


**unesp**  UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"  
Faculdade de Ciências e Letras  
Campus de Araraquara - SP

**ELISABETE BROCKELMANN DE FARIA**

**IMAGINAÇÃO, DEVANEIO E POETICIDADE  
EM NARRATIVAS DE *CORPO DE BAILE***



ARARAQUARA – SP

2008

ELISABETE BROCKELMANN DE FARIA

IMAGINAÇÃO, DEVANEIO E  
POETICIDADE EM NARRATIVAS DE  
*CORPO DE BAILE*

Tese de Doutorado apresentada à Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Letras (Área de concentração: Estudos Literários).  
Orientadora: Profa.Dra. Maria Célia de Moraes Leonel

ARARAQUARA – SP

2008

ELISABETE BROCKELMANN DE FARIA

# IMAGINAÇÃO, DEVANEIO E POETICIDADE EM NARRATIVAS DE *CORPO DE BAILE*

Tese de Doutorado apresentada à Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Letras (Área de concentração: Estudos Literários).

Data de aprovação: 12/03/2008

**MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:**

Profa. Dra. Maria Célia de Moraes Leonel (Universidade Estadual Paulista – Araraquara)

**Presidente e Orientador**

Profa. Dra. Vera Bastazin (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo)

**Membro Titular**

Profa. Dra. Maria Luiza Guarnieri Atik (Universidade Presbiteriana Mackenzie)

**Membro Titular**

Profa. Dra. Maria de Lourdes Ortiz G. Baldan (Universidade Estadual Paulista- Araraquara)

**Membro Titular**

Profa. Dr. Antônio Donizeti Pires (Universidade Estadual Paulista – Araraquara)

**Membro Titular**

**Local:** Universidade Estadual Paulista

Faculdade de Ciências e Letras

UNESP – Campus de Araraquara

Para Benedito, Isabela,  
João Marcos e Marília,  
com amor.

## Agradeço

A Deus, pela possibilidade de concretizar um sonho há muito acalentado.

Ao meu marido, Benedito, e aos meus filhos, Isabela, João Marcos e Marília, pela paciência  
nesses anos de expectativa.

Aos meus pais, José e Marlene, pelo apoio incondicional.

À minha amiga Lúcia, pelo incentivo caloroso.

A todos os professores que, por sua dedicação, contribuíram com esta pesquisa.

Aos funcionários da Faculdade, pela atenção e carinho.

À minha orientadora, Maria Célia, pela ajuda imprescindível.

## RESUMO

O trabalho consiste em analisar o vínculo entre poeticidade, imaginação e memória nas narrativas “Buriti”, “Dão-lalalão – o devente” e “A estória de Lélío e Lina de Guimarães Rosa. Para tanto, toma-se como ponto de partida a presença da imaginação e da memória na constituição dos protagonistas masculinos, respectivamente, Miguel, Soropita e Lélío que, no sertão construído pelo escritor, vivenciam singulares experiências, em especial, nos recônditos da imaginação e da memória, geralmente suscitadas pelos relacionamentos com os pares femininos. Como, nas narrativas selecionadas, o devaneio, a fantasia e a memória são, em geral, apresentados poeticamente, investiga-se a similaridade entre certos processos discursivos oriundos da função poética da linguagem e mecanismos observados naqueles procedimentos. Como essa orientação peculiar dos protagonistas para a imaginação e a memória confere tratamento diferenciado ao espaço e ao tempo, o estudo dessas categorias contempla, primeiramente, os ensaios críticos sobre a obra rosiana em geral e sobre as três novelas em particular. Em segundo lugar, toma-se o instrumental teórico da poesia, no qual cabe destacar os textos basilares de Roman Jakobson “Linguística e poética” e “À procura da essência da linguagem”. O estudo da imaginação e da memória como elementos atuantes nas personagens encaminha-nos a obras centradas na simbologia do imaginário, como *As estruturas antropológicas do imaginário* de G. Durand; ancoradas na filosofia, como as de H. Bergson, *Matéria e Memória* e *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*; na relação entre a palavra mítica e a linguagem, como *Antropologia filosófica e Linguagem e mito*; e de fundo psicanalítico, como “A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud” de J. Lacan. Estudos sobre o tempo e o espaço também são utilizados, como *A poética do espaço* de G. Bachelard, “A estrutura do espaço artístico” de I. Lotman, *O tempo e o romance* de A. A. Mendilow e *O tempo na narrativa* de Benedito Nunes. Dessa forma, o trabalho final mostra que a poeticidade das narrativas tem estreita conexão com o modo de ser das personagens, pois, nos elementos que a imaginação fixa ou descarta, no que a memória retém ou esquece, guarda-se a centelha da poesia, diluída entre temporalidades, objetos, seres, lugares e aspirações.

Palavras-chave: *Corpo de baile*, poeticidade, imaginação, devaneio, memória.

## ABSTRACT

The work consists of analysing the bond among poetry, imagination and memory in the Guimarães Rosa's narratives "Buriti", "Dão-lalalão – o devente" and "A estória de Lélío e Lina." For achieving this purpose, the starting point is the presence of imagination and memory in the constitution of the masculine protagonists, respectively, Miguel, Soropita and Lélío who, in the backlands constructed by the writer, live deeply singular experiences, in special, in the recondite ones of imagination and memory, generally excited for the relationships with the feminine pairs. As, in the selected narratives, day-dream, imagination and memory are, frequently, present poetically, we investigate the similarity between certain deriving discursive processes of the poetical function of the language and mechanisms observed in those procedures. As this peculiar orientation of the protagonists for imagination and memory confers differentiated treatment to the place and time, the study of these categories contemplates, first of all, the critical essays on the rosiana literary composition in general and about the three narratives in particular. Secondly, the theoretical instrument of poetry is analysed, in which we have to detach the fundamental texts of Roman Jakobson, "Linguística e poética" and "À procura da essência da linguagem." The study of imagination and memory as operating elements in the characters direct us to texts centered in the symbology of imagination one, as *As estruturas antropológicas do imaginário* by G. Durand; anchored in philosophy, as *Matéria e memória* and *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência* by H. Bergson, in mythical word and language, as the Cassirer's works *Antropologia filosófica* and *Mito e linguagem* and of psychoanalysis accent as "A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud" by J. Lacan. Studies about time and space also are used, as *A poética do espaço* de G. Bachelard and "A estrutura do espaço artístico" by I. Lotman and *O tempo e o romance* by A. A. Mendilow and *O tempo na narrativa* by Benedito Nunes. The final work shows that the poetical accent of the narratives has narrow connection with the way of being of the characters, therefore, in the elements that imagination fixes or discards, the memory remembers or forgets, the flash of poetry is kept, diluted among temporalities, objects, beings, places and desires.

Keywords: *Corpo de baile*, poetry, imagination, daydream, memory.

