leandra.

Como dizíamos acima, o olhar de Leandra é um olhar corpóreo, ou seja, Leandra faz jus à seguinte sentença de nhô Gualberto sobre as mulheres: “Mulher tira ideia é do

corpo”. (Rosa, 2006, p. 673). Leandra lida bem com seus desejos, ou seja, ela escuta as necessidades do seu corpo e age de maneira a saciá-las e, apesar de reprimir Maria da Glória a propósito de Gualberto, não a reprime em outras ocasiões, como quando Maria da Glória pergunta para Leandra o que ela acha sobre essas vontades ‘meio indecentes’ que ela, Glorinha, anda tendo: vontade de ficar assim, nua mas de máscara, querendo ser desejada e olhada por todos, Leandra lhe diz: “Sim, meu bem. Você, uma moça, ensoadinha de saúde. Cada uma precisa de se sentir desejada”. (Rosa, 2006, p. 717). Em outra circunstância, quando Maria da Glória teme pelo seu futuro amoroso com Miguel, ela indaga Leandra, pergunta o que Lalinha acha sobre as possibilidades do seu sucesso amoroso com Miguel. Leandra responde: “ – ‘Lala, me conta: há algum jeito de eu poder saber se... se casando com Miguel vai dar certo?’. Podia hesitar para responder, mentir não podia. – ‘Certo, sobre cem, não tem, não, meu bem, infelizmente... Só *depois*, você compreende. Corpo com corpo...’”. (Rosa, 2006, p. 767). Na resposta de Leandra para Glorinha podemos ver, claramente, que para ela o que determina o sucesso de uma relação não é necessariamente um papel passado ou uma aliança de ouro ou a esperança de um encontro com um anjo encantado, mas sim o *depois*, isto é, a linguagem desenvolvida no corpo a corpo, afinal, Leandra sabe muito bem quais são as demandas do corpo, e ela sabe muito bem o quão importante é, para o amor, atender a esses desígnios de origem física: “O amor exigia mulheres e homens ávidos tão somente da essência do presente, donos de uma perfeição espessa, o espírito que compreendesse o corpo”. (Rosa, 2006, p. 758). Leandra não só compreende e atende aos desígnios do corpo como sente certa repulsa por outras noções – nada corpóreas – do que seria o amor, daí ela ter ficado meio receosa com Miguel, este homem que pensava demais e que estava sempre com a ideia apartada do seu tempo imediato e, logo, do seu corpo. Realmente, como podemos perceber na primeira frase de *Buriti*, o que faz Miguel voltar para o Buriti Bom não é necessariamente o corpo de Glorinha, mas antes a saudade: “Depois de saudades e tempo, Miguel voltava àquele lugar, à fazenda do Buriti Bom, alheia, longe”. (Rosa, 2006, p. 629). Esta possibilidade de amor, ensejada pela falta ou pela saudade, não coincide em nada com a personalidade de Leandra: “Então, o amor tinha de ser assim – uma carência, na pessoa, ansiando pelo que a completasse?”. (Rosa, 2006, p. 713). Afinal, se esta forma de amor coincidissem com Leandra, provavelmente ela estaria toda trêmula aguardando o retorno de Irvino, aquele que se foi... Mas não, ao ver dela Irvino foi quando devia ir, era o seu

destino⁵⁷, afinal, a partir do momento em que os corpos deles deixaram de se entender já não fazia mais sentido a manutenção daquela relação desencontrada, pois, na verdade, ao invés de um amor que se alimentasse de uma carência, na pessoa, que ficaria ansiando pelo que a completasse, Leandra ambiciona antes outro tipo de amor: “Mas, também, outra espécie de amor devia poder um dia existir: o de criaturas conseguidas, realizadas. Para essas, então, o amor seria uma arte, uma bela-arte? Haveria outra região, de sonhos, mas diversa. Havia”. (Rosa, 2006, p. 713-714). É esse outro tipo de amor, o de criaturas conseguidas e encontradas, esse amor onde o espírito entende o corpo, é esse o tipo de amor que o olhar corpóreo de Leandra traz para a narrativa⁵⁸. E é por meio deste olhar que nós temos também um dimensionamento corpóreo do orbe dos escuros que, diferente do de Miguel, de matizes míticos, oníricos e algo soturnos, é um orbe direto, espesso e enxuto, pois o que ele carrega é a substância mesma da vida, a seiva! Leandra, após excitar seu sogro em um dos encontros noturnos na Casa, o escuta galopando à distância, se afastando, no rumo da fogaosa baiana com o tento de desaguar suas pulsões e, ela, Leandra, volta para seu quarto no seguinte estado: “Ah, Lala, terrivelmente desejada. De si, vibrava. Ouvia-o galopar, ao longe? Ela podia amar-se, era bela, seus seios, o ardente corpo, suas lindas mãos de dedos longos. Sentia-se os lábios úmidos demasiado, molhados, como se tivesse beijado, como se tivesse sugado, e era uma seiva inconfessável. Depois, um deixo amargo, na boca. Assim adormecia”. (Rosa, 2006, p. 791).

É muito importante frisarmos que o olhar corpóreo de Leandra é *fundamental* para a peripécia⁵⁹ erótica de *Buriti*, afinal, é o seu olhar corpóreo que vai se afinar com o olhar

⁵⁷ Dentre outras particularidades, Machado chama a atenção para o “ir e vir” (Machado, 2013, p. 136) implícitos no nome de Irvino.

⁵⁸ Roncari frisa, em vários momentos, a especificidade do amor para Leandra, em um dos momentos, comparando Glória com Leandra, ele diz: “enquanto Glória estabelecia uma dicotomia radical entre corpo e alma, como no amor romântico, Lalinha opunha a sua forma mais realista de vê-lo e vivê-lo, como uma necessidade de integração dessas duas dimensões”. (Roncari, 2013, p. 148). Novamente, percebemos a contraposição entre um amor romântico, mais idealizado, e um amor mais carnal, corpóreo, onde o espírito compreendesse o corpo.

⁵⁹ A palavra peripécia vem do grego *peripéteiai* (Aristóteles, 2015, p. 83). Esta palavra, presente na *Poética* de Aristóteles, designa um conceito muito relevante para a poética, uma vez que nos fala sobre as reviravoltas que existem nos enredos das tragédias. Segundo Aristóteles, o enredo seria um elemento narrativo fundamental para a criação das tragédias e a peripécia, ou reviravolta, uma das suas particularidades mais relevantes: “Reviravolta [peripécia], conforme dissemos, é a modificação que determina a inversão das ações”. (Aristóteles, 2015, p. 109). Em *Buriti*, podemos dizer que existe um momento de peripécia que é quando há uma reviravolta no aparente destino dos personagens: ao invés de Zequiél morrer, quem morre é Behú; ao invés de Glória encontrar Miguel, encontra o nhô Gualberto; ao invés de Leandra ir embora ou se encontrar com Irvino, se encontra com iô Liodoro; ao invés de Miguel

ativo de Maria da Glória (do qual trataremos melhor no próximo capítulo) de maneira a desbancar o olhar reativo de Maria Behú e, com isso, tirar o Buriti Bom e a Família dos *maurícios* do Brejo, pois ainda que a Casa estivesse tão assegurada pelos interditos patriarcais e pelas rezas de Maria Behú, os movimentos do ser estavam também sempre presentes e à espreita: como o monjolo, com seus movimentos nunca cessantes, em momento algum nos permite esquecer. A Casa, com a imensa noite sobre si, possui frestas e frinchas por onde o ser ou Deus adentram: “A Casa – vagarosa, protegida assim, Deus entrava pelas frinchas”. (Rosa, 2006, p. 785). A Família com seus interditos tentam emperrar a roda da vida, os movimentos do ser e do desejo: “Deus dessas! – aquilo era a Família. A roda travada, um hábito viscoso: cada um precisava de conter os outros, para que não se fossem e vivessem. Um antigo amor, rasteiro”. (Rosa, 2006, p. 757). Mas as energias reativas que ameaçam arrastar a Família e a Casa para um Brejão que diz não às demandas do corpo cessarão de ser junto com aquela que é a sua principal fonte, isto é, Maria Behú, pois esta personagem morre e com ela algumas travas viscosas se esvanecem⁶⁰. É nesse momento que a peripécia erótica começa a se dar: Leandra reinicia seu jogo de domínio com iô Liodoro e Maria da Glória se entrega para nhô Gualberto, pois sem a presença massiva dos interditos o ser ganha o espaço de que necessita. Mas ainda antes da morte de Behú, temos uma cena que acreditamos ser o prenúncio simbólico do que está para acontecer, pois em uma comemoração, à noite, iô Liodoro pede o vinho doce de buriti, a vereda viva!: “Mas assim iô Liodoro, se alargando no contentamento, quis mais: fez o que nunca acontecia, no comum – mandou que Glorinha trouxesse também o vinho. O vinho-docê, espesso, no cálice, o licor-de-buriti, que fala os segredos dos Gerais, a rolar altos ventos, secos ares, a vereda viva. Bebiam-no Lala e Glória”. (Rosa, 2006, p. 797). Beber da vereda viva é desfrutar da seiva profunda da vida, é se entregar aos ébrios e dançantes estados dionisíacos⁶¹, é romper com os limites dos interditos, ambicionando libertar, enfim, o ser.

chegar logo, chega depois que tudo aconteceu. Isso tudo se desencadeia com a morte de Behú que impõe uma curva no destino dos personagens e no enredo de *Buriti*.

⁶⁰ Diante da necessidade de definir o que seria o erotismo, Bataille não vacila em dizer: “Acredito que é erotismo é a aprovação da vida até na morte”. (Bataille, 1989, p. 12). Como demonstraremos nos próximos capítulos, a morte de Behú será um acontecimento que trará novos rumos, principalmente no quesito das relações amorosas, para o Buriti Bom.

⁶¹ Tanto Sobrinho quanto Roncari centram boa parte de suas análises críticas sobre *Buriti* a partir das concepções nietzschianas sobre o dionisíaco. Sobrinho, por exemplo, nos diz: “As forças dionisíacas presentes em ‘Buriti’ compõem um cosmo, uma multivalência simbólica, pela qual, naturalmente, os personagens se vêem, de um modo geral, tocados”. (Sobrinho, 2011, p. 219). Quanto a Roncari, o próprio

Georges Bataille fala sobre um mundo habitado por seres descontínuos em busca de uma comunhão maior, de uma continuidade. Para ele é como se as pessoas fossem ilhas à deriva ansiando-se continentes: “Somos seres descontínuos, indivíduos que morrem isoladamente numa aventura ininteligível, mas temos a nostalgia da continuidade perdida [...] temos a obsessão de uma continuidade primeira, que nos religa geralmente ao ser”. (Bataille, 2014, p. 39). Gilles Deleuze fala sobre uma instância do ser que não permite ser totalmente domada, estratificada, significada: uma porção que escapa, como uma sombra que está sempre se projetando a partir da materialidade do corpo, mas que não está restrita a ele, pois é sempre esquiva, não sucumbe ao seu domínio. Falando sobre a função da sombra nos quadros de Francis Bacon, Deleuze diz: “A sombra escapa do corpo como um animal que abrigávamos”. (Deleuze, 2007, p. 29). Segundo Bataille e Deleuze, haveria então, por um lado, uma inclinação dos seres descontínuos no sentido do reencontro com uma continuidade perdida e, por outro lado, haveria sempre uma sombra ou animal em nós que escapa de ser domada, sujeitada e estratificada. Nesse sentido, a descontinuidade dos seres, em *Buriti*, seria perpetrada pela Casa e pelo olhar reativo de Maria Behú, no entanto, os movimentos do ser estariam sempre escapando pelas frinchas da Casa, principalmente na calada da noite. Para que o ser se liberte e as pulsões eróticas fluam, será necessário que, em *Buriti*, a Casa caia⁶² e Behú morra. Diante desse contexto, Bataille nos diz algo imprescindível para darmos continuidade à nossa argumentação: “O que está em jogo no erotismo é sempre uma dissolução das formas constituídas. Repito: dessas formas de vida social, regular, que fundam a ordem descontínua das individualidades definidas que somos”. (Bataille, 2014, p. 42). Neste trecho de Bataille, podemos perceber como é plausível alocarmos a Casa, enquanto representante da ordem e dos interditos patriarcais, nesta função de elemento que regula as formas de vida e que funda a descontinuidade dos seres. Ademais, Bataille também diz que “só a morte dos seres descontínuos estabeleceria definitivamente” a continuidade (Bataille, 2014, p. 42), ou seja, só por meio da morte dos corpos descontínuos que abriremos espaço para a continuidade dos seres: por isso que é necessário que a Casa caia; por isso que é necessário

subtítulo de seu livro destinado a *Buriti* já explicita a relevância que ele confere ao dionisismo, o subtítulo, a saber, é: “Patriarcalismo e dionisismo no sertão de Guimarães Rosa”.