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b> .....	1
<b>I “Buriti”</b> .....	8
1 Expressividade da linguagem e mito .....	9
1.1 Mito e linguagem .....	9
1.2 Signo e símbolo: mediadores da representação .....	11
1.3 Símbolo e transcendência: o rio, o mutum, o monjolo, a noite .....	15
1.4 Miguel, sob o signo de Narciso .....	23
2 Coordenadas de espaço e tempo.....	29
2.1 Modos e efeitos da percepção do espaço e do tempo.....	29
2.2 O narrador, o tempo e o monólogo de Miguel .....	36
2.3 O modo de ser lírico e o ritmo musical .....	42
3 Os estranhos: Miguel, Maria Behu e Chefe Zequiél .....	50
3.1 Recolhimento e expansão, Behu e Eros .....	50
3.2 Miguel e Chefe Zequiél: os sons da noite e a memória .....	59
3.3 O dom da adivinhação: aedo e profeta .....	71
4 Relações espaciais e perspectivas .....	78
4.1 O modo de ver de Miguel, o modo de ser do Buriti Bom .....	78
4.2 A suspensão do tempo: sinais de mudança no espaço .....	86
4.3 Espaço e devaneio: simbologias do mar, do centro, da perenidade, da comunhão.....	91
<b>II “Dão-lalalão – o devente”</b> .....	102
1 Paisagens e devaneios.....	103
1.1 Devaneios de Soropita e impressões da natureza .....	103
1.2 Trabalhos no espaço: sonho, medo e desejo .....	108
1.3 A presentificação do passado.....	118
2 Presença feminina .....	123
2.1 O condão de Doralda: atributos de Vênus na cortesã .....	123
3 Representações negativas .....	128
3.1 Raízes do mal: o grotesco .....	128
4 Imagens da psique.....	133
4.1 O inconsciente como guia .....	133



4.2 Simbologia do inconsciente .....	137
<b>III “A estória de Lélío e Lina” .....</b>	<b>147</b>
1 Lélío, misto de ação e desejo .....	148
1.1 Experiências e sonhos, no turbilhão da vida .....	148
1.2 Lélío e as imagens femininas: em busca do amor .....	153
2 Delimitações espaciais .....	162
2.1 O ambiente como guia .....	162
2.2 Jiní, desejos do corpo; Rosalina, anseios da alma .....	166
3 Os modos narrativos .....	171
3.1 A tonalidade elevada .....	171
3.2 Rosalina e a ordem do transcendente: elevação, espiritualidade, aprendizado.....	178
3.3 Lélío e Lina; Rosalina, Doralda e Maria da Glória.....	185
<b>Considerações finais .....</b>	<b>190</b>
<b>Referências.....</b>	<b>196</b>

## Introdução

Entre as características da produção rosiana, a que causou mais impacto décadas atrás, com *Sagarana*, ganhando vulto com *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas*, é justamente o modo como o escritor escreve seus textos, nos quais as palavras, por demais pensadas, escolhidas e buriladas, oriundas de uma sofisticada e exigente seleção lexical, estão continuamente desdobrando-se, ganhando novos significados potenciais, a ponto de não se poder dizer que a análise da produção do autor mineiro se esgotou.

A chave-mestra das virtualidades lingüísticas exploradas reside, com certeza, na imensa força poética que advém do meticuloso trabalho verbal, genuíno *tour de force* na busca pela palavra exata, exigências de expressão que a língua, analítica e linear, não pode suprir, como considera Davi Arriguci Jr (1999, p. 125).

O ponto que desperta nossa atenção também esmiúça o veio poético do escritor, revelado nas representações dos devaneios de Miguel, Soropita e Lélío, protagonistas de “Buriti”, “Dão-lalalão – o devente” e “A estória de Lélío e Lina”, três das sete narrativas que compunham originalmente os dois volumes de *Corpo de baile*. Acredita-se que a orientação de tais personagens, pautada pela fantasia e pela memória, é fator preponderante na criação e manutenção da poeticidade: a subjetividade de cada uma delas, ao se inscrever e aflorar no discurso, acarreta determinadas conseqüências e efeitos de sentido, perceptíveis tanto na dicção poética quanto na conformação do espaço e do tempo. Subjetividade que se reconhece pelas marcas lingüísticas, pelos recortes de mundo que o olhar capta ou despreza, e também pela rede de relações tecida entre os demais seres fictícios. Nesse sentido, merecem destaque os pares femininos das personagens principais, de cujo exame também nos valem, na tentativa de melhor analisar a constituição, as tendências e atitudes dos protagonistas, contribuindo para a precisão dos resultados da análise.

Ainda sobre o *corpus* do trabalho, cabe justificar a ausência das quatro narrativas restantes de *Corpo de baile*. Privilegiamos protagonistas masculinos adultos – nem criança como Miguilim de “Campo geral”, nem velho como Manuelzão de “Uma história de amor”. Ademais, optamos pelos textos cuja

personagem principal percorre uma trajetória claramente individualizada, o que, nesse sentido, diferencia o Grivo de “Cara-de-Bronze”: apesar de partir atrás do “quem das coisas” (ROSA, 1969, p. 101), é discutível se protagoniza a história: viaja a mando do patrão, o verdadeiro interessado pelo que é visto e aprendido. Por fim, “O recado do morro”, narrativa que, ao contemplar um grupo de viajantes, guiado por Pedro Orósio, afasta-se de nosso objetivo principal, o de circunscrever a pesquisa a apenas uma personagem.

Para organizar o trabalho, obedece-se a uma das ordens prescritas para as narrativas na primeira publicação. *Corpo de baile* continha dois índices, o que, segundo Heloísa Vilhena de Araújo (1992, p. 24) pode representar “[...] a passagem de um conto para o outro, [...] movimento que os liga, os transforma, os combina.” Ao final dos dois volumes, verifica-se a repetição do índice em sentido inverso:

(1) Campo geral	(7) Buriti
(2) Uma história de amor	(6) O Cara-de-Bronze
(3) A estória de Lélío e Lina	(5) Dão-lalalão
(4) O recado do morro	(4) O recado do morro
(5) Dão-lalalão	(3) A estória de Lélío e Lina
(6) O Cara-de-Bronze	(2) Uma estória de amor
(7) Buriti	(1) Campo geral

A opção pelo índice à direita remete-nos ao exame de “Buriti” em primeiro lugar, o que acatamos, principalmente porque, além de ser a maior das narrativas de *Corpo de baile* – contém 168 páginas na edição que utilizamos - é a única que apresenta um protagonista que se pode conhecer desde a infância, fato que enriquece sobremaneira o trabalho - Miguel é uma das virtualidades do menino Miguilim de “Campo geral” – e ajuda a explicar porque a análise de “Buriti” é bem maior que a das outras narrativas selecionadas: além do tamanho do texto e da reconhecida complexidade<sup>1</sup>, em diversos momentos é necessário examinar também a narrativa de abertura, “Campo geral”, o que certamente contribui para incrementar e adensar a análise.

---

<sup>1</sup> Na análise que faz de “Buriti”, Wendel Santos (1978, p. 192) reconhece pelo menos três focalizadores, o que pode revelar maior complexidade estrutural.

A bibliografia referida na seqüência presta-se também ao exame de “Dão-lalalão – o devente” e “A estória de Lélío e Lina”: o estudo dos componentes da imaginação parte da observação de Oswaldino Marques (1957, p. 176), contida em um dos primeiros ensaios sobre o conjunto de narrativas:

a maior surpresa, afora a revolução estilística, é a dimensão psicológica desses contos. [...] o demiurgo de *Corpo de baile* faz desfilar ante nós todo um cortejo de homens e mulheres dotados de intensa vida subjetiva, com um complexo equipamento de volições, de arremedos, de malícias, de ironia e estados crepusculares, a exhibir, através de desconcertantes intuições, uma verticalidade metafísica que os equipara às criações dos grandes romances introspectivos.

Mediante tais considerações, examina-se essa “intensa vida subjetiva”, na qual se salienta a inclinação para o devaneio<sup>2</sup>, característica que aproxima os três protagonistas, com sutis diferenças nas narrativas: sob a perspectiva do sonhador Miguel, há a manutenção e o incremento da atmosfera onírica de “Buriti”, ancorada em um fundo mítico, arcaico, que prevalece na representação do espaço e do tempo. Soropita, orientado por intensos desejos e angustiantes temores, impõe à narrativa uma tonalidade que mescla e reitera conteúdos da psique, nos quais preponderam os apelos de Eros e Tânatos, que, uma vez diluídos, ajudam a configurar as noções de espaço e de tempo, fundamentadas nas vivências psíquicas do sisudo e calado protagonista. Lélío, o mais assertivo entre as personagens selecionadas, vê-se envolvido em experiências concretas, seja com diversas personagens femininas, seja com o grupo de vaqueiros da fazenda aonde chega. Para ele, o devaneio surge amalgamado nessas experiências, sendo a mais relevante e imaginativa delas ligada à figura de Rosalina, misto de velha, moça e criança, que incorpora, segundo o olhar do protagonista, uma condição feérica, que se espraia pelo texto.

O primeiro capítulo trata de “Buriti” e focaliza, na parte inicial, tanto questões atinentes ao discurso poético de modo geral como particularidades

---

<sup>2</sup> Cabe precisar uma diferença salientada por Massaud Moisés (1985) entre os termos “fantasia” e “imaginação”: “O vocábulo ‘fantasia’ aponta para um tipo de atividade mental limítrofe do sonho e da magia, ao passo que a imaginação semelha atividade mental do tipo superior: a fantasia conota ‘devaneio’, a caprichosa associação de imagens, desobediente aos nexos lógicos ou construída ao sabor de uma lógica inconsciente primária; em contrapartida, a imaginação constitui um modo de ser coerente de nosso mundo mental, e, portanto, um mecanismo de investigação e conhecimento da realidade.”

oriundas da linguagem rosiana nessa narrativa, contemplados em itens que tratam da expressividade da palavra e do estudo do signo e do símbolo. Na seqüência, procedemos à apresentação da história que a narrativa encerra, bem como das relações desenvolvidas entre as personagens: a proximidade ou o afastamento percebido entre o protagonista e demais participantes do enredo é um índice revelador de suas tendências, bem como de sua constituição. A relação entre o protagonista e traços míticos é outro ponto destacado na análise.

No que respeita às coordenadas de espaço, o embasamento teórico principal tem duas ordens de estudo: *A poética do espaço* (2003) de Gaston Bachelard e “O problema do espaço artístico” (1978) de Iuri Lotman. Esta última, ao deter-se na construção do espaço como modelo que contém uma “imagem do mundo” (1978, p. 361), habilita-nos a adentrar a obra pelo viés estrutural, considerando a estreita ligação entre espaço e ponto de vista, questão que nos direciona ao estudo da personagem e seu modo particular de “ser” e de “ver.”

Com o primeiro teórico tem-se, na apreensão do espaço, uma valorização do “ser” e da intuição: “O espaço percebido pela imaginação não pode ser o espaço indiferente entregue à mensuração e à reflexão do geômetra. É um espaço vivido. E vivido [...] com todas as parcialidades da imaginação” (BACHELARD, 2003, p. 19), o que é pertinente a esta pesquisa, pois, como reconhece o ensaísta Paulo Rónai (2001, p. 17-18), as personagens de *Corpo de baile* são “[...] inseparavelmente ligadas à natureza, fechadas ao raciocínio, mas acessíveis a toda espécie de impulsos vagos, sonhos, premonições, credices, [...] com receptividade para o extraordinário e o milagre.” Para o exame da instância de tempo, valemo-nos notadamente de *O tempo no romance* (1972) de Adam A. Mendilow e *O tempo na narrativa* (1995) de Benedito Nunes. Com essa direção de estudo, aproximamos, em “Buriti”, Miguel, Maria Behu e Chefe Zequiél que, ao perceberem de modo singular o espaço e o tempo, imprimem na narrativa uma tonalidade ímpar, vinculada principalmente ao sonho e ao lamento. Nos itens finais da análise de “Buriti”, são retomadas as relações entre espaço e tempo, em associação com determinados símbolos, como o do mar e do centro, diretamente vinculados à percepção e atuação do protagonista: seu caráter lírico promove a idéia de suspensão, que acalenta o sonho que o move e responde pela atmosfera onírica e poética do desfecho: “[...] e o amor era o milagre de uma coisa. Glória,

Glorinha, podia dizer, pegar-lhe nas mãos, cheirar o cheiro de seus cabelos. A boca, os olhos. A espera, lua, luar de mim [...]” (ROSA, 1976, p. 250).

No segundo capítulo, em que examinamos “Dão-lalalão – o devente”, a análise realça o viés imaginário da constituição de Soropita: as impressões que colhe no trato com a natureza, os mecanismos atuantes nos devaneios a que se entrega, o entrelaçamento entre motivações, lugares e temporalidades passadas e presentes.

A presença de Doralda importa sobremaneira à narrativa, na medida em que se associa, pelo olhar do protagonista, tanto a imagens de exaltação como de rebaixamento, condição ambígua que se espraia pelo texto e impõe um colorido especial à poeticidade do discurso.

Imantadas à ordem negativa, evidenciam-se impressões de cunho grotesco, esmiuçadas nesta análise, a partir da obra de Wolfgang Kayser, *O grotesco* (2003). Na narrativa, tais impressões de estranhamento e repulsa incrementam o contraste entre os apelos ascendentes e descendentes, criativos e destrutivos, amalgamados na percepção sensível desse protagonista.

Certos mecanismos da psique, como a condensação e o deslocamento, teorizados por Freud e retomados por Lacan, em textos como “A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud” (1998), aliados à repetição de imagens, são contemplados na análise, associados a certas representações do inconsciente, através de símbolos como a cegueira, ligada à escuridão, à cor negra e a imagens de queda, relacionadas, por sua vez, a cenas infernais, que remetem a textos como *A divina comédia* e o Apocalipse bíblico. Para essas aproximações, valemo-nos da obra *As estruturas antropológicas do imaginário* (2001) de G. Durand.

Por fim, em “A estória de Lélío e Lina”, analisada no terceiro capítulo, detemo-nos, primeiramente, nas ações e experiências amorosas que impulsionam o protagonista, movimentam a narrativa e trazem, à superfície do texto, vários perfis femininos, com os quais Lélío ensaia aprendizados diferentes, súpula de um verdadeiro corpo de baile. Em meio ao que ele vivencia, brotam sonhos e desejos, mescla de percepções e lembranças, em recortes subjetivados da realidade, responsáveis por alimentar e incrementar o viés poético da narrativa.

Em seqüência, examinamos os deslocamentos do protagonista nos diferentes espaços, entre os quais se destacam os lugares onde moram a bela Jiní e a velha

Rosalina, que preenchem diferentes expectativas do protagonista, ao traduzirem, respectivamente, desejos físicos imediatos e anseios espirituais, transcendentos.

Realizamos também uma aproximação entre a narrativa e o modo romanesco da ficção, pois, como constatamos, entre as narrativas selecionadas, esta, além de evidenciar processos interiores, mostra ações do protagonista, agrupadas em uma seqüência que pode se equiparar às cinco fases do romanesco, tal como esboça Northrop Frye em *Anatomia da crítica* (1973). Ainda nesse capítulo, detemo-nos na figura de Rosalina e sua ligação com a tonalidade elevada, ao inserir-se nas fontes folclóricas, lendárias, arquetípicas, religiosas e filosóficas, além de preencher, no campo psicanalítico, a imagem de mãe. Ressaltamos, no fecho da análise, a importância da constituição erótica de Rosalina para ativar a imaginação e o aprendizado do protagonista: “[...] velhamaço, que é muito mais que o símbolo da eterna fluência da vida, renascendo das cinzas da velhice. Pois se trata da última encarnação de Eros, culminância de sua trajetória, limite extremo de suas metamorfoses” (NUNES, 1991, p. 166).

Com Miguel, Soropita e Lélío estamos diante de protagonistas lidando com o universo interior: Miguel norteia-se mais por reminiscências do que por ações, lembranças que incidem em dois tempos, um mais próximo, o da primeira estada no Buriti Bom, e um distante, o da infância vivida no Mutum, lugar remoto do sertão mineiro. A marca registrada de Soropita é o devaneio, centrado em dois pontos do pretérito: o seu, de matador, e o de Doralda, sua esposa, antiga meretriz em Montes Claros. Somente Lélío parece encontrar motivações no presente, com a chegada ao Pinhém, um novo e promissor lugar, embora ele também tenha, do passado, um amor malsucedido para esquecer. A partir dessas características das personagens, as noções de passado e presente mesclam-se, o que leva a certas disposições do enredo, propiciando anacronias, ou seja, discordâncias entre a ordem do discurso e a ordem da história. Tal percepção obriga-nos a uma análise de fundo estrutural, para a qual o suporte teórico vem do teórico francês Gérard Genette em *Discurso da narrativa* ([19--]).