⁶² Luís Bueno faz uma leitura bem atenta à questão do patriarcalismo, enquanto conjunto de usos e normas de certo tempo histórico, em estreita associação com a Casa: “Mas os ‘usos’ – a tradição do velho senhor – estão para sofrer um golpe de morte. Iô Liodoro começa a se envolver com a ex-nora, Lala – e dentro da Casa [...] Nesse momento, a Casa corre o perigo de cair...”. (Bueno, 2012, p. 56-57). A queda da Casa implica, segundo Bueno, no rompimento com as tradições e costumes do patriarcalismo.

que Behú, a descontínua por excelência, morra; por isso que é necessário também que as convicções ideológicas de iô Liodoro, que erige os interditos como estatutos inabaláveis, se amoleçam à base dos jogos eróticos de Leandra e de muito vinho de buriti, a vereda viva, ao ponto de se arrefecerem e morrerem também.

Sendo assim, retornemos para a cena do vinho de buriti, pois após a partilha hierática da vereda viva, realizada em torno da fogueira, no dia de São João, onde Maria da Glória, Leandra, nhô Gualberto e iô Liodoro compartilham este espesso e doce vinho de buriti, o Buriti Bom envereda para um rumo aquoso que começa a dissolver a descontinuidade dos seres para uni-los, enfim, em uma continuidade maior. Mas essas escapadas do ser, fugindo com selvageria dos interditos civilizados, são sempre miúdos, acontecem ligeiramente, pois logo a Casa os faz recolher às lides diurnas: “Ah, depressa eles se refugiavam no uso, ramerravam, a lidada miudez da vida retomava-lhes o ser! Dentro de cada um, sua pessoa mais sensível e palpante se cachava, se retraía, sempre seqüestrada; era preciso espreitar, sob capa de raras instâncias, seu vir a vir, suas trêmulas escapadas, como se de entes da floresta, só entrevistos quando tocados por estranhas fomes, subitamente desencantados, à pressa se profanando”. (Rosa, 2006, p. 804). A morte de Behú é, nesse sentido, o acontecimento maior, é o evento que dispara o erotismo nos seres descontínuos. Bataille nos diz que a morte gera um momento de continuidade, isto é, a morte, apesar de ser o desligamento total, gera no momento em que se dá “um *instante* de continuidade” (Bataille, 2014, p. 38). Para Bataille a morte é um meio de quebrar a descontinuidade para tornar possível a continuidade do ser: “para nós que somos seres descontínuos, a morte tem o sentido da continuidade do ser”. (Bataille, 2014, p. 37). No intuito de definir o que seria erotismo, ele também nos diz: “Do erotismo, é possível dizer que é a aprovação da vida até na morte”. (Bataille, 2014, p. 35). No excerto a seguir, notamos justamente isso, ou seja, notamos que a morte de Behú libera as pulsões eróticas de Maria da Glória, que agora passa a cavalgar de forma mais contínua e selvagem, ao mesmo tempo em que traz mais força e segurança para Leandra:

A tristeza por Maria Behú produzia espécie de liberdade. As pessoas estavam mais unidas, e contudo mais separadas. Glorinha se fazia selvagem: em galopar, passava boa parte dos dias fora de casa; e iô Liodoro se sumia na lida. Se bem que ela, Lalinha, agora alí se sentisse adulada. Mesmo por iô Liodoro. ‘Ele está se livrando de mim, com essa cortesia me afasta... Quer que eu, mais e mais, deixe de ser parenta. Só uma estranha. No descostume, uma estranha...’ Sorriu, disse. Preferia pensar em Maria Behú, no estilo de Deus, na porção de vida que a Behú em rezas lavava. ‘Deus nos dá pessoas e coisas, para aprendermos a alegria... Depois, retoma coisas e pessoas para

ver se já somos capazes da alegria sozinha... Essa - a alegria que Ele quer...' - descobria, sonho salta sonho. A lembrança de Behú a fortificava. (Rosa, 2006, p. 816).

Mas a peripécia erótica desencadeada pela morte de Behú que rompe com a descontinuidade dos seres para lançá-los em um instante de continuidade, vai ser relatada, na verdade, pelo Chefe Zequiel, a sentinela da noite. Zequiel, com seu olhar profético, foi capaz de pressentir, desde sempre, a presença das forças ativas e reativas atuantes no Buriti Bom. Mas antes de o considerarmos, ainda precisamos ver o desfecho da relação de Leandra com iô Liodoro. Afinal, eles começaram jogando a bisca que evoluiu para os jogos noturnos e que vai culminar com a sujeição de iô Liodoro aos encantos de Leandra, mas, evidentemente, iô Liodoro não vai ceder à Leandra com facilidade, muito pelo contrário, afinal, um touro curraleiro, um garanhão ganhante como só ele é, resiste impetuosamente, pois ele obedece a uma ordem de outro tempo: “Ele obedecia àquilo, a uma sombra inexistente – mais forte que a verdade do seu corpo – e seriam precisos anos, séculos, para que aquilo se gastasse?”. (Rosa, 2006, p. 808). Diante da inflexibilidade de iô Liodoro, Leandra se exaspera, se revolta, cogita ir embora, não entende a dureza arredia daquele homem, sua teimosia em permanecer descontínuo e alheio, Leandra grita: “‘Cão!’ Sabia-se num acme. Todo o ódio que podia experimentar. Aquele homem, na sala, agora estaria bebendo. Uma vida inteira, bebesse! Talvez somente o álcool o iria um dia abrandar, corroer-lhe a absurda austeridade, trazê-lo a ponto humano. Chorou mais. Queria que o ser não a sufocasse”. (Rosa, 2006, p. 809). Todo o empenho de Leandra, nesse ponto, é para retirar iô Liodoro da sua descontinuidade marmórea e austera, retirá-lo do seu sempre, pois ela o quer dançante, contínuo e ébrio. Nesse sentido, é extremamente pertinente citarmos novamente Bataille: “Sem uma violação do ser constituído – que se constitui na descontinuidade – não podemos conceber a passagem de um estado a outro essencialmente distinto [...] A passagem do estado normal ao de desejo erótico supõe em nós a dissolução relativa do ser constituído na ordem descontínua [...] Toda a operação erótica tem por princípio uma destruição da estrutura do ser fechado que é, no estado normal, um parceiro do jogo”. (Bataille, 2014, p. 40-41).

Retomemos então o caso de iô Liodoro para observarmos qual é o processo que desfaz a sua descontinuidade para lançá-lo na continuidade erótica dos seres. Em dado momento, lembremos, iô Liodoro deixa de jogar a bisca e deixa de participar dos jogos noturnos com Leandra. O que o leva a tomar tal decisão? Maria da Glória diz que é a carta de iô Irvino, na qual Irvino diz a iô Liodoro que a outra engravidou, ou seja, a mulher de Irvino

engravidou dele e, a partir de agora, Leandra já não é mais a nora de iô Liodoro. Esse acontecimento é muito intrigante, afinal, se Leandra já não é mais a nora de iô Liodoro, então esse pode se sentir à vontade para se relacionar com ela, afinal, o interdito que havia ali, entre os dois, já não existe mais. No entanto, ocorre justamente o contrário. Por que será? Leandra se apegava à seguinte hipótese: “A carta. Entendia, de uma vez. ‘...Ele vê Irvino em mim... Ele sabe que não sou mais de seu Filho...’ As noites. A carta. Não sabia mais o que estava fazendo. Tinha apanhado um perfume, agora derramava-o, de repente, nas mãos, na roupa, e via, ela mesma, a insensatez desse ato, e temia que seus desesperados dedos partissem aquele vidro, ensangüentando-se, se ferindo. ‘...Só me quer, só me aceita, através do Filho!’ ”. (Rosa, 2006, p. 811). Ou seja, Leandra acredita que iô Liodoro só se relaciona com ela porque é por meio de Leandra que ele, de alguma forma, se aproxima do filho.

Mas, na verdade, é impossível sabermos exatamente quais as razões de iô Liodoro, pois não temos acesso aos seus pensamentos. Evidentemente, em termos exegeticos, isso é extremamente interessante e, mesmo, estratégico, afinal, podemos nos sentir livres para especular sobre as suas motivações em ter se afastado tão subitamente dos jogos noturnos com Leandra. Diante de tal abertura narrativa, elenquemos algumas hipóteses interpretativas: 1 – Como Leandra supõe, ele se afasta dos jogos noturnos porque deixa de ver Leandra como uma ponte que o conduziria ao filho; 2 – Ele se afasta dos jogos noturnos porque aquilo que espicaçava seu desejo, isto é, o interdito garantido pela constante possibilidade de retorno do seu filho deixa de existir, ou seja, era o desejo de transgressão que estimulava iô Liodoro; 3 – Quando ele recebe a carta, ele relembra de seu filho e as muralhas do interdito se refazem: é quando ele consegue resistir a Leandra e a convida a voltar para a cidade; 4 – Antes da carta, iô Liodoro já estava no ápice do desejo, quase rompendo todos os seus diques morais para avançar como um animal no rumo do corpo de Leandra: “Ah, mas podia [Leandra] ver o ofego de suas narinas, a seriedade brutal como os lábios dele [iô Liodoro] se agitavam. Gostaria de poder certificar-se de todos os efeitos que sua sensível beleza produzia no semblante, no corpo dele, o macho. Um macho, contido em seu ardor - *era como se o visse por detrás de grades*, ali sua virilidade podia inútil debater-se”. (Rosa, 2006, p. 786-787 – grifos e considerações nossas). Leandra percebe, nos olhares de iô Liodoro, o quão envolvido ele está, ela percebe o movimento das forças do desejo no interior dele: “E os olhos dele assentavam nela, os olhos se saíam daquela forma, daquele peso. Forças que se

redobravam, ali dentro, sacantes”. (Rosa, 2006, p. 796). Acreditamos nessa quarta hipótese de leitura em que iô Liodoro, devido à ação dos interditos, sente-se imensamente atraído por Leandra e deseja, de uma forma muito intensa e animalesca, possuí-la. Quando a carta chega, os interditos que até então continham ao mesmo tempo em que espicaçavam o desejo de iô Liodoro, perdem a sua força e pertinência... Nesse momento acontece algo surpreendente, pois iô Liodoro – lembremos que esta interpretação é de ordem necessariamente especulativa – passa a temer Leandra! Afinal, seu desejo tomou proporções terríveis e ameaçadoras para ele, ou seja, nossa hipótese de leitura é que Leandra dominou iô Liodoro e que ele, diante de um fluxo de desejo tão grande, resolveu, em um primeiro momento, se esquivar dela, mas, como veremos, não por muito tempo.

É importante dizermos que o domínio de Leandra sobre iô Liodoro não é tão súbito assim, na verdade ele é gradual. Acompanhemos três momentos dele: Primeiro, ela se sente feliz por poder começar a dar ordens à ele: “Iô Liodoro, sem pejo, serviu-se do restilo, tomou um cálice. Então, ela pensou, ousou: mandou fosse ao seu quarto, buscar-lhe os cigarros. Ele foi. Obedecia-lhe – aquele homem corpulento, poderoso, – e penetrava àquela hora, em seu quarto – quase uma profanação! Ah, nunca ele saberia, por Deus, o estremecimento de desgarrante delícia que lhe estava proporcionando. Recomeçaram”. (Rosa, 2006, p. 791). Já bem mais à frente, quando ele já está tomado de desejos por ela e os interditos perderam sua validade, temos a seguinte cena:

E então? Um homem. Pouquinho a pouco, aquele homem se torturava. Tremia, oh, sofria! Era a vitória dela. Preava-o, alterava-o, rodeava-o de outro ardente viver, queimava-o, crivava-o de lancinantes pontas, podia matá-lo. ‘Sou uma mulher-da-comédia, sim! E daí?!’ Crispado, iô Liodoro, ansiosamente olhado, por detrás de fictos sorrisos. Aquele homem... Mas ele sofria, apenas. Ia chorar? Onde estava, então, o garanhão impetuoso, o deflorador e saciador, capaz de se apossar de qualquer desabusada mulher e dobrá-la a seu talante? Ah, não chorasse! – porque, então, seria outro. Para não desprezá-lo, ela não queria ver-lhe a mágoa, não queria ouvir pedidos de perdão, nem palavras sentimentais. Sabia: ele não ia ceder, nunca. Pois, bem, que não se lastimasse! Pelo menos, não fosse fraco. Não se despojasse, diante dela, da lendária compleição, da ardente dureza. (Rosa, 2006, p. 808).