Esse jogo entre passado e presente, bastante demarcado em “Buriti” e “Dão-lalalão - o devente”, direciona-nos aos pressupostos teóricos de Henri Bergson em *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência* ([19--]) e *Matéria e memória* (1999). Ao lidar com estados de consciência, com o mundo exterior e o mundo interior, o teórico (BERGSON, 19--, p. 154) aproxima o espaço do tempo e

esboça o seu conceito de “duração”, que trata dos estados interiores que, em sua multiplicidade, desenrolam-se no tempo, situando-se em determinado espaço: “Assim, na consciência, encontramos estados que se sucedem sem se distinguir; e, no espaço, simultaneidades que, sem se suceder, se distinguem, no sentido de que uma já não existe quando a outra aparece.” (BERGSON, 19--., p. 156)

Considerando-se a complexidade da categoria de tempo, justamente por essa experiência de sucessão de estados internos, em “permanente descoincidência com as medidas temporais objetivas” (NUNES, 1995, p. 18), valemo-nos também das proposições de Adam A. Mendilow em *O tempo e romance* (1972), na medida em que o autor opera uma sistematização acerca dos estudos da instância temporal, permitindo que conceitos e teorias sejam operacionalizados.

Como cada protagonista tem um modo peculiar de perceber o mundo, recortando-o de acordo com sua subjetividade e esse mundo ficcional atua como sustentáculo do discurso poético, é fato que há um imbricamento entre a categoria de personagens e a poeticidade inerente às narrativas, pois há consonância entre as representações e o modo de ser e de agir de Miguel, Soropita e Lélío. Dessa forma, encaminhamo-nos a textos como “Linguística e poética” de Roman Jakobson (1975), “Em torno da poesia” de Tzvetan Todorov (1986), *Estrutura do discurso da poesia e da prosa* de Maurice-Jean Lefébve (1980) e *O ser e o tempo da poesia* de Alfredo Bosi (2000).

Não se pode prescindir de estudos como os de Emil Staiger em *Conceitos fundamentais da poética* (1997) e *O teatro épico* (1985) de Anatol Rosenfeld, pela necessidade de estabelecerem-se conexões entre a personagem e possíveis traços líricos, dramáticos ou épicos. O alcance mítico da palavra é um dos pontos de chegada do fazer poético do autor, o que nos leva à leitura de obras como *Antropologia filosófica* (1983) e *Linguagem e mito* (2003) de Ernst Cassirer, *Mito y metafísica* (1960) de Georges Gusdorf e de ensaios de Benedito Nunes como “O amor na obra de Guimarães Rosa” (1991) e “De Sagarana a Grande sertão: veredas” (1998).



## I “BURITI”

## 1 Expressividade da linguagem e mito

### 1.1 Mito e linguagem

Na conhecida entrevista concedida ao tradutor alemão, Guimarães Rosa (apud LORENZ, 1991, p. 81; grifos nossos) refere-se à busca da expressividade: “quero escrever livros que depois de amanhã não deixem de ser legíveis. Por isso acrescentei à síntese existente a minha própria síntese, isto é, incluí em minha linguagem muitos outros elementos, *para ter ainda mais possibilidade de expressão.*” Detalhando quais seriam esses elementos, o autor destaca dois itens, um relacionado à inclusão de certas particularidades dialetais de sua região e outro, que nos interessa mais de perto, ligado ao modo peculiar com que o escritor usa a palavra: “meu método implica na utilização de cada palavra como se ela tivesse acabado de nascer, para limpá-la das impurezas da linguagem cotidiana e reduzi-la ao seu sentido original” (ROSA apud LORENZ, 1991, p. 81).

Buscar o “sentido original” da palavra significa percebê-la como entidade criadora, sendo que a atribuição de tamanhos poderes à palavra leva-nos a considerar, com Cassirer (2003, p. 64), a existência do vínculo originário entre a consciência lingüística e a mítico-religiosa, identificado, principalmente, pelo “[...] fato de que todas as formações verbais aparecem outrossim como entidades míticas, providas de determinados poderes míticos, e de que a Palavra se converte numa espécie de arquipotência, onde radica todo o ser e todo acontecer.”

Ao atar linguagem e mito, o filólogo Max Müller (apud CASSIRER, 2003, p. 18) tem uma percepção diferente: para ele, essa característica do mito de ser condicionado e mediado pela linguagem,

é o resultado de uma deficiência lingüística originária, de uma debilidade inerente à linguagem. Toda designação lingüística é essencialmente ambígua e, nesta ambigüidade, nesta ‘paronímia’ das palavras, está a fonte primeva de todos os mitos.

A consideração de que o mundo mítico é ilusório faz pensar que esse engano tem raízes na própria linguagem, pois é nela, segundo Müller (apud CASSIRER, 2003, p. 19), que reside a ambigüidade, fonte do engano.

Tal “ambigüidade” também é citada por Lefebve (1980, p. 25) ao tratar do discurso literário. Esse discurso, que ele chama de retórico, “em lugar de assegurar a comunicação sem a ambigüidade, entrava-a e obscurece-a.” O ensaísta (LEFEBVE, 1980, p. 34) postula, inclusive, uma inversão de perspectiva: para ele, a linguagem que mais se aproxima à imagem que fazemos do mito “[...] será a linguagem cotidiana, a linguagem da comunicação e da acção: precisamente porque, em geral, não levanta nenhum problema de linguagem.”

Notamos que as concepções de Müller relacionam o mito a um defeito da linguagem – como se a imprecisão oriunda da percepção mítica fosse um demérito, uma “[...] obscura sombra que a linguagem projeta sobre o pensamento.” Tais afirmações permitem questionar, com Cassirer (2003, p. 19-20), a concepção do real – será que “[...] a realidade das coisas é algo direta e inequivocamente dado, e seria, literalmente, algo tangível”? Se assim o for, “[...] é compreensível que tudo aquilo que não possua tal espécie de realidade sólida se dissolva necessariamente em mera ilusão e fraude.” Na verdade, embora a aparência reflita algo da realidade, não deixará de ser mera aparência, dada a impossibilidade de “reter” o real: “[...] toda plasmação artística será também mera reprodução, que permanecerá sempre e necessariamente à retaguarda do original.”

Nesse caso, é como se o saber, o mito, a linguagem e a arte fossem reduzidos a uma espécie de ficção distanciada da realidade, aos quais não se pode aplicar a rigorosa medida da verdade (CASSIRER, 2001, p. 21). Para Lefebve (1980, p. 36), a própria gênese do fato literário dá-se “[...] a partir do instante em que a comunicação fica perturbada, em que a linguagem cotidiana falha seu objetivo: no erro ou na mentira.” Mas se o mito for mesmo essa “obscura sombra” projetada pela linguagem, como explicar, então, que essa sombra torne “[...] sempre a revestir-se com o esplendor de sua própria luz”, e “[...] desenvolver uma vitalidade e atividade inteiramente positivas?” (CASSIRER, 2001, p. 23)

A saída apresentada pelo teórico alemão está na aceitação do que Kant nomeou “revolução copernicana”:

Em lugar de medir o conteúdo, o sentido e a verdade das formas intelectuais por algo alheio, que deva refletir-se nelas imediatamente, cumpre descobrir, nestas próprias formas, a medida e o critério de sua verdade e significação intrínseca. Em lugar de tomá-las como meras reproduções, devemos reconhecer, em cada uma, uma regra espontânea de geração, um modo e tendência originais de expressão,

que é algo mais que a estampa de algo de antemão dado em rígidas configurações de ser. *Deste ponto de vista, o mito, a arte, a linguagem e a ciência aparecem como símbolos: não no sentido de que designam na forma de imagem, na alegoria indicadora e explicadora, um real existente, mas sim, no sentido de que cada uma delas gera e parteja seu próprio mundo significativo.* (CASSIRER, 2003, p. 22; grifos nossos)

Essa visão propicia entender as formas simbólicas, de que as palavras são o primeiro representante, não como imitações, mas sim como órgãos dessa realidade, “[...] posto que, só por meio delas, o real pode converter-se em objeto de captação intelectual e, destarte, tornar-se visível para nós” (CASSIRER, 2003, p. 22). Verifica-se, portanto, na arte e na linguagem, no mito e no conhecimento “a propriedade fundamental de abrigar uma força primeva formadora, e não apenas reprodutora” (CASSIRER, 2001, p. 19).