No excerto acima fica evidente o inesperado domínio de Leandra sobre iô Liodoro, tão inesperado quanto surpreendente e que se encerra quando ele, iô Liodoro, aceita ir, à noite, ao quarto de Leandra. Ela já está sob as cobertas, nua como quando veio ao mundo, quando iô Liodoro adentra os umbrais da porta, ela lhe diz algo e, através do que ela diz,

conseguimos entrever, novamente, sua face dominadora. Leandra, docemente, ordena: “– ‘Anda, você demorou... Temos de encher bem as horas...’”. (Rosa, 2006, p. 821).

No capítulo em que abordamos o papel de iô Liodoro em *Buriti* mostramos, repetidas vezes, o quão iô Liodoro se encontra direta e indiretamente filiado ao Buriti Grande. Talvez o excerto a seguir seja o mais evidente neste sentido: “Ele [iô Liodoro], como o Buriti Grande – perfeito feito”. (Rosa, 2006, p. 819). Mas essa evidente relação entre iô Liodoro e o Buriti Grande, acentuado pelas adjetivações fálicas que permeiam as caracterizações do Buriti Grande, podem ocultar aquilo que julgamos ser o mais relevante quando o assunto é mensurarmos o papel do Buriti Grande em *Buriti*. A nosso ver, frisemos, o Buriti Grande não é somente uma palmeira real que exprime a presença e o raio do poderio patriarcal no Buriti Bom e nas suas imediações, pois, na verdade, o Buriti Grande seria antes o centro erótico de *Buriti*, isto é, o Buriti Grande é um estímulo magnânimo para as pulsões eróticas de cada personagem, não cabendo a nenhum personagem um domínio relacional exclusivo sobre ele. Isso é muito importante porque é uma característica que torna evidente a imensa sagacidade de Rosa como escritor, afinal, se *Buriti* é realmente uma narrativa multifocal que versa sobre o erotismo e que valoriza o papel do entorno enquanto tecido plástico-pictural, então nada mais sábio do que colocar no seu centro um elemento espacial que seja um verdadeiro, digamos, afrodisíaco para as mais distintas inclinações eróticas que grassam naquelas paragens. Nesse sentido, o Buriti Grande é praticamente um reflexo da alma dos personagens, tornando assim os seus *olhares* mais evidentes e palpáveis. Leituras, como a de Roncari, que frisam o aspecto fálico e patriarcal do Buriti Grande são leituras que atentam antes para a descrição do narrador objetivo e, principalmente, assumem a perspectiva de Leandra como a mais importante (Roncari deixa essa escolha bem clara, como já mostramos, em sua interpretação). Mas se Leandra filia tanto iô Liodoro com o Buriti Grande – e isso é uma das grandes particularidades do olhar dela! – isso se dá porque ela o deseja, ou seja, diante do Buriti Grande Leandra sonha com iô Liodoro. Mas, como já mostramos, diante do Buriti Grande as reações são múltiplas. Nesse sentido, sugerimos ler o Buriti Grande antes como *a brancura da baleia*, ou pelo menos como algo tão impressionante e inominável quanto. E a restituição do Buriti Grande para esta função é fundamental para o desenvolvimento da nossa dissertação, afinal, ainda não cuidamos dos regimes eróticos mais peculiares do Buriti Bom. Neste sentido, vale citarmos novamente Bataille:

Mas, neste mundo abandonado, em que vivemos como espectros, a paixão humana só tem um objeto. As vias pelas quais o abordamos variam. Esse objeto tem os mais variados aspectos, mas, desses aspectos, só penetramos o sentido se percebemos sua coesão profunda. Insisto no fato de que, neste livro, os impulsos da religião cristã e os da vida erótica aparecem em sua unidade. (Bataille, 2014, p. 30-31).

A ambição maior de Bataille, em seu livro “O Erotismo”, é justamente mostrar a multiplicidade de pulsões eróticas que existem e, acima de tudo, filiar os impulsos da religião cristã com os impulsos eróticos: todos os objetos e fenômenos do mundo estão aptos a serem erotizados e todos podem ser vias para o objetivo final da vida: romper com a descontinuidade do ser para tornar-se, enfim, contínuo!

Chefe Zequiel, aquele que escruta a noite com ouvidos de profeta

Nhô Gualberto, após apresentar para Miguel o Brejão-do-Umbigo e o Buriti Grande, se dirige para o Buriti Bom. No meio do caminho, eles encontram uma galinha morta, preta, pendurada em um galho de pau-terra, nhô Gualberto diz: “ – ‘Simpatia...’ Moradora de alguma cafúia tinha amarrado aquilo, assim, para o vento tanger a peste para outros lados, doença nas galinhas, que decerto por ali estava dando. Agora, carecia de se recomendar cautela, em casa, com as criações de pena”. (Rosa, 2006, p. 675). Ao lado da feiticeira Dô-nhã, temos também um homem “africano de tão idoso” e a mulher de Angueretá, a que tem “cara de assassina”: os três comungam em rezas bravas e fortes para trazer Irvino de volta para Leandra. As mulheres da cozinha, que ficam nos fundos escuros da Casa, em um cômodo tão misterioso e soturno quanto as brenhas de uma floresta negra, se assemelham a mulheres de um outro mundo, falantes de uma outra língua; elas são quase um coro de tragédia grega, mas sem cânticos, e, em torno delas, tudo soa a conluio místico: “Ali era uma clareira”. (Rosa, 2006, p. 722). Ao lado disso, temos também os “pobres do mato”, um povo de uma raça tão antiga e branca que parecem até estrangeiros. Eles brotam das entranhas da floresta com suas bugigangas rústicas para trocá-las por alimento: é um povo de aparência muito sofrida, com os velhos de rostos recruzados de rugas, mas todos eles exalam imensa dignidade. Estas cenas e personagens contribuem para uma ambientação mística em *Buriti*, uma ambientação de relação com o desconhecido, sendo que cenas e personagens dessa natureza são abundantes em toda a obra de Guimarães Rosa, constituindo algo que podemos chamar de uma *marginalidade outra* na obra desse escritor, ou seja, são personagens e acontecimentos que derivam de uma terceira margem da existência, uma margem indecifrável e misteriosa. Centrando nossa atenção somente nos personagens, podemos dizer que os personagens que derivam desta *marginalidade outra* possuem uma sensibilidade desconhecida, afinada com segredos soturnos e que, por vezes, manifesta-se de forma desconcertante e impressionante: esta terceira margem seria uma margem ainda não tocada pelas convenções normatizadas do mundo civilizado⁶³. No *Corpo de Baile*, podemos dizer que três desses personagens *marginais* se destacam, de forma

⁶³ E nessa terceira margem, também encontramos os personagens loucos e os bêbados ou temulentos de Guimarães Rosa, como nos mostra Nunes (Nunes, 2013, p. 289). Nunes também não deixa de considerar o conto *A Terceira Margem do Rio* como a estória mais emblemática no que tange ao dimensionamento da loucura, da morte, da velhice e outros estados de pensamento que estariam à revelia da megera cartesiana (Nunes, 2013, p. 290-291).

espantosa, devido ao imenso inusitado que arrastam consigo para o interior das novelas onde atuam de forma decisiva. Eles são: o velho Camilo, o Gorgulho e o Chefe Zequiel. Para nos mantermos restritos ao nosso objeto, *Buriti*, nos ocuparemos somente do terceiro.

Quem é o Chefe e de onde ele veio é algo que não podemos, ao certo, saber: “se bem fosse um pobre-de-deus, vindo nem se sabia de onde, e ali acolhido por caridade”. (Rosa, 2006, p. 746). De passado desconhecido, com hábitos soturnos e misteriosos, o Chefe Zequiel põe em questão os limites axiológicos dos olhares de todos os personagens de *Buriti*, pois, como dizíamos antes, ele também, ao lado do Buriti Grande, desencadeia uma imensa e variegada gama de opiniões a seu respeito. Todo mundo acha alguma coisa do Chefe, mas todas as opiniões, invariavelmente, versam sobre uma mesma e inusitada habilidade ou hábito ou bobice ou doença ou espanto desse personagem: “... aquele Chefe Zequiel, homem que chamava os segredos todos da noite para dentro dos seus ouvidos”. (Rosa, 2006, p. 656-657). O Chefe Zequiel é um personagem que simplesmente não consegue dormir durante a noite, pois ele fica acordado ouvindo todos os seus sons noturnos, diz-se que escuta de tudo! No excerto a seguir, nós temos duas opiniões sobre o Chefe, dois sucintos quadros descritivos, uma é de nhô Gualberto e a outra é do narrador:

O Chefe Zequiel, ele pode dizer, sem errar, qual é qualquer ruído da noite, mesmo o mais tênue. – ‘É bem. Ele há-de estar ouvindo, está lá no moinho, deitado mas acordado, a noite inteira, coitado, sofre de um pavor, não tem repouso. Quem sabe, na cidade, algum doutor não achava um remédio para ele, um calmante?’. 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. (Rosa, 2006, p. 639).

Podemos perceber que ou o Chefe Zequiel tem alguma doença ou então ele possui alguma espécie de super poder auditivo que lhe permite decifrar os sons até mesmo das minhocas dentro da terra. Mas podemos dizer também que ele espera um inimigo, alguma espécie de inimigo que, às vezes, acreditamos ser um inimigo material, um homem que o perseguiria e que pretenderia matá-lo, assassiná-lo, mas às vezes acreditamos também ser um inimigo espiritual, mas aí as coisas se embaralham, seria o espírito de um homem ou de uma mulher? Não se sabe ao certo: “Mas o bobo Chefe não dormia era azucrinado com a idéia presa de que um certo homem viria vir, para o assassinar. Sendo que esse homem

não existia nem tinha existido nunca; ou, se sim, se tratava do espírito de um já morto e enterrado havia muitos anos - e era esse ser que o bobo temia. Mas, no real, ele confundia muito as causas, derradeiramente dava a entender que a ameaça era o duende de uma mulher, desconhecida, dela não sabia o nome, ou mesmo fosse uma mulher viva, que no varar da noite, chega vinha, rondava às vezes o moinho, onde ele pernoitava fechado. Doideira. Por conta, ele vivia o martírio”. (Rosa, 2006, p. 640). Aqui já podemos perceber a gama variegada a que nos referíamos, afinal, estaria o Chefe doido? Ou escutaria o Chefe Zequiél todos os sons, tanto desse quanto do outro mundo, o mundo dos mortos? Ou estaria ele, simplesmente, sendo perseguido pelos fantasmas da sua psique profunda, sendo engolido pelo rio ainda informe, mas já cravado de receios, da sua proto-consciência?

Algo salta aos olhos no que diz respeito ao Chefe, afinal, dos que convivem com ele, no Buriti Bom, ninguém enxerga no Chefe algo de sobrenatural e místico. Iô Liodoro, por exemplo, se gaba das habilidades super-auditivas do Chefe, mas em um âmbito necessariamente material, pois o que interessa a iô Liodoro é a capacidade que Zequiél tem de distinguir os sons de todos os animais das imediações: “E iô Liodoro avocava volta de si seus hóspedes os senhores, os rapazes - chamava a atenção para o esquipático do Chefe, seus sabidos, seus pasmos. Mandava o Chefe definir de ouvido o que no redor do mundo àquele momento vinha-se passando: de quantos desses socós vagavam pelo decomer, em vôos por cima do brejo; de donde grilava o grilo bem danadim com mais ponta e forte brasinha de canto: da raposinha a todos visitadora, que dá três certos passos adiante...”. (Rosa, 2006, p. 762). Sendo assim, podemos dizer que tanto nhô Gualberto quanto iô Liodoro, ao emitirem opiniões sobre o Chefe Zequiél, o fazem sob a perspectiva do *orbe claro*, ou seja, emitem opiniões de ordem material, convencional, pois eles destacam apenas a sua doença, a sua tolice ou a sua super habilidade auditiva. São os estrangeiros, Miguel e Leandra, que verão o Chefe Zequiél sob uma perspectiva outra, mais afim ao *orbe dos escuros*. Vai ser, principalmente, por meio da perspectiva deles que veremos aflorar a face obscura do Chefe Zequiél. Neste sentido, o excerto a seguir é muito importante, pois nele temos mais um habitante do Buriti Bom, Maria da Glória, emitindo, ela também, uma opinião tipicamente oriunda do *orbe claro* sobre o Chefe. Mas, ainda no mesmo excerto, notemos, a opinião de Glória é imediatamente contestada por Leandra que desconfia que o Chefe Zequiél esteja divulgando é, na verdade, uma outra e desconforme dimensão de mistérios:

Essas vantagens Maria da Glória interpretava e esclarecia, ela apresentava o Chefe Zequiél como se ele fosse um talento da fazenda, com que o Buriti Bom pudesse contar – nos portais da noite, sentinela posta. 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 bastavam para perseguir entendimento daquilo. Ah, e o fato de resignar-se, de não achar que os outros precisassem de compartilhar daquele medo tão grande. (Rosa, 2006, p. 745).

Neste excerto, podemos perceber o quanto a opinião de Leandra difere da de Maria da Glória, pois Leandra abre um campo verdadeiramente outro de interpretações sobre o Chefe. Ela entrevê que o que o Chefe Zequiél está escutando é algo muito acima do seu poder de discernir e de abarcar, seria antes algum mistério terrível que o sufocava. A opinião de Leandra é fundamental aqui, pois ela coloca em evidência, ao mesmo tempo, dois dos pilares da nossa interpretação, isto é, o caráter multifocal de *Buriti* e a existência dos seus dois orbes, afinal, Zequiél, por um lado, coloca em evidência a cisão radical entre as opiniões de Glória e Leandra e, por outro, explicita a existência dos dois orbes, sendo o claro divulgado por Glória e o escuro entrevisto por Leandra. Afinal, no excerto acima o que temos é o narrador nos dizendo o que Maria da Glória pensa sobre o Chefe Zequiél, sendo que suas opiniões versam sobre as suas surpreendentes habilidades auditivas, mas logo depois a perspectiva do narrador resvala para a perspectiva de Leandra, com a qual se funde e, por meio do olhar dela, a narrativa insere uma outra e contrária opinião sobre o Chefe. É antes essa opinião de Leandra que vai nos permitir adentrar o buracão da noite, divulgado pelo aziago Chefe Zequiél, este homem que se encontra transido por um pavor fantasmoso. Sigamos então esta senda interpretativa aberta por esta estrangeira, mas sem ignorar que mais importante do que o olhar de Leandra, é o olhar infante de Miguel que não só prepara o terreno para o advento do olhar profético de Zequiél como chega, em alguns momentos, a se fundir com ele! Lembremos que, como dizíamos antes, ambos possuem uma característica que os une, que os irmana, isto é, ambos possuem *fé com muita astúcia*.

Como dizíamos no segundo capítulo, o olhar infante de Miguel é o responsável por trazer para *Buriti* uma dimensão mais intuitiva e mítica do pensamento, pois com ele desfrutamos daquela perspectiva que é o avesso das expectativas fundadas pela *megeira cartesiana*. Fora isso, Miguel também faz um uso muito intenso e profundo dos dois

efeitos do indireto livre, o empático e o plástico. O empático é intenso, dentre outros motivos, porque Miguel é Miguilim, ou seja, nós, enquanto leitores, já acompanhamos toda a sofrida, bela e suprassensível infância deste personagem, portanto, ele já nós é *familiar*, podendo assim nos inspirar uma empatia e uma compaixão mais, digamos, fraternais. Já o efeito plástico, lembremos, este se dá de forma mais íntima com o personagem Miguel do que com os demais, afinal, praticamente todos os elementos do entorno de Miguel aderem plástico-picturalmente à sua identidade profunda, desdobrando e plasmando as suas pulsões mais íntimas. Lembremos também que seu olhar infante é tensionado com o olhar material de nhô Gualberto que, segundo Miguel, teria um olhar peguento e trivial que tudo reduziria a barro de pátio, um consabido qualquer. Portanto, se acatamos o olhar de Miguel e o assumimos como algo relevante e potencialmente desfraldador de mistérios de outra ordem, logo poderemos retirá-lo do papel de personagem ingênuo ou amoroso que algumas leituras optaram por frisar. Miguel na verdade é quem traz o olhar infante para a narrativa e assim a dimensiona em um orbe escuro afim aos tempos míticos e às matérias informes. É nesse sentido que dizemos que ele prepara o terreno para o advento da face obscura do Chefe Zequiel. Neste sentido, a narrativa nos dispõe três acontecimentos que, em termos compositivos, são muito reveladores do enredo profundo da obra e, ao mesmo tempo, *fundamentais* para o desenlace das nossas hipóteses de leitura. Chamaremos a estes três acontecimentos de *escrutações proféticas da noite*⁶⁴.

Estas escrutações proféticas da noite são compostas da seguinte maneira: ainda na primeira parte de *Buriti*, temos três momentos em que acompanhamos o que se passa na cabeça do Chefe Zequiel, são os momentos em que ele está de atalaia no moinho, escrutando todos os sons que habitam o buracão da noite. Nesses momentos, nós adentramos o pensamento de Zequiel e começamos a dentreouvir os guardados da noite, isto é, ouvimos e vemos, junto com ele, os sons e as imagens da noite. É muito relevante que, no momento das escrutações, a escrita do texto se torne mais musical, com a sintaxe das frases sendo sensivelmente alteradas ao ponto de articularem um ritmo novo e diferenciado, como se o narrador se guiasse então pelo intento de focar cada um dos sussurros e animaizinhos da noite no empenho de encarná-los no corpo da linguagem escrita. Nesses momentos, agora em termos também imagéticos, tudo se torna soturno e assustador: estamos diante da intimidade de um mundo desconhecido e assolado por um

⁶⁴ Em seu livro, Roncari designa esses momentos de “paisagens sonoras noturnas” (Roncari, 2013, p. 199).

terrível inimigo. Mas o que dizíamos ser muito revelador, em termos *composicionais*, é que, nesses momentos de transe noturno, nós temos acesso aos pensamentos de Zequiél *a partir* da perspectiva de Miguel! Notemos, nos excertos a seguir, que no início das escrutações o foco narrativo é impreciso porque ele varia entre o foco do narrador e o foco de Miguel, mas assim que adentramos nas propriamente ditas *escrutações proféticas da noite*, o foco fica ainda mais impreciso porque Zequiél é englobado pelo mesmo, ou seja, teremos um conjunto com três focos narrativos alternantes: narrador, Miguel e Zequiél. Mas o mais importante é que, durante as escrutações, perceberemos, nitidamente, que o olhar de Miguel se aproxima, se afasta, se funde ou confunde com o de Zequiél. Primeiramente, vejamos a alternância entre o foco de Miguel e do narrador:

O que era próximo e um, era a treva falando nos campos. Aquela hora, noutra margem da noite, o Chefe Zequiél se incumbia de escutar, deitado numa esteira, no assoalho do moinho, como uma sentinela? (Rosa, 2006, p. 666).

Neste excerto, notamos que é difícil distinguirmos a voz do narrador da de Miguel na passagem “O que era próximo e um, era a treva falando nos campos”, no entanto, na próxima passagem já percebemos se tratar de Miguel se indagando a propósito do Chefe: “Aquela hora, noutra margem da noite, o Chefe Zequiél se incumbia de escutar, deitado numa esteira, no assoalho do moinho, como uma sentinela?”. Tal conjunto alternante de focos narrativos vai se encorpar conforme formos nos aprofundando nas escrutações proféticas da noite e elas constituem uma marca, composicionalmente arquitetada, da filiação entre as perspectivas infante e profética de Miguel e Zequiél, afinal, se por meio da perspectiva de alguns, nós vemos Zequiél como um bobo todo transido de pavores fantasmosos, por meio da perspectiva de Leandra nós já desconfiaremos da possibilidade de segredos de uma outra ordem e, por meio de Miguel, entreveremos algo muito mais assustador e condigno do verdadeiro pavor que transe o Chefe Zequiél: “Ih! Um inimigo vinha, tateando, tenteando”. (Rosa, 2006, p. 666). Zequiél escruta os animais, presente os perigos que os rondam, pois para o Chefe estes animaizinhos indefesos estão sempre correndo perigo uma vez que a noite vem sempre “Com as corujas, que surgem das grotas”. (Rosa, 2006, p. 667). Como em *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, as corujas aqui também representam o mau agouro da morte⁶⁵, pois ninguém, no meio das brenhas

⁶⁵ Em *O Mundo à Revelia*, posfácio de *São Bernardo* assinado por João Luiz Lafetá, este autor considera o papel de mau agouro da coruja e o articula com a cena do suicídio de Madalena e da lembrança, por parte de Honório, desse suicídio, filiando assim a coruja – popularmente conhecida como *rasga mortalha* – à morte. (Ramos, 1995, p 216-217).

noturnas de um matagal, está seguro: “Atrás, em cada canto do campo, tem uma cobra, espreitante”. (Rosa, 2006, p. 667). Nas noites escrutadas por Zequiel, se os animaizinhos indefesos se descuidarem serão abocanhados por cobras espreitantes ou agadanhados por corujas voejantes. Mas o que realmente deixa o Chefe Zequiel em suspenso neste expectante terror não são os animais vorazes, agourentos ou peçonhentos, mas antes um perigo de outra ordem, antes uma entidade que atravessa os mundos: “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”. (Rosa, 2006, 667). Tagoaíba significa, em Tupi, “fantasma, aparição sobrenatural, assombração” (Martins, 2008, p. 480), e é nisso que consistem estas escrutações proféticas dos escuros da noite: por um lado, o Chefe Zequiel escuta os animais, mas por outro ele escuta as entidades noturnas, ou seja, a noite traz consigo os perigos de duas ordens existenciais, uma do mundo material e outra de um mundo imaterial. O excerto a seguir é muito esclarecedor porque, ao contrário dos ligeiramente anteriores, aqui não teremos uma distinção nítida entre o mundo material e imaterial, mas antes uma junção perfeita dos dois mundos:

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. Todos na casa-da-fazenda dormem, o povo, todo o mundo; o inimigo não é com eles. 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. (Rosa, 2006, p. 667).

Neste excerto, já não se trata de uma cobra espreitante ou de um espírito do mal, mas sim de uma junção de ambos. O que temos é uma cobra desconforme, uma calamidade de cobra, um mau espírito sem nenhuma terra. Um réptil? Sim, mas com toda a carga simbólica que lhe convém, ou seja, um animal tão sorrateiro e perigoso que se tornou um equivalente do próprio demônio bíblico. Na verdade, é nisso que consiste estas escrutações proféticas, pois o Chefe Zequiel não está simplesmente ouvindo os animaizinhos, ele está sim é ouvindo os espíritos e as forças que habitam a noite enquanto uma extensão plástico-pictural que desdobra os perigos materiais e imateriais que rondam a vida no Buriti Bom. Neste sentido, podemos dizer que as escrutações proféticas distinguem dois distintos espectros noturnos: um espectro material e outro espectro imaterial ou espiritual, sendo um correspondente ao orbe claro e o outro ao orbe escuro. O que há em comum para os dois espectros é aquilo que espreita, isto é, o perigo e a

morte. Notemos que, no excerto a seguir, temos a nítida presença da morte assolando os animais, ou seja, estamos no espectro noturno material. Mas notemos também a presença de Miguel que, nessa altura das escrutações, irrompe em meio aos pensamentos de Zequiél para inferir suas próprias lembranças e pavores:

O mato do Mutum é um enorme mundo preto, que nasce dos buracões e sobe a serra. O guará lobo trotava a vago no campo. As pessoas mais velhas são inimigas dos meninos. Soltam e estumam cachorros, para irem matar os bichinhos assustados - o tatu que se agarra no chão dando guinchos suplicantes, os macacos que fazem artes, o coelho que mesmo até quando dorme todo tempo sonha que está sendo perseguido. O tatu levanta as mãozinhas cruzadas, ele não sabe - e os cachorros estão rasgando o sangue dele, e ele pega a sororocar. (Rosa, 2006, p. 668).