Admitindo, portanto, que cada forma simbólica enceta “um modo específico de ver, uma direção ou enfocação mental *sui generis*” (ROSENFELD, 2003, p. 14), compete-nos verificar as peculiaridades dessa enformação enraizadas no mito e na linguagem, aproximando-as de nosso objeto, a linguagem de “Buriti”, priorizando determinadas escolhas do escritor, o que viabiliza questões como: de que maneira o caráter poético da narrativa é moldado pelas relações estabelecidas entre linguagem, narrador e focalização? Que efeitos a caracterização desse protagonista – notadamente lírica – imprime ao discurso?

Para seguir a direção do olhar de Miguel, cujo ponto de vista domina a primeira parte da narrativa, reportamo-nos às questões da representação da realidade, o que nos envia ao signo e ao símbolo.

## 1.2 Signo e símbolo: mediadores da representação

No âmbito das relações entre a palavra e o mundo está o signo: “[...] nem o pensamento nem o som se comunicam por si mesmos: aparecem, para o homem em sociedade, já reunidos em articulações que se chamam signos” (BOSI, 2000, p. 48). Pressuposto em toda representação, o signo será sempre um mediador “e

todo signo esconde em si o estigma da mediação, o que o obriga a encobrir o que pretende manifestar” (CASSIRER, 2003, p. 21).

Segmento de matéria tomado pelo homem para presentificar coisas ou momentos da existência (BOSI, 2000, p. 52), o signo guarda uma dicotomia com o objeto, mas, no caso das onomatopéias, analisadas como as representações que mais se aproximam do referente, promove-se o caráter palpável dos signos (JAKOBSON, 1975, p. 128), o que se verifica na suposição de Bosi (2000, p. 50):

A onomatopéia e a interjeição teriam sido, quem sabe, formas puras, primordiais, da representação e da expressão, funções que, no estágio atual das línguas conhecidas, foram assumidas largamente por palavras não onomatopaicas.

O discurso literário é que provoca a união entre som e sentido, entre significante e significado, mormente se retrocedermos à linguagem original de que fala Lefebve (1980, p. 32):

Platão, no *Crátilo*, cita Homero: as coisas têm dois nomes, um na linguagem dos deuses (e é o nome próprio, quer dizer, apropriado), outro na dos homens (e é um nome degenerado, abastardado). O nome próprio é o único que imita adequadamente a própria essência dos seres e das coisas. [...] A partir daqui desenvolveu-se, na tradição ocidental, o mito de uma linguagem pura, original, autêntica, em que o significante e o significado coincidiriam, linguagem que se revelaria, pois, imediatamente reveladora da verdade das coisas e do mundo.

O teórico (LEFEBVE, 1980, p. 39) vale-se da expressão “mito da linguagem pura” porque, segundo ele, “o mito não pré-existe à literatura: é uma maneira, por assim dizer alegórica, de representar o seu problema.” Buscando, enfim, precisar a diferença entre linguagem literária e linguagem cotidiana, ele se vale dessa relação entre significado e significante, afirmando que se a linguagem cotidiana abole o significante em favor do significado, o mesmo não se dá na linguagem literária; nela há uma tendência a manter a presença do significante e a fazer de todo o significado um novo significante, pelo menos potencialmente (LEFEBVE, 1980, p. 38).

Ao traçar considerações entre as primeiras manifestações do pensamento lingüístico e do pensamento mítico, Cassirer (2001, p. 36) observa que, para ambos,

o conteúdo da “coisa” e do “signo” não se diferenciam nitidamente, e, em vez disso, costumam mesclar-se indistintamente. O nome de uma coisa e a própria coisa fundem-se de maneira indissolúvel: a simples palavra ou imagem encerra uma força mágica através da qual se nos revela a essência da coisa.

Bosi (2000, p. 61, 62) fala de “signos motivados” quando, na relação significado-significante, estabelece-se um acordo subjetivo entre as reações sensoriais e emotivas e o modo de articulação de um determinado som. Na vigência dessa subjetividade, a “[...] corporeidade interna e móvel da matéria verbal torna relativa, mediata, simbólica [...] a representação do mundo pela palavra.” Em se tratando da fala poética,

[...] quando um signo lingüístico nos parece mais colado à coisa [...] *o que se dá é uma operação expressiva organizada em resposta à experiência vivida e, o quanto possível, análoga a um ou mais perfis dessa experiência.* Nessa operação o som já é um mediador entre a vontade-de-significar e o mundo a ser significado. (BOSI, 2000, p. 62; grifos do autor)

Nesse sentido, conforme Cassirer (2003, p. 31-32; grifos nossos), se a “linguagem parece poder definir-se e pensar-se integralmente como um sistema de signos fonéticos, *o mundo da arte e do mito parecem esgotar-se no mundo das formas particulares, sensorialmente tangíveis, que ambos apresentam.*”

Eduardo Coutinho (1991, p. 204), em ensaio que trata da revitalização operada na linguagem rosiana, observa: “A variedade de significados potenciais que uma palavra contém é o que caracteriza a linguagem poética [...] a palavra não é um meio, mas um fim em si mesmo. Ela deve transcender o conceito sugerindo muito mais que basicamente significa.” Tal transcendência inerente à palavra eleva-a ao *status* de símbolo, como diz Todorov (1980, p. 97), em teoria que intitula romântica: “as palavras são (somente) signos na linguagem cotidiana, ao passo que elas se tornam, em poesia, símbolos.” Como símbolo, a palavra

atinge novas esferas de sentido, contempla muitas outras atribuições, além da função primeira de mediar:

(1) O símbolo mostra o devir do sentido, não seu ser; a produção, não o produto acabado. (2) O símbolo é intransitivo, não serve apenas para transmitir a significação, mas deve ser percebido em si mesmo. (3) O símbolo é intrinsecamente coerente, o que quer dizer que um símbolo isolado é motivado (não-arbitrário). (4) O símbolo realiza a fusão dos contrários, e mais especificamente, a do abstrato e concreto, do ideal e do material, do geral e do particular. (5) O símbolo exprime o indizível, isto é, aquilo que os signos não-simbólicos não chegam a transmitir; é, por conseguinte, intraduzível, e seu sentido é plural – inesgotável. (TODOROV, 1980, p. 97)

Na linguagem rosiana, a palavra detém essa potencialidade, sendo sua prosa “mais expressiva que discursiva, [...] fluvial, torrencial, multidimensional” (XISTO, 1991, p. 115-116), em que a palavra distancia-se da mera posição estanque, como considera Jakobson (1975, p. 101), valendo-se das idéias de Peirce e Saussure:

o símbolo opera, antes de tudo, por contigüidade instituída, apreendida, entre significante e significado. Esta conexão, “consiste no fato de que constitui uma regra” e não depende da presença ou da ausência de qualquer similitude ou contigüidade de fato. O intérprete de um símbolo, qualquer que seja, deve obrigatoriamente conhecer esta regra convencional, e “é só e exclusivamente por causa desta regra” que o signo será efetivamente interpretado.