O Mutum, os caçadores e o tatu dizem respeito ao passado de Miguel e a presença desses elementos nos permite perceber como Miguel é um copartícipe, em termos de foco narrativo, da perspectiva de Zequiél. Essa coparticipação de Miguel nos permite inferir o seguinte: como temos três escrutações proféticas da noite que coincidem com as três noites que Miguel passa no Buriti Bom, então podemos dizer que as escrutações de Zequiél só são viabilizadas ao leitor por vias da perspectiva de Miguel? Não exatamente, mas sem dúvidas podemos dizer que a narrativa nos dispõe muitas indicações da filiação da perspectiva de ambos e a coincidência da quantidade de noites que Miguel passa no Buriti Bom com as escrutações é a mais instigante em termos composicionais. Seguindo com a análise das escrutações, temos uma segunda noite onde o Chefe já distingue de forma mais clara o seu inimigo, ou melhor, a sua inimiga: “Os duendes são tantos, deles o Chefe não tem medo. Teme a inimiga – uma só”. (Rosa, 2006, p. 691). O perigo à espreita, nesta segunda escrutação profética, é o mesmo, mas sua caracterização começa a mudar. Da Tagoaíba ou da cobra desconforme passamos para a inimiga, ou seja, o perigo passa a ser designado *femininamente*. Mais à frente, já na terceira escrutação profética, esta inimiga passa a ser designada de *coisa*: “Denegrim, manso e manso, a coisa”. (Rosa, 2006, p. 698). Nesse ponto, a associação com a morte e com o gênero feminino se adensa e passamos a ter a presença de uma inimiga, uma coisa, ou melhor, um mingau de coisa, a môrma: “É a môrma, mingau de coisa, com fogo-frio de ideia. Dela, esta noite, ouvi só dois suspiros, o cuchusmo. Mortemente. Malmodo me quer, me vem, psipassa... Quer é terra de cemitério”. (Rosa, 2006, p. 699). De acordo com Martins, a môrma pode significar “figura apavorante de mulher velha, espectro, máscara assustadora” (Martins, 2008, p. 340), ou seja, a môrma ou mingau de coisa que perambula

o moinho onde o coitado do Chefe se contorce de pavor, é um espírito ligado ao feminino, mas não a qualquer feminino, pois se trata antes de uma entidade maligna ligada à morte, algo de assustador. Acompanhemos o drama de Zequiél e notemos que a mórma é designada como uma mulher que pariu uma coruja:

Doem as costas do Chefe, a partir dos ombros. De da testa, e embaixo 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 mórma. 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 mórma. 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. (Rosa, 2006, p. 698-699).

Esta associação com o feminino é fundamental para compreendermos o que é esse inimigo e para associarmos os transe noturnos do Chefe Zequiél à trindade feminina do *Buriti Bom*, isto é, a Leandra, Maria da Glória e, acima de tudo, Maria Behú. Mas antes disso, tentemos identificar o que são estas escrutações proféticas e o que elas significam. Para isso, é relevante dizermos que as três escrutações terminam, cada uma, com o dia nascendo. No caso da primeira, nós temos: “Daí é dia. O sol sustenta um grande sossego”. (Rosa, 2006, p. 670). Já na segunda, temos: “De manhã, mudam o coração da gente”. (Rosa, 2006, p. 692). Já ao cabo da terceira e última, temos: “Dia é dia, é quando galo canta último, os cachorros pegam pedindo angú, as galinhas rebaixam do poleiro. É um alívio, Deus dito. Afinal, os pássaros com o canto, todos os barulhinhos da noite eles resumem no contrário, fazem alegria”. (Rosa, 2006, p. 700). Essa relação entre, por um lado, noite, medo e morte e, por outro lado, dia, sossego e alegria, nos permite distinguir novamente a presença de dois orbes em *Buriti*, mas se o orbe escuro estava associado, no caso de iô Liodoro e Leandra, às pulsões eróticas de cunho sexual, para Zequiél já se trata da presença de entidades de outra ordem, afinal, diferentemente dos olhares patriarcal e corpóreo, o olhar profético de Zequiél traz consigo outras implicações para *Buriti*. Neste sentido, acreditamos que o conceito de inconsciente estético, de Jacques Rancière, pode ser muito útil para explicitarmos o papel de Zequiél. Segundo Rancière, o estético na arte implica em um “movimento que [...] retorna das aparências e da bela ordem causal do mundo da representação para o mundo obscuro, subterrâneo e desprovido de sentido da coisa em si”. (Rancière, 2009, p. 31-32). Ou seja, estéticas seriam as obras literárias que não estariam entregues a uma restrita absorção da vida enquanto um fenômeno de superfície, enquanto um retrato cartesiano da existência, isto é, um retrato que se

arraigasse em um pensamento claro orientado por uma estrita causalidade. Não, as obras estéticas que nos desenham um inconsciente estético mergulham em um mundo obscuro, habitado por forças desconhecidas, e elas mergulham neste mundo para encontrar, segundo Rancière:

uma potência sem nome que permanece por trás de toda consciência e de todo significado, e à qual é preciso dar uma voz e um corpo, mesmo que essa voz anônima e esse corpo fantasmagórico arrastem o sujeito humano para o caminho da grande renúncia, para o nada da vontade cuja sombra schopenhaueriana pesa com toda força sobre essa literatura do inconsciente. (Rancière, 2009, p. 41).

Portanto, uma literatura estética sempre articula um “ataque às ilusões da consciência pelo mundo das forças obscuras”. (Rancière, 2009, p. 39), ou seja, essa literatura nos leva a ver um mundo habitado por ao menos duas instâncias existenciais, uma afim ao mundo da representação e outra afim a um mundo esquivo à representação, um mundo que escapa como as sombras escapam dos corpos nos quadros de Bacon. Para Rancière, a literatura estética é aquela que empreende uma “viagem pelo Aqueronte” (Rancière, 2009, p. 44) com o intuito de estabelecer um “encontro com as forças das trevas”. (Rancière, 2009, p. 33). Da mesma maneira, o Chefe também nos diz que: “Caminhando no vau da noite, se chega até na beira do Inferno”. (Rosa, 2006, p. 669). Dado isso, acreditamos ser profícuo inserir Zequiel dentro deste contexto teórico articulado por Rancière, afinal, são muitas as afinidades entre esta descrição do que seria o regime estético da arte e o papel de Zequiel em *Buriti*. Podemos dizer que o Chefe Zequiel é aquele que deflagra a presença das forças obscuras da noite, forças que rondam o moinho e todo o Buriti Bom e, ao fazer isso, ele confere ao orbe dos escuros um papel mais importante na narrativa, pois o Chefe Zequiel vai ser aquele que vai conseguir nos levar a ver a ação das pulsões, a ação das forças ativas e reativas da vida. E aqui entra mais um aspecto fundamental da nossa leitura, afinal, como o Chefe Zequiel engendra esta relação com a noite? É escrutando os sons da noite, o corpo de noturno rumor. Mas em termos composicionais, como isso é realizado pela narrativa? Podemos dizer que Zequiel encarna o entorno, o enxerta de significações, o interpreta plástico-picturalmente atribuindo a cada som e a cada animal um significado repleto de conotações mítico-religiosas que encenam uma luta entre o bem e o mal, a alegria e a tristeza, a vida e a morte. Nenhum som emitido pelo buracão da noite é gratuito para os ouvidos atentos de Zequiel, nem mesmo as pequenas lufadas de vento, pois para o Chefe: “O vento muda é para se benzer em cruz”. (Rosa, 2006, p. 691). A voz da noite é mesmo equiparável a um cântico para os ouvidos de Zequiel: “O mato –

vozinha mansa – aciouava”. (Rosa, 2006, p. 690). Portanto, podemos dizer que o olhar profético de Zequiél é responsável por encarnar plástico-picturalmente os ruídos da noite e da floresta de maneira a plasmar este embate mítico-religioso entre as forças do bem e do mal no Buriti Bom. Sendo que, se admitimos esta encarnação plástico-pictural, então temos que admitir algum personagem que seria o centro gravitacional destas conotações plástico-picturais, pois, como nos diz Bakhtin, todos os elementos representados em uma obra literária devem estar indubitavelmente conectados com algum personagem, pois do caso contrário, tais elementos estarão fadados a se tornarem elementos acessórios, sem significado e sem função nenhuma no texto⁶⁶. Sendo assim, à qual personagem a noite pavorosa nas florestas está plástico-picturalmente atrelada? Neste caso especialíssimo de Zequiél, não se trata só de um personagem, mas sim da já aludida trindade feminina do Buriti Bom: Leandra, Maria da Glória e Maria Behú. Para iniciarmos a análise do papel dessas três personagens frente à supra-sensibilidade do Chefe Zequiél, consideremos o excerto a seguir onde temos uma cena aparentemente irrisória:

Baixava o caminho, por um afundado atoa, nem mesmo grota, e, ali, penúltima da vez, Gualberto tinha encontrado o Chefe, que armava qualquer coisa, dizendo que era uma ponte. Bobices. – ‘Tu não foi dormir hoje teu de-dia, hem Chefe?’ A responder, o Chefe Zequiél desempenara o corpo e retomara a bengalinha de sassafrás, que lhe dava uma espécie de velhice, não de importância. – ‘Aqui, para a moça-de-fora passar... A quando vier em passeio, ela usa, ela gosta...’ O Chefe, perdendo um seu dia, só por querer servir e agradar à moça, às tolas obras. A moça era a Dona Lalinha, o Chefe provava em fatos a sério sua devoção. (Rosa, 2006, p. 661).

Neste excerto, temos nhô Gualberto vendo o Chefe construindo qualquer coisa que ele, Zequiél, diz ser uma ponte para a Leandra passar. Nhô Gualberto, como sempre, descredibiliza a ação do Chefe e o julga bobo por estar se entregando a esse tipo de tarefa inútil. Mas nessa altura, já podemos questionar a opinião tão parcial de nhô Gualberto e nos indagarmos sobre o verdadeiro sentido dessa ponte que nem parece ponte: não estaria,

⁶⁶ Para Bakhtin, a noção de entorno enquanto extensão plástico-pictural implica, necessariamente, na presença de um personagem como o centro desse entorno, ou melhor, como aquilo que justifica a constituição plástico-pictural de um ambiente que, por fim, estaria ali para contribuir na expressão dos estados anímicos e volitivo-axiológicos dos personagens. Daí ele nos dizer que: “Todos os objetos representados na obra têm e devem ter, indubitavelmente, uma relação essencial com a personagem, senão eles seriam *hors d’oeuvre*; entretanto, essa relação, em seu princípio estético, não é dada de dentro da consciência vital da personagem. O corpo exterior e a alma igualmente exterior do homem são o centro da disposição espacial e da assimilação axiológica dos objetos externos representados na obra. Todos os objetos são correlacionados com a imagem externa da personagem, com suas fronteiras tanto internas quanto externas (fronteiras do corpo e fronteiras da alma)”. (Bakhtin, 2011, p. 89-90).

na verdade, o Chefe Zequiel construindo algo que viabilizasse a entrada mais segura e mais fácil de Leandra na Casa? Com isso, não estaria o Chefe agindo a favor da presença de Leandra naquelas paragens, ambicionando, em seu interior, que Leandra supere o brejo da tristeza e alcance a alegria da sua vida que coincidiria com a superação dos interditos da Casa? Sim, na verdade a ponte que o Chefe Zequiel constrói é para facilitar o caminho de Leandra rumo à sua realização erótica e espiritual. O Chefe sabe que em Leandra há uma peleja entre as forças da alegria e da tristeza e ele deseja que a alegria vença! Neste sentido, a admiração do Chefe Zequiel tanto por Leandra quanto por Glorinha é emblemática, afinal, na admiração dele pelas duas podemos perceber o quanto o Chefe Zequiel é afeito às forças ativas da vida: “E, ante Glória e Lalinha, o Chefe se desmanchava desdentado todo num riso, era igual lhe tivessem surgido de repente duas fadas”. (Rosa, 2006, p. 744). Nesse sentido, a presença de Maria da Glória, aquela que não se deixa diminuir pelas tristezas da vida, é fundamental, afinal, vai ser Glorinha quem vai representar a alegria e o sol, os elementos que espantarão a escuridão advinda da noite: “Glória tinha do sol, feita para ser amada”. (Rosa, 2006, p. 794). E da mesma maneira como Glória é associada diversas vezes com o sol e o dia, ela também o é com a alegria: “A alegria de Maria da Glória era riso de moça enfloriscida, carecendo de amor”. (Rosa, 2006, p. 662). Ainda por cima, como vimos através de Miguel, Glorinha é movida pela força da inocência, uma força pura que ainda não pecou. Por isso que podemos dizer que Maria da Glória veicula um olhar ativo para *Buriti*, pois, como nos diz Deleuze, as forças ativas implicam na “afirmação da vida (sua extrema apreciação)”. (Deleuze, 1975, p. 10). As forças ativas são a afirmação da vida, a imposição da alegria frente às possibilidades de tristeza, por isso que Glorinha esbarra de rezar quando a alegria chega: “Esbarro de rezar, quando minha alegria volta”. (Rosa, 2006, p. 718). Maria da Glória, da alegria, da saúde. Ela é a personagem que domina seu cavalo e que cavalga com liberdade e desenvoltura, uma peã, uma domadora. Neste sentido, ela se aparenta com sua grande admiradora, Leandra, uma vez que ambas comungam da mesma força quando o assunto é o domínio: “Apropriar-se, apoderar-se, subjugar, dominar são os caracteres da força ativa”. (Deleuze, 1975, p. 22).

Como mostramos no capítulo referente à Leandra, essas duas personagens jogam os jogos eróticos de sedução com os machos que elas desejam. Leandra começa jogando a bisca e depois chamando a atenção de iô Liodoro para o seu corpo, já nos jogos noturnos. Maria da Glória fita com força descabida a Miguel, ao ponto de intimidá-lo: “Ela pôs os

olhos em mim, tão declarados, com um querer que me enfrenta”. (Rosa, 2006, p. 635). Mas diante do recuo e da distância de Miguel, Glorinha não se castrou, não se reservou, não ficou amuada em seu canto aguardando o retorno heroico do seu anjo encantado, muito pelo contrário: ela se entregou, ao mesmo tempo que Leandra, a um novo jogo, um jogo erótico com o nhô Gual, o Gulaberto. Neste jogo, Glorinha mostrava suas pernas e empinava seu corpo se insinuando para Gualberto que, ao ver dela, é só um homem, mas que, ao ver de Leandra, é uma criatura repulsiva e deplorável. Glorinha, logo depois da morte de Maria Behú, se entrega para o Gual e, diante do escândalo de Leandra, Glorinha diz: “Que é que você tem? Eu não estou sã, não estou viva!? Ah... Agora, meu bem, não sou virgem mais: sou mulher, como você”. (Rosa, 2006, p. 817). E Leandra, apesar de remoída de receios e temores pelo destino de Glorinha, precisa reconhecer que Glória: “Mesmo sorria, realizado um brio, bem que se notava. Estava mais bela, afirmada, esplêndida”. (Rosa, 2006, p. 817). É que o que realmente importa para estas duas personagens é a afirmação da vida, seja por meio da inocência ou seja por meio do jogo⁶⁷. Mas para que a inocência, a alegria, o jogo e as forças ativas vençam, faz-se necessário que o sentimento de culpa, a *hybris* da culpa seja superada, pois que o importante é afirmar: “não a *hybris*, mas o jogo, a inocência”. (Deleuze, 1975, p. 14).

A teoria das forças em Nietzsche, como depreendida por Deleuze, nos parece ser apropriada para a explicitação do embate ao mesmo tempo corpóreo, mítico e subterrâneo que é encenado em *Buriti*. Se existe em *Buriti* dois orbes, um claro e um escuro, e se

⁶⁷ Deleuze, a propósito de Nietzsche, nos diz: “Nietzsche exige os direitos de uma expressão heroica: o herói alegre, o herói leve, o herói dançarino, o herói brincalhão. É tarefa de Dionísio tornar-nos leves, ensinar-nos a dançar, dar-nos o instinto de jogo”. (Deleuze, 1975, p. 11). Deleuze identifica o papel das forças ativas e reativas na obra de Nietzsche e aponta como as forças ativas implicam na afirmação da vida, na alegria, na superação da tristeza e dos valores morais que restringem e constroem as pulsões existenciais afirmativas. Cada corpo humano seria como um campo de batalha onde forças ativas e reativas disputam o domínio do ser. Caso as forças reativas vençam, este corpo será um corpo subjugado, entristecido, despotencializado, enrugado e feio. Mas caso as forças ativas vençam, estaremos diante de um corpo feliz, saudável. Segundo Deleuze, para Nietzsche a inocência é a manifestação mais genuína da força ativa: “A inocência é o jogo da existência, da força e da vontade. A existência afirmada e apreciada, a força não separada, a vontade não desdobrada, esta é a primeira aproximação da inocência”. (Deleuze, 1975, p. 13). Glorinha é inocente, bela, solar, saudável e alegre, ou seja, toda gama de predicados que a contornam contribuem para enquadrá-la de acordo com as forças ativas, pois para Nietzsche, Dionísio é a própria manifestação das forças ativas e é o “deus das mil alegrias”. (Deleuze, 1975, p. 11). Notemos como é plausível falarmos que em *Buriti* nós temos a ação de forças ativas e reativas lutando no interior de Leandra, ameaçando arrastá-la para o Brejo da estagnação do desejo ou elevá-la à alegria da realização de suas pulsões ativas, como explicitamos no terceiro capítulo. Ao mesmo tempo, também podemos dizer que há um embate entre forças ativas e reativas quando observamos Maria da Glória e Maria Behú, pois que uma é a alegria, enquanto que a outra é a tristeza, uma é a afirmação da vida, enquanto que a outra é a sua negação.

existe um embate entre as forças ativas e reativas, representadas, respectivamente, pelos olhares ativo e reativo de Maria da Glória e Maria Behú, então podemos dizer o seguinte: o Chefe Zequiél traz para o primeiro plano a noite enquanto uma instância plástico-pictural que encena os embates inconscientes das forças ativas e reativas que atuam no Buriti Bom. Com isso, *Buriti* passa a ser uma narrativa que se encaixa nas definições de literatura estética como cunhadas por Rancière, afinal, em *Buriti* nós temos estes dois orbes existenciais, sendo um deles o orbe escuro que assume grande relevância quando observamos a narrativa a partir do olhar profético do Chefe Zequiél. Pois o que impede o Chefe Zequiél de dormir é justamente a ação das forças reativas, tanto nas brenhas da floresta, quanto no mundo espiritual e quanto, por fim, no corpo de Maria Behú⁶⁸.

Para compreendermos o relevante papel do Chefe Zequiél assim como a pertinência da nossa leitura no que diz respeito à sua associação com o inconsciente estético e com a teoria das forças, faz-se necessário considerarmos o papel da terceira integrante da trindade feminina: Maria Behú. Como já dissemos, Behú veicula um olhar reativo para o Buriti Bom porque ela é aquela que nega a vida, que se ressent, que se isola em seu quarto e se entrega a mortificações e orações. Behú, de fichú preto, está sempre rezando. Ela é o bicho do brejo, tisna e encorujada, representa a noite enquanto Glória representa o dia, representa a contenção dos desejos enquanto Glória representa a sua expansão⁶⁹. A alegria de Maria da Glória deixa um halo de bem estar em todo o Buriti Bom, enquanto que a presença de Behú deixa, ali, um porém: “Ali [no Buriti Bom] tudo confortava. A ver, tirante a malvolência de Maria Behú, a pobrezinha desgraçada, em birra com seu

⁶⁸ Deleuze, a partir de Nietzsche, confere um papel maior para o corpo, encarando-o como algo que está além do próprio espírito, pois o abarca. Ele também nos diz que o corpo é o campo de ação das forças, tanto as ativas quanto as reativas: “A atividade das forças, necessariamente inconsciente, é o que faz do corpo algo superior a todas as reações, em particular, a esta reação do eu que é chamada de consciência: ‘Todo esse fenômeno do corpo é, do ponto de vista intelectual, tão superior a nossa consciência, a nosso espírito, às nossas maneiras conscientes de pensar, de sentir e de querer, quanto a álgebra é superior à tabuada’. As forças ativas do corpo fazem do corpo um si e definem o si como superior e surpreendente. ‘Um ser mais poderoso, um sábio desconhecido – que se chama si. Ele habita teu corpo, ele é teu corpo’”. (Deleuze, 1975, p. 22).

⁶⁹ Deleuze diferencia duas formas do feminino, uma primeira que seria afirmativa e afim às forças ativas e uma segunda que seria negativa e afim às forças reativas. A força ativa e afirmativa é aquela que se sobrepõe às expectativas moralizantes, enquanto que a outra é a que se entrega aos esquemas morais como quem se apega a crenças e as utiliza para reprimir suas próprias pulsões e as pulsões alheias: “a primeira potência feminina, a Anima, a noiva inseparável da afirmação dionisiaca. Mas bem diferente é a potência feminina infernal, negativa e moralizante, a mãe terrível, a mãe do bem e do mal, aquela que deprecia e nega a vida”. (Deleuze, 1975, p. 12).

mesmo aspeto”. (Rosa, 2006, p. 645). Maria Behú possui uma força “ativamente melancólica” (Rosa, 2006, p. 681) que ela volta para as coisas ao ponto mesmo de envelhecê-las: “Maria Behú [...] Seu olhar envelhecia as coisas?”. (Rosa, 2006, p. 777). E isso acontece porque Maria Behú é perpassada por forças reativas, forças que vêm contra a alegria e a liberdade, forças que são “a negação da vida (sua depreciação extrema)”. (Deleuze, 1975, p. 10). Recolhida em seu quarto, Behú reza em nome dos pecados de todos. Sua moral é a moral cristã, seus valores são os valores do cristianismo. Por isso que quando Behú vê o Buriti Grande, ela logo nos diz que ele parece uma igreja. No excerto a seguir, é possível notarmos como a filiação de Behú com a religião é equivalente a uma auto-imposição moral que lhe restringe a liberdade:

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. (Rosa, 2006, p. 696).

Maria Behú é a própria encarnação da força reativa uma vez que ela serve a uma realidade supra-sensível representada pela igreja e pelo cristianismo⁷⁰. Ela nega as inclinações do seu corpo em nome de outra realidade e de outra vida, em outro lugar. Por esse motivo que o terço é descrito no excerto acima sob uma luz tão negativa, isto é, ao invés do terço deslizar ou acariciar as suas mãos, ele serpenteia. A noite, a cobra, a serpente, a coruja e a morma: todos esses elementos terríveis que habitam a noite escrutada através do olhar profético do Chefe Zequiél são relacionáveis com Behú, pois Behú é quem representa a noite, a tristeza, o desencontro consigo, é ela a encorujada. E acima de tudo, Behú é quem morre, e ela morre com o terço de contas roxas enrolado em suas mãos: “Tia Cló, tão cedo, encontrara-a assim, o terço de contas roxas na mão, assim ia ser enterrada”. (Rosa, 2006, p. 813). Este terço de contas roxas nos remete, diretamente, a um dos temores que esganam o Chefe Zequiél já no momento em que Behú e ele adoecem:

Todos gostavam do Chefe. E, agora, em piora, mudara: nem ia mais à roça, se esquivava das pessoas, quase não saía do moinho, mesmo de dia. Negava-se a relatar o descomposto das visões que seus ouvidos enxergavam. Se assustava de morrer? Tinha medo de estrangulação. O supro da inimiga, que morcegava mais perto, que havia. Que coisa? Falasse naquilo - o aol abraçável,

⁷⁰ Deleuze nos diz que, segundo Nietzsche, todo sistema de vida que se volte para uma realidade outra, suprasensível, é um sistema de vida niilista que cultiva as forças reativas e que se nega à vida. À frente desses sistemas de vida, se encontra o cristianismo, a forma mais perfeita de um culto às forças reativas: “É o sacerdote cristão que faz a má consciência sair de seu estado bruto ou animal, é ele que preside à interiorização da dor”. (Deleuze, 1975, p. 61). A má consciência e a dor são fomentadores, no corpo, das forças reativas.

fossícias minhocas, a anta-cega. A vaca fora de todo dono, que tem os queixos de ouro e ferro e uns restos pretos de mortalha enrolados nos cornos dos chifres, mas que fica num alto de morro, de costas, mostrando suas partes, que cheiram a toda-flor e donde crescem hastes de flores? A baba luã, cá tão em baixo tendo de se passear por cima de imundícies de esterco e de terra de cemitério? A não, ele tinha declarado confissão de dizer: que eram só no adejo umas mãos, que dava idéia - pensamento dumas roxas mãos, que por estrangulação rodeavam. (Rosa, 2006, p. 778).