Interrogar-se sobre a linguagem poética, principalmente a de Guimarães Rosa, é observar o duplo jogo que há na materialização do significante e na presentificação do significado, “[...] é tentar ver como uma modificação das estruturas da linguagem se repercute no próprio processo da significação e origina um novo modo de ser e de presença dos significados” (LEFEBVE, 1980, p. 55).

Reconhecendo que na linguagem do autor mineiro a palavra é explorada em toda sua potencialidade, sendo incessantemente revitalizada e reinaugurada, é momento de examinar, atentando para os pressupostos esboçados quanto à relação entre signo e significante, signo e símbolo, de que maneira o discurso de “Buriti”

revela a “palavra primordial” (CASSIRER, 2001, p. 19), fonte da poesia, sabendo, com Jakobson (1975, p. 117), que a análise e a classificação dos símbolos relaciona-se ao poder criador da linguagem, vinculando-se a uma determinada percepção.

Como considera Todorov (1996, p. 252), a partir de Kant, “o símbolo é próprio da maneira intuitiva e sensível de apreender as coisas”, afirmação que nos remete a determinados elementos vinculados à apreciação do protagonista Miguel. Nesse caso, “os objetos serão determinados por um sentimento profundo que, quando é puro e natural, coincidirá com os objetos mais perfeitos e nobres e os tornará, no limite, simbólicos.” (GOETHE apud TODOROV, 1996, p. 51)

### 1.3 Símbolo e transcendência: o rio, o mutum, o monjolo, a noite

Em “Buriti”, entramos mais uma vez na atmosfera densa e carregada do mundo sertanejo, através da captação prismática de cores, sons, aromas e formas dos seres e do ambiente, lugar-comum da obra de Guimarães Rosa, com a exceção de que penetramos no reduto de personagens endinheiradas: iô Liodoro, o dono da fazenda Buriti-Bom, é associado aos signos da força e da firmeza - “*Liodoro é Heliodoro, sol de ouro, centro do sistema, em torno do qual gravitam a família e os agregados do Buriti Grande*” (MACHADO, 1997, p. 84). Ele planta grandes roças, compra gado de quase todos os criadores do sertão, e “possui um município de alqueires” (ROSA, 1976, p. 122). A casa da fazenda, conectada ao remoto e ao estranho, sinaliza a cristalização do tempo, como imagina a personagem Leandra: “em certas noites, só, Lalinha retornava à tenção de partir, tomando-a um tédio de tudo ali, e *daquela casa, que parecia impedir os movimentos do futuro.*” (ROSA, 1976, p. 191; grifos nossos)

A narrativa tem início com o retorno de um dos protagonistas, que, em sua primeira viagem, chegara ao Buriti Bom trazido pelo vizinho, também proprietário rural, nhô Gualberto Gaspar. Miguel, jovem veterinário, representa uma das virtualidades de Miguilim de “Campo geral”, primeira narrativa de *Corpo de baile*. Para Dante Moreira Leite (1987, p. 190), esse fato merece destaque: “‘Buriti’ é importante porque é um dos poucos momentos em que, na



ficção de Guimarães Rosa, aparece o desenvolvimento da personagem, e a lembrança do menino acompanha o moço.” Como a personagem Miguel interessa-nos de perto, iniciamos a análise de “Buriti” de posse dos elementos constitutivos de Miguilim, acreditando na manutenção de traços da personagem-criança no “adulto”.

Conforme mostramos em trabalho anterior (FARIA, 2003, p. 105), a despeito de a história de “Campo geral” ser contada por um narrador “adulto”, Miguilim é “a voz central que exprime seu próprio estado de alma”; sua subjetividade, afetividade e emotividade configuram o clima lírico que impregna o texto.

Em “Buriti”, Miguel sente-se apreensivo e hesitante quanto à segunda chegada à fazenda: “Era um estranho; continuava um estranho, tornara a ser um estranho?” (ROSA, 1976, p. 83), retomando a sensibilidade marcante de Miguilim frente à natureza, o que remete ao telurismo, um dos componentes da atitude lírica:

Os sentimentos, todos os estados mais recônditos e profundos de nosso íntimo não estão entrelaçados da maneira mais esquisita com a paisagem, uma estação do ano, um estado da atmosfera, um alento? [...] Toda tua riqueza interior está ligada a milhares dessas coisas telúricas, teus progressos, teus desejos, tua embriaguez. (STAIGER, 1997, p. 60)

No percurso rumo ao Buriti Bom, Miguel dirige o olhar para a paisagem, onde localiza o riacho, numa funda cavidade:

Parara, para jantar, no mesmo ponto em que da primeira vez: perto duma funda grota – escondido muito lá em baixo um riachinho bichinho, bem um fiapo só, só, que fugia ao 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, 1976, p. 83)

Conforme Bachelard (1998, p. 5), “antes de ser um espetáculo consciente, toda paisagem é uma experiência onírica”. Em se tratando de Miguel, vale atentar

para a imagem da fundura da grotta, pois na caracterização desse lugar há uma notação afetiva, que Wendel Santos (1978, p. 24) explica:

*a funda grotta é um lugar reclamado por dois momentos diversos da ação. Ou seja, ele volta na face do texto através da primeira e da segunda viagem de Miguel ao Buriti Bom. A razão do processo descobre-se no próprio tratamento que o escritor dá ao material, compondo uma linguagem singularmente afetiva.*

A análise do trecho permite entrever que essa linguagem “afetiva” conforma um trabalho poético singular, do qual ressaltamos os efeitos sonoros, lembrando, com Coutinho (1991, p. 220), que se “o mundo dos sertões está coalhado de sons ou ruídos os mais variados, provenientes dos seres que o povoam, tanto animados quanto inanimados”, os sons captados pela audição de Miguel, próximo à funda grotta, - “o cucubo da coruja”, “regougo da raposinha”, “o vozejo crocaz do socó” (ROSA, 1976, p. 83) -, revelam a peculiar sensibilidade sonora do protagonista. Acerca do riozinho, Maria Célia Leonel (1985, p. 62) afirma: “considerando-se que o riacho é recoberto, oculto, e verificando-se o comportamento da personagem, já se pode perceber nela características próprias da introversão.” A idéia de tamanho reduzido abrange a vegetação circundante, o que se marca pelo adjetivo “miúdas” em “*miúdas* folhagens”, e pelos sufixos “inhas” e “icas” em “*plantinhas* de *floricas* verdes”.

Há recorrências em “um fiapo, só, só [...] um riinho.” A ênfase reitera a estreita dimensão do riozinho, que, além de tudo, é recoberto, não se mostra claramente, tal qual o protagonista. Santos (1978, p. 27; grifos nossos) adverte, quando ao posicionamento de Miguel, que ele “[...] *esconde-se nas dobras do texto*, precisamente no tempo em que acontece a ação maior do relato.”

Além do tamanho, os sons do riacho são destacados: “[...] dali o *sipipilo* do regato não se suspeitava. Só os grilos, por todo o campo, toda qualidade deles, sempre *surgindo*” (ROSA, 1976, p. 84; grifos nossos) A insistência nos fonemas /s/ e /i/ -, representada pelas aliterações – “*sipipilo*”, “*se*”, “*suspeitava*”, “*só*”, “*os*”, “*grilos*”, “*deles*”, “*sempre*”, “*surgindo*” - sugere a cadência suave do som do regato; o termo “*sipipilo*”, que segundo Nilce Sant’ Anna Martins (2001) é uma forma criada pelo autor, guarda também uma relação onomatopaica, traduzindo uma impressão sonora: a fluidez da água lembra o cantar dos pássaros

(pipilo): na escuta do riachinho, o ritmo da narrativa identifica-se com o ver e o sentir de Miguel.