O que mais aterroriza o Chefe Zequiel no descomposto de suas visões são estas roxas mãos que por estrangulação rodeavam. Mãos roxas como as contas do terço de Behú, ou seja, o martírio de Behú e a sua entrega à religião desencadeiam as forças reativas que grassam no seu ser ao ponto de sufocá-la e de conduzi-la à morte. Sendo assim, as forças atuam no sentido contrário da afirmação positiva da vida, no sentido contrário da alegria. Não por acaso, na terceira escrutação de Zequiel, temos algumas palavras que demarcam esta energia do mal, esta energia contrária, palavras como o anhanjo⁷¹ e a coruja que vem sempre em contra-luz, em um revence⁷², sendo que o anhanjo significa, em tupi-guarani, “espírito do mal” (Martins, 2008, p. 32) e a coruja simboliza o agouro da própria morte. Tudo isso nos permite dizer que, definitivamente, não é por acaso que Zequiel e Nhô Gualberto temem Behú: “Nhô Gualberto Gaspar fugia de vê-la. Assim como o Chefe”. (Rosa, 2006, p. 690). Nesse sentido, nos cabe fazer uma pergunta: por que a doença do Chefe Zequiel está associada com a doença de Behú e por que assim que Behú morre o Chefe deixa de padecer das suas noites de insônia?

Para responder a tal pergunta, nos dirigiremos para o fim dessa dissertação: o terror do Chefe está associado à presença não do cristianismo de Behú e nem da sua bondade, mas sim às forças reativas que agem no interior dela. O Chefe Zequiel, aquele que escruta a noite com ouvidos de profeta, o faz como quem está atento aos micromovimentos anímicos de Behú, ou seja, como quem escuta a ação das forças inconscientes e reativas que atuam no corpo dela então em consonância com o encorpo da noite enquanto entorno plástico-pictural de matizes psíquicos e míticos. Sendo assim, a noite com o inimigo à espreita é uma extensão plástico-pictural do drama interior de Behú. Se Zequiel possui um olhar profético, é porque ele prevê, em suas escrutações, o que está por vir no Buriti Bom: a morte de Behú, esganada pelas forças reativas que ela mesma alimenta contra si própria. Por isso que conforme Behú vai adoecendo e piorando em seu padecimento, o

⁷¹ “Do que ele sabe, conquistador, teme o com o til do Cão, o anhanjo”. (Rosa, 2006, p. 697).

⁷² “A coruja está sempre em contra-luz de qualquer lumiado em pratear de folhas. Ela baixa, num revence”. (Rosa, 2006, p. 698).

Chefe também adoece e piora. Na noite que antecede a morte de Behú, acontece o seguinte com o Chefe: “O que a todos entristecia era o que estava acontecendo com o Chefe Zequiel: que pegara uma piora – jazia no moinho, só nos olhos e nos ouvidos consumia conhecimento – diziam que dessa noite não passava”. (Rosa, 2006, p. 813). Ele já está à beira da morte, exausto de seus embates noturnos, no entanto, quem morre no outro dia não é o Chefe Zequiel, mas sim Maria Behú, enquanto que o Chefe:

Ah, o Chefe agora estava são, de repente, aparecera à porta da cozinha, com seu caneco para o café e o leite, e sorridente, explicava: –‘Deus é bom! Dores... Daí, sem saber, eu adormeci conseguido, não aconteceu nada... Acho até que estou sarado...’ O Chefe ainda não soubera da morte de Maria Behú; quando disseram a ele, então foi depositar o caneco num degrau, e chorou muito. (Rosa, 2006, p. 814).

Portanto, a morte de Behú coincide com a cura de Zequiel e, ainda por cima, vai desencadear os impulsos eróticos de iô Liodoro, nhô Gualberto e, principalmente, Maria da Glória e Leandra. Esta última, inclusive, já havia intuído que alguma força prendia ou impedia o Buriti Bom de se libertar, deslanchar, tomar seu rumo:

Glória, iô Liodoro, temiam que alguma coisa de beleza ali acontecesse, não queriam? E todavia estava para acontecer, disso aqueles dias falavam, o marejo dos silêncios, as quinas dos objetos, o denso alago de um aviso se pressentia. Ela queria. Não sofria de esperar mais. À noite, uma luzinha débil acesa, um recanto de calor diferente, um ponto. À noite, o Buriti Bom todo se balançasse, feito um malpreso barco, prestes a desamarrar-se, um fio o impedia. (Rosa, 2006, p. 804).

Podemos dizer que este fio que impede o barco de desamarrar-se para enfim permitir que a beleza irrompa no Buriti Bom é, justamente, Maria Behú, ou melhor, as forças reativas que atuam no interior de Maria Behú. Mas logo que ela morre, o tempo se abre, o barco enfim se solta, deixando-se arrebatado pelas águas da noite, e é então que a possibilidade da beleza irrompe: “Aberto assim o tempo, que começos se formavam?”. (Rosa, 2006, p. 816). O Chefe Zequiel deixa de padecer em seus pavores fantasmáticos, pois as energias que vinham contra a liberdade, contra a alegria e as forças ativas da vida, saem de cena, abandonam o Buriti Bom, o fio se rompe e é então que a lenda acontece: “Mas o Buriti Bom era um belo poço parado, ali não podia acontecer nada, a não ser, a lenda”. (Rosa, 2006, p. 688). Consideremos agora por que Zequiel, diminutivo do Ezequiel da Bíblia, o profeta das atrocidades, tem um olhar profético⁷³. O Chefe Zequiel

⁷³ Costa Lima lembra, com precisão e pertinência, a relação entre o Chefe e o Ezequiel da Bíblia: “Corruptela de Ezequiel, o Chefe nos remete ao livro do profeta bíblico. Ezequiel é o que recebera do Senhor a missão de difundir as suas palavras entre os israelitas, para isso sendo chamado a abrir a boca e engulir o livro da sabedoria, no qual se encontram escritas as palavras: ‘Lamentações, gemidos e queixas’. (Ez 2, 10). As palavras de Ezequiel não visam, portanto, a trazer conforto, mas sim a anunciação

tem um olhar profético por estar atento ao orbe dos escuros, ou seja, ao invés de se deixar levar por uma forma de pensamento estritamente afim ao orbe claro, ele se entrega às forças obscuras da vida por meio das escrutatórias proféticas da noite. Ao fazer isso, o Chefe coloca em evidência, para o leitor, esta dimensão dos mistérios subterrâneos que rondam a existência. Isso é muito importante para *Buriti* e para toda a obra de Guimarães Rosa: a delimitação de uma esfera existencial que ainda comporta os mistérios obscuros da existência, sejam eles de ordem mítica, religiosa, metafísica ou psíquica. Neste sentido, a palavra *sertão* talvez seja a palavra que mais encarna este conjunto de possíveis misteriosos que está presente na obra de Rosa. A palavra *sertão* também é relevante em *Buriti* e vai ser por meio, justamente, do Chefe Zequiél que esta narrativa vai contribuir, substancialmente, para o dimensionamento dessa instância, como nos diria Rancière, *estética* da existência. No excerto a seguir, podemos perceber uma das descrições que inserem a palavra *sertão* dentro de um contexto que extrapola as fronteiras léxicas restritas ao âmbito geográfico para içá-la a um campo lexical mais amplo, com conotações oriundas de contextos metafísicos, míticos e espirituais:

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, 2006, p. 763).

O sertão é o imprevisível, o sem limites imediatos, o inabarcável, mas de onde provém tudo, principalmente o inesperado. De atalaia no moinho, sentinela posta, o Chefe Zequiél é aquele que nos coloca no coração deste mundo de contornos imprecisos onde se desenrolam lutas fundamentais para a conservação e a superação da vida. Ao fazer isso, o Chefe Zequiél nos permite adentrar este outro orbe, este orbe escuro, ou este outro plano, este plano noturno, o plano da noite que coincide com o reino estético das forças desconhecidas que também são forças que perpassam e rondam o pensamento consciente atrelado ao orbe claro. Neste sentido, vem muito a calhar o que Deleuze e Guattari dizem, a respeito de Antonin Artaud, sobre os outros planos da consciência:

Mas existe no ser humano *um outro plano*, obscuro, informe, onde a consciência não entrou, mas que a cerca de uma espécie de prolongamento sombrio ou de uma ameaça, conforme o caso. Plano que desprende também sensações aventurosas, percepções. São os fantasmas desavergonhados que afetam a consciência doentia. (Deleuze/Guattari, 1996, p. 23).

apocalíptica, onde os raios, as tormentas e as bestas misteriosas auguram desgraças semelhantes às do próprio *Apocalipse*. Não menos enigmáticas e catastróficas serão as anúncias do profeta sertanejo”. (Lima, 1974, p. 143).

O Chefe Zequiél deflagra este outro plano da consciência o colocando em uma posição privilegiada em *Buriti*, uma posição de enfoque, afinal, vai ser por meio da escrutação ou atenção cuidadosa voltada a esta instância da existência que um bom quinhão dos mistérios do sertão nos serão apresentados, afinal: “O sertão é de noite”. (Rosa, 2006, p. 631).

Conclusão

Em dado momento, Miguel se pergunta: “Será que, amando, é que nos estamos movendo adiante, num mar?”. (Rosa, 2006, p. 697). Sua pergunta ecoa por todas as passagens de *Buriti* quando encaramos essa narrativa como uma ode erótica à vida, afinal, podemos dizer que em *Buriti* nós temos muitos corpos descontínuos que estão em busca, enfim, da continuidade: “As pessoas – baile de flores degoladas, que procuram suas hastes”. (Rosa, 2006, p. 828). Quando lemos *Buriti* sob tal perspectiva, isto é, sob a perspectiva de que as pulsões fundamentais que impulsionam os personagens são pulsões eróticas que deixam em evidência esta carência por continuidade, somos obrigados a reconsiderar a morte de Behú sob dois prismas. O primeiro prisma pode ser designado de *a morte do corpo descontínuo*. Neste prisma, após a morte de Behú, o ser descontínuo por excelência do Buriti Bom, nós teríamos uma imensa descarga de continuidade em *Buriti* que seria, justamente, aquilo que impulsionaria Glorinha a nhô Gualberto e Leandra a iô Liodoro. Georges Bataille, falando sobre as mortes rituais, isto é, os sacrifícios ritualísticos, tanto de humanos quanto de animais, nos diz que aqueles que presenciavam um sacrifício presenciavam a morte de um corpo descontínuo com o intuito de perceber a continuidade da vida que só a morte é capaz de desencadear. A continuidade é a comunhão plena dos corpos descontínuos, um momento de plenitude e de apoteose do ser que seria almejado por todos. Mas por que justamente a morte, que implica no rompimento da vida, na tragédia que seria o seu fim, por que justamente a morte desencadearia a continuidade da vida? Sobre isso, Bataille nos diz algo muito pertinente quando consideramos o papel de Maria Behú em *Buriti*:

É preciso muita força para perceber a ligação da promessa de vida, que é o sentido do erotismo, com o aspecto luxuoso da morte. Que a morte seja também a juventude do mundo é algo que a humanidade teima em não reconhecer. Com uma venda nos olhos, recusamos ver que só a morte assegura incessantemente um ressurgimento sem o qual a vida declinaria. Recusamos ver que a vida é a armadilha oferecida ao equilíbrio, que ela é inteiramente a instabilidade, o desequilíbrio em que precipita. É um movimento tumultuoso que evoca incessantemente a explosão. Mas a explosão incessante não cessando de esgotá-la, a vida só pode prosseguir sob uma condição: que os seres por ela engendrados, e cuja força de explosão esteja esgotada, cedam lugar a novos seres que entrem na roda com uma força nova. (Bataille, 2014, p. 84).

Neste sentido, a morte de Behú seria um advento benéfico para o Buriti Bom porque abriria o tempo para novos acontecimentos, lembremos: “Aberto assim o tempo, que começos se formavam?”. (Rosa, 2006, p. 816). Essa perspectiva abranda a perspectiva

trágica e terrível que depreendemos a partir do Chefe Zequiél, isto é, a perspectiva de que a morte de Maria Behú seria resultado das forças reativas que a diminuem e sufocam, que a esganam com roxas e malignas mãos! E tal perspectiva nos coloca diante do segundo prisma que podemos designar de *o erotismo sagrado de Behú*. Por meio desse prisma, podemos dividir alguns dos personagens de *Buriti* em três diferentes tipos de erotismo: o erotismo do coração (erotismo de Miguel), o erotismo dos corpos (erotismo de Leandra) e o erotismo sagrado, o de Maria Behú⁷⁴. O erotismo sagrado de Maria Behú seria aquele que vincularia seus desejo e pulsões no rumo das instâncias superiores da vida, ou seja, ao invés de se comportar como Leandra, que quer gozar com seu corpo, ou se comportar como Miguel, que quer encontrar seu amor, Behú nega as demandas corpóreas do seu ser para ambicionar uma continuidade com o sagrado, com Deus. Sobre esse tipo de erotismo, Bataille diz:

a busca de uma continuidade do ser levada a cabo sistematicamente para além do mundo imediato designa uma abordagem essencialmente religiosa. (Bataille, 2014, p. 39).

Esse prisma é fundamental para fazermos jus à Maria Behú e para darmos cabo à nossa dissertação, afinal, não podemos nos conformar somente com a perspectiva de Zequiél se quisermos compreender, a fundo, os enigmas que rodeiam Behú. Ela não é simplesmente má, atravessada por forças reativas, e Miguel já percebe isso desde a primeira vez que a vê. Maria Behú não recrimina Maria da Glória, não pressiona seu pai e é extremamente receptiva com Leandra e Miguel. Ao lado disso, é a pessoa mais carinhosa com o Chefe Zequiél e, em momento algum, se refere de forma negativa a nhô Gualberto, apesar do medo que ele tem dela. Dona-Dona, inclusive, diz que Behú é a mais bela e correta daquele lugar. Estas particularidades de Maria Behú a tornam um personagem extremamente complexo que comprova, mais uma vez, a pertinência de encarmos *Buriti* como uma narrativa multifocal, pois vai ser Leandra quem vai nos permitir ver, de forma mais clara, o lado sagrado do erotismo de Behú, pois Leandra não só compreende a dor de Behú, suas privações, seu sofrimento, como também desconfia que Behú entrevia e já se volvia para outro mundo, para outros mistérios:

⁷⁴ Esta divisão é realizada por Georges Bataille que diferencia três formas de erotismo: “o erotismo dos corpos, o erotismo dos corações e, enfim, o erotismo sagrado”. (Bataille, 2014, p. 39). Apesar das diferenças existentes entre cada forma de erotismo, Bataille diz que no caso das três “o que está sempre em questão é a substituição do isolamento do ser, de sua descontinuidade, por um sentimento de continuidade profunda”. (Bataille, 2014, p. 39).

Quem roubara aquela menina de seu quinhão de saúde e beleza, e de pontudas dores crivava-a, deixando-a para fora da roda da alegria? - Lalinha se perguntava. Uma antiga verdade tê-la-ia chamado, escolhida para os claros encantamentos do sofrer, ali naquele palácio de grande lugar, meio de grossas belezas, no quente da Casa, à luz, aonde, tempo de chuva, à noite, até libélulas entravam? E entretanto Maria Behú supria-se de um achado sorriso. Que era que ela via? Que espuminha de segredo?. (Rosa, 2006, p. 780).

Esta espuminha de segredo para a qual a doce face de Behú se volta é a continuidade do ser tal como ela escolheu. Curiosa e problemática esta perspectiva aberta por Leandra! Afinal, seria ou não seria ruim, negativo, reativo o que se passa com Behú? Leandra, nessa mesma linha de raciocínio, também diz: “Maria Behú era uma estranha, sua doçura vinha de imensa distância. Maria Behú conheceria outros cansaços e consolos, e repouso, que a gente podia amenamente invejar, oh, às vezes”. (Rosa, 2006, p. 795). Diante disso, podemos afirmar que sim, *Buriti* é uma narrativa complexa que engendra múltiplos pontos de vista e que nos apresenta distintas camadas existenciais, tudo se move, as definições oscilam e a estabilidade ou imutabilidade são antes efeitos ópticos promovidos pela ânsia de comodidade do pensamento. Behú, por um lado, é esganada por forças reativas e demoníacas, mas, por outro lado, ela goza de paz e tranquilidade e seus olhos estão voltados para o Céu: “Mas Maria Behú entendia: – ‘O buriti relembra é o Céu...’”. (Rosa, 2006, p. 814).

Isso nos leva de volta para a consideração do coração de *Buriti*, isto é, o Buriti Grande. O pivô de *Buriti*, o Buriti Grande é a maravilha maior que incita o olhar de todos, que deflagra as pulsões mais íntimas de todos, que põe a nu seus olhares. Nesse sentido, é interessante considerarmos um personagem mais do que periférico. Dele, ainda não falamos nada, nem sequer tocamos no seu nome, até porque, nem nome ele tem. Este personagem é o rapaz que acompanha Miguel quando este retorna de *jeep* para o Buriti Bom. A nosso ver, esse personagem (e bem sabemos o que há de, lembrando Umberto Eco, superinterpretativo nessa leitura) é um indicativo do que deveria sentir o leitor de *Buriti*. Guimarães Rosa o teria inserido na narrativa com um propósito bem específico e, ao mesmo tempo, bem insinuante: ele representaria o *olhar* do leitor. Este leitor entraria na narrativa, *Buriti*, sem grandes interesses e sem grandes pretensões, meio desatento, mas ao fim da narrativa ele se voltaria encantado para aquilo que é o grande mistério desencadeado por esta obra, isto é, a maravilha do Buriti Grande. Por que dizemos isso? Dizemos isso porque esse rapaz nos é descrito como alguém alheio:

O rapaz era calado e exato, como quem tivesse suas saudades, seus negócios, arrumados para outra parte; nenhuma estória, ali, aderiria a ele; não pertencia àquelas horas. (Rosa, 2006, p. 665).

Este rapaz está sempre na periferia da estória e quando nos é descrito o é de maneira a acentuar este seu aspecto alheio, desinteressado, desvinculado do que está se passando ali. No entanto, nas últimas linhas de *Buriti*, ele realiza um gesto que seria simples caso ele, até então, não tivesse sido descrito como alguém que não pertenceria àquelas horas. Acontece o seguinte, Miguel chama a sua atenção para o Buriti Grande e o rapaz, até então alheio, se volta, movido por grande interesse e encanto, para admirá-lo:

- Vigia: que palmeira de coragem! – ele [Miguel] apontou. O rapaz espiava, queria mais olhos. O *jeep* avançou, acamando a campina dos verdes, entre pássaros expedidos, airados. Para admirar ainda o Buriti-Grande, o rapaz se voltava, fosse aprender a vida. (Rosa, 2006, p. 828-829).

Essa mudança brusca no comportamento do rapaz que, de repente, passa a aderir àquelas horas graças ao interesse que lhe insufla a maravilha do Buriti Grande, é o que nos permite inferir que *Buriti* se quer como uma estória tão aberta, móvel, múltipla e maravilhosa quanto o próprio Buriti Grande: este elemento que é um afrodisíaco para os mais distintos *olhares*.

Bibliografia:

Adorno, Theodor W. *Notas de Literatura I* / Tradução de Jorge W. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

Agamben, Giorgio. *Infância e História: destruição da experiência e origem da história* / Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

Aristóteles. *Poética*. São Paulo, Editora 34, 2015. 1 edição.

Auerbach, Erich. *Mimesis* / Vários Tradutores. – 6º ed. – São Paulo: Ed. Perspectiva, 2013.

Bakhtin, Mikhail Mikhailovitch. *Estética da Criação Verbal* / Tradução Paulo Bezerra - 6º ed. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

Bakhtin, Mikhail Mikhailovitch. *Teoria do Romance I: A Estilística* / Tradução Paulo Bezerra – 1º ed. – São Paulo: Editora 34, 2015.

Bakhtin, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. – 5. Ed. – Rio de Janeiro: Forense Editora, 2013.

Barthes, Roland. *Aula* / Tradução e posfácio de Leyla Perrone Moisés. – 13º reimpressão da 1º ed. – São Paulo: Cultrix, 2007.

Bataille, Georges. *O Erotismo*. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2014.

Bataille, Georges. *A Literatura e o Mal*. Porto Alegre, L&PM, 1989.

Bueno, Luís. *Duas Tradições: O Arcaico e o Moderno no Romance de 30 e em Guimarães Rosa*. In: *Formas do Romance em Língua Portuguesa – Álvaro Santos Simões Junior (org)*. São Paulo, Cultura Acadêmica, 2012.

Candido, Antonio. *Literatura e Sociedade: Estudos de Teoria e História Literária*. Rio de Janeiro, Ouro Sobre Azul, 2011.

Coutinho, Eduardo F. *Coleção Fortuna Crítica: Guimarães Rosa*. – 2º ed. – Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1991.

Deleuze, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2007.

Deleuze, Gilles. Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 3 / Gilles Deleuze e Félix Guattari. São Paulo, Editora 34, 1996.

Deleuze, Gilles. Nietzsche e a Filosofia. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

Freyre, Gilberto. Casa-Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 36^o ed. Rio de Janeiro, Record, 1999.

Holanda, Sérgio Buarque de. Raízes do Brasil, Edição Crítica, São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

Houaiss, Antonio. Villar, Mauro de Salles. Dicionário da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

Iser, Wolfgang. O Ato da Leitura. São Paulo: Editora 34, 1996.

Leite, Ligia Chiappini Moraes. O Foco Narrativo – 9^o ed. – São Paulo: Editora Ática, 1999.

Lima, Luiz Costa. A Metamorfose do Silêncio – Rio de Janeiro: Livraria Eldorado Tijuca, 1974.

Lisboa, Henriqueta. O Motivo Infantil na Obra de Guimarães Rosa. In: Coutinho, Eduardo F. Coleção Fortuna Crítica: Guimarães Rosa. – 2^o ed. – Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1991.

Lorenz, Gunther. Diálogo com Guimarães Rosa. In: Coutinho, Eduardo F. Coleção Fortuna Crítica: Guimarães Rosa. – 2^o ed. – Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1991.

Lukács, Georg. A Teoria do Romance / Tradução e posfácio de José Marcos Mariani de Macedo. – 1^o ed. – São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

Machado, Anna Maria. O Recado do Nome: leitura de Guimarães Rosa À luz do nome dos seus personagens – 1^o ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

Marx, Karl. Manifesto do Partido Comunista / Karl Marx e Friedrich Engels / Tradução Sérgio Tellaroli – 1^o ed. – São Paulo: PenguinClassics/Companhia das Letras, 2012.

Nunes, Benedito. A Rosa o que é de Rosa: literatura e filosofia em Guimarães Rosa. – 1^o ed. – Rio de Janeiro: DIFEL, 2013.

Pamuk, Orhan. O romancista ingênuo e o sentimental / Tradução HildegardFeist. – 1º ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

Proust, Marcel. Em Busca do Tempo Perdido – À sombra das raparigas em flor. São Paulo: Globo, 2006.

Ramos, Graciliano. São Bernardo. Rio de Janeiro, Record. 1995.

Rancière, Jacques. O Inconsciente Estético / Tradução Mônica Costa Neto – 1º ed. – São Paulo: Editora 34, 2009.

Roncari, Luiz. Buriti do Brasil e da Grécia: patriarcalismo e dionisismo no sertão de Guimarães Rosa. – 1º ed. – São Paulo: Editora 34, 2013.

Rosa, João Guimarães. Corpo de Baile / Ed. Comemorativa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

_____. Correspondência com seu tradutor italiano EdoardoBizzarri. – 3º ed – Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Belo Horizonte: UFMG, 2003.

_____. Primeiras Estórias. – 1º ed. Especial – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

Rosenfeld, Anatol. Texto/Contexto. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969.

Sobrinho, João Batista Santiago. Mundanos Fabulistas: Guimarães Rosa e Nietzsche. – 1º ed. – Belo Horizonte: Crisálida/ CEFET, 2011.