Quando o texto retoma a primeira chegada ao Buriti Bom, ocorrem lembranças do protagonista, e mais uma vez surge a imagem do riacho: “Tinha vindo ali quase por acaso. [...] Pararam, perto da grota funda, que *avanhandava* o regatozinho *corrinhante*.” (ROSA, 1976, p. 91; grifos nossos) Os termos “avanhandava” e “corrinhante”, ambos não dicionarizados, guardam proximidade semântica, sendo que o primeiro significa “encachoeirar” e o segundo, uma variação de “avanhandar”, relaciona-se àquilo que corre, flui. (MARTINS, 2001) Pode-se dizer que a grota assume a função de conter, cercar o riacho em sua trajetória; a fundura da grota liga-se ao oculto, ao indevassado.

Em outro trecho, no final da analepse que retoma a primeira viagem do protagonista ao Buriti Bom, novamente a imagem do riacho impõe-se e ajuda a reiterar a posição marginal de Miguel: “Sossumido, em surto em sua grota, o riachinho passava” (ROSA, 1976, p. 144). Para Martins (2001), o termo “sossumido”, não dicionarizado, equivale a “sumido sob a grota”, o que é significativo, se considerarmos o significado de “surto” como “ancorado, fundeado” (HOUAISS; VILLAR, 2001), o que se equipara à inscrição da personagem no discurso. A aliteração do fonema /s/ em “*sossumido*”, “*surto*”, “*sua*”, *passava*” reitera o ritmo peculiar da fluência do rio; o imperfeito do verbo “passar” indica a continuidade da ação que, embora diminuta, é contínua.

Em análise que faz da simbologia da matéria, Bachelard (1998, p. 6) afirma que a água é o “[...] elemento mais constante que *simboliza as forças humanas mais escondidas*”, além de reconhecer na substância da água um “tipo de intimidade”, explicações que se relacionam à caracterização lírica de Miguel, “calado e exato” (ROSA, 1976, p. 113). Dessa forma, o riacho personifica não apenas os recônditos sentimentos do focalizador; ele pode revelar, - ao ser tratado como “fio”, “esguicho”, “um tiquinho tico de arroio” (ROSA, 1976, p. 114) - a pouca assertividade do protagonista no desenrolar da ação, conforme menciona Santos (1978, p. 27):

Miguel, privilegiado como personagem de abertura e fechamento, não é protagonista dos eventos fundamentais (e fundadores) da narrativa. Não obstante, e uma vez que foi posto no limiar da escritura, transforma-se, para o leitor, em uma personagem sempre ali. [...]

Mesmo quando o narrador nada tem a ver imediatamente com a figura de Miguel, o leitor não consegue se esquecer de que ele está ali: naquela funda grota, aguardando licença para reinserir-se no corpo legível (“lisible”) do texto.

Ademais, a imagem da água liga-se a um estado melancólico, configurando um símbolo psicológico - “[...] a água torna-se assim, pouco a pouco, uma contemplação que se aprofunda, um elemento da imaginação materializante.” (BACHELARD, 1998, p. 12), que destaca, na composição de Miguel, a ênfase na reflexão, no sonho, no devaneio: como considera o filósofo (BACHELARD, 2001, p. 189), “existe uma água dormente no fundo de toda memória. E, no universo, a água dormente é uma massa de serenidade, uma massa de imobilidade.”

A sensibilidade auditiva de Miguel capta uma impressão sonora cuja simbologia espalha-se por todo o texto: trata-se do som do monjolo, outro elemento que faz dupla com o riacho, retomado por Miguel na analepse: “De repente, reconheceu, remoto, o *barulhinho* do monjolo. De par em par de minutos, o monjolo range. Gonzeia. Não se escuta sua pancada, que é fofa, no arroz” (ROSA, 1976, p. 85; grifo nosso).

Além do riachinho e do monjolo, dois outros elementos – o mutum e o socó - instauram no texto uma notação sonora noturna, sendo que o mutum, ao nomear também o ambiente da infância de Miguel, associa-se aos signos da tristeza e da solidão, conforme se lê na abertura de “Campo geral”: “quando carregava o tempo, tudo tão sozinho, tão escuro, o ar ali era mais escuro; ou mesmo na estiagem, de tardinha, na hora do sol entrar” (ROSA, 1977, p. 5). Em outro momento da narrativa, a correlação entre o pássaro nos dois textos estabelece-se: “Daí, depois muito silêncio, tem um pássaro, que acorda. Mutum. O mutum se acusa. O mutum, crasso” e “O mato do Mutum é um enorme mundo preto, que nasce dos buracões e sobe a serra” (ROSA, 1977, p. 115-116).

A constituição do protagonista – que é tristonho e cismado – é comparada aos hábitos do mutum, o que se verifica no diálogo entre ele e Maria da Glória:

O mutum. De dia, ele fica atoleimado, escondido em oco de pau. [...] Canta, antes da meia-noite e do romper da aurora. [...] “- E como canta?” “- No meio do mato, de madrugada, ele geme: - **Hu-**

**hum...Uhu-hum...** Não se parece com nenhum.” “- Aqui não tem.” “É um pássaro tristonho...” [...] Sabe, eu não disse a verdade, de propósito: por aqui também tem mutum. Mutum no mato, ronca cismado (ROSA, 1976, p. 87; grifos do autor)

Miguel sente-se fortemente atraído pelos sons do ambiente noturno, que comunicam certa disposição com a qual compactua: para Rosenfeld (1985, p. 23), no tocante ao gênero lírico, a treva não constitui um mundo à parte, ela se funde por inteiro com o Eu lírico – “o universo se torna expressão de um estado interior.” Isso pode explicar porque, na história, Miguel raramente toma atitudes: como a imaginação e a reflexão prevalecem, ele sente-se pouco à vontade para executar ações.

O som do monjolo sinaliza também o intervalo entre as duas chegadas do protagonista ao Buriti Bom, ao ser mencionado na primeira partida: “‘Hei de voltar aqui, sim, volto...’ Esquivava o assunto terno. O ranjo do monjolo, é com uma velinha acesa no deito do vento que se compara” (ROSA, 1976, p. 140). Nessa frase, há um fundo sinestésico, na mistura da impressão sonora – “ranjo” – com a visual – “vela acesa”. O vento contém o elemento sonoro mas, ao atizar a vela, pode preencher a camada visual; a associação “vela acesa” – “ranjo do monjolo” inaugura uma outra imagem do protagonista, a de uma velinha acesa ao sabor do vento. Verifica-se, portanto, uma insistência na frágil compleição da personagem frente à passagem do tempo, uma vez que, tendo chegado à fazenda pela segunda vez, Miguel esperava que tudo estivesse como há um ano: ele “se dirige, voluntária mas ingenuamente, para um ponto onde o Tempo exerceu sua atividade modificadora, [...] a modificação atingiu, substancialmente, sua mais forte esperança, Maria da Glória. (SANTOS, 1978, p. 26)

Ainda acerca do som do monjolo, Wendel Santos (1978, p. 37) assevera: “naturalmente outros objetos são referidos, mas o monjolo é uma obsessão que permite levantar o mito pessoal de Miguel e chegar, se fosse o caso, a uma compreensão de sua estrutura imaginária.”

Na noite em que Miguel se despede do Buriti Bom, a conversa com Maria da Glória configura-se numa atmosfera de encantamento, pois surge o motivo do amor, o que leva o ensaísta (SANTOS, 1978, p. 37) a perguntar: “o amor nascente agora, em Miguel, não seria o fator responsável pela fixação afetiva em certos pontos ou objetos do mundo?” A atmosfera singular da última noite na fazenda é

imbuída da disposição anímica, pertinente ao estilo lírico: “falta-lhe conexão, ordem, imposição sintática” (SANTOS, 1978, p. 38), o que distancia essa conversa da concepção mental que advém do pensar teórico e “discursivo”, que tende à expansão, à concatenação e à conexão sistemática (CASSIRER, 2003, p. 73). Na direção oposta, pode-se dizer que há uma percepção mítica, que se inclina à condensação, à concentração e à caracterização isolada.

Com a manutenção da subjetividade, “Miguel instaura, desde logo, um caráter na forma do “Buriti”, através da necessidade que sente de recordar” (SANTOS, 1978, p. 207). Neste caso, aquele que se recorda adquire um *status* diferenciado, como postula Staiger (1997, p. 55-59):

O passado como objeto de narração pertence à memória. O passado como tema do lírico é um tesouro de recordação. [...] O poeta lírico nem torna presente algo passado, nem também o que acontece agora. Ambos estão igualmente próximos dele; mais próximos que qualquer presente. “Recordar” deve ser o termo para a falta de distância entre sujeito e objeto, para o um-no-outro lírico. Fatos presentes, passados e até futuros podem ser recordados na criação lírica.

Postado nas imediações da fazenda Buriti Bom, Miguel retoma elementos da primeira chegada ao lugar, na forma de uma grande analepse, por meio da qual o leitor não apenas se inteira de Maria da Glória, Leandra, iô Liodoro, Maria Behu, Chefe Zequiel, mas, fundamentalmente, conhece as impressões de Miguel sobre eles. Nesse sentido, o destaque está na figura de Glória, cujo registro afetivo impregna o texto da função emotiva, ao visar “[...] a uma expressão direta da atitude de quem fala em relação àquilo de que está falando. Tende a suscitar a impressão de uma certa emoção” (JAKOBSON, 1975, p. 123-124), o que observamos no trecho: “Glória: o olhar dado brilhante, sempre o *sem*-disfarce do sorriso como se abre as descidas do rosto se assinalando – uma *onçazinha* [...]” (ROSA, 1976, p. 86; grifos nossos).

A prevalência dos fonemas /s/, /em/, e /an/, que se alternam e constituem rimas internas, deve ser considerada pela proximidade semântica entre os termos que guardam essas rimas (JAKOBSON, 1975, p. 145). Estabelece-se uma relação de contigüidade entre “brilhante”, “sempre”, “*sem*-disfarce”, em que a incidência aliterante e assonante dos fonemas agregam efeitos de maciez e de clareza, posto que Maria Glória ostenta, em toda a narrativa, a marca do brilho, de modo

resoluto, caracterizando-se, conforme Leonel (1985, p. 62), como a personagem que mais se abre às outras, opondo-se a Miguel, “recluído, enrolado em si, nos obscuros” (ROSA, 1976, p. 192). A presença de consoantes oclusivas no trecho - “*dado*”, “*brilhante*”, “*disfarce*”, “*do*”, “*abre*”, “*descidas*”, “*do*”, “*assinalando*” - favorece um contraponto à maciez, expressando a força e vitalidade da personagem.

Associados a “*brilhante*”, “*sempre*” e “*sem-disfarce*” estão os termos “*sorriso*”, “*assinalando*”, “*onçazinha*”, ressaltando-se que nestes o som sibilante do fonema /s/, que liga Glória à imagem de onça, recolhe do animal a impetuosidade e a garra, o que o sufixo - *inha* - atenua, marcando a afetividade do olhar de Miguel.

Ao quebrar a linearidade do sintagma, o hipérbato é outro modo de conferir acento poético ao trecho. Em uma estrutura usual, obedecendo à ordem sujeito, verbo e complementos, poderíamos ter “Glória, uma onçazinha assim: o olhar brilhante dado abre-se sempre, o sorriso sem-disfarce, as descidas do rosto assinalando-se.” Inverter os termos é um modo de privilegiar o aspecto subjetivo da linguagem, que perde na compreensão instantânea, mas ganha em expressividade.

Na descrição de Leandra, a Lalinha, prevalecem os traços que mais impressionam o focalizador nessa figura feminina que, como ele, é um elemento alheio à fazenda: nora de iô Liodoro, abandonada pelo marido, o sogro a trouxera da cidade para viver no Buriti Bom:

Dona Lalinha, os cabelos *muito lisos, muito, muito pretos*; e o rosto a maior alvura. Ela tem um modo precioso de *segurar* as cartas, de *jogar*, de *fumar*, de não *sorrir* nem *rir*; e as *espessas pálpebras*, os *lábios* tão mimosamente *densos* [...]. (ROSA, 1976, p. 86; grifos nossos).

Quando o olhar do focalizador depara-se com Lalinha, certas nuances dos elementos que sua visão realça são fixados simultaneamente, como a forma lisa e a cor preta dos cabelos – reiteradas três vezes pelo advérbio “*muito*”, opondo a cor preta e o branco do rosto, “a maior alvura”. No discurso, a ênfase contrastiva é mostrada pela escolha do fonema /o/ seguido de /s/, nos termos “*cabelos*”

“lisos” “pretos” “rosto”, ao contrário da expressão “*a maior alvura*”, centrada no fonema /a/, a que se junta o nome da personagem, Lala. Há ainda um jogo sonoro nas sílabas alternadas do nome *Lala* e do substantivo *alvura*: na leitura poética, a expressividade impõe-se pela repetição dos fonemas ou pelo seu contraste, o que provoca uma valorização dos efeitos sensoriais. (BOSI, 2000, p. 50)

Para Jakobson (1975, p. 153), “o simbolismo sonoro constitui uma relação inegavelmente objetiva, fundada numa conexão fenomenal entre diferentes modos sensoriais, em particular entre a experiência visual e auditiva”, o que leva a crer que os substantivos “Lala” e “alvura” revelam o modo peculiar de apreensão do focalizador, a maneira como a imagem da nora de iô Liodoro se constituiu para ele, já que “o som deve fazer eco ao sentido” (POPE apud JAKOBSON, 1975, p. 115).

#### 1.4 Miguel, sob o signo de Narciso

O mito, no sentido que lhe atribui André Dabezies (2000, p. 734), representa uma forma acabada e complexa daquilo que pode ser chamado de linguagem simbólica ou significativa: tudo o que dá sentido e valor ao homem existente, e expressa o próprio homem, passa por essa linguagem simbólica, da qual a poesia é a expressão privilegiada. A constituição lírica de Miguel e seu posicionamento em “Buriti” permitem relacioná-lo à figura de Narciso.

Para Wendel Santos (1978, p. 41), a atuação de Miguel ecoa o mito de Narciso principalmente porque a personagem, eficaz na criação de um discurso lírico, não se aproxima o suficiente de Glória, por estar centrado no próprio Ego.

Em relação a Narciso, sabe-se, com Favre (2000, p. 747), que embora a origem da personagem e da gênese do mito sejam ainda desconhecidas, desde que Narciso apareceu pela primeira vez, nas *Metamorfoses* de Ovídio, a lenda se apresentou perfeitamente constituída, alcançando já uma significação mítica. Primeiramente, Narciso nasce dos amores do rio Cefiso e da ninfa Liríope (rio da Beócia). Sua mãe, que ostentava grande beleza, deseja saber, logo depois de seu nascimento, se ele viverá muito tempo. Ela interroga Tirésias, que lhe responde: “Sim, se ele jamais se conhecer.” Narciso cresce muito belo, mas também orgulhoso. Durante uma caçada, a ninfa Eco toma-se de amores por ele, mas ele



a recusa terminantemente, como também já havia recusado outras ninfas. Uma delas, então, suplica à deusa Nêmesis para que ela intervenha e castigue a frieza de Narciso – e o que acontece é a parte mais conhecida do mito:

Narciso aproxima-se de uma fonte límpida que nunca homem ou animal algum havia tocado [...]. Por instantes ele descansa, mas sentindo vontade de beber, debruça-se sobre a água para matar a sede. Percebe, então, sua imagem e imediatamente apaixona-se por ela. “Ele contempla seus olhos, dois astros, a cabeleira digna de Baco e Apolo, as bochechas lisas, o pescoço de marfim, a boca graciosa e a pele que une o brilho do cobre à brancura da neve.” Sem saber, deseja a si mesmo. Consumido por este fogo interior, esquece de comer e dormir, e logo começa a definhar. Quando se dá conta que ama a própria imagem e está apaixonado por si mesmo, deseja morrer. Uma vez morto, Náiades e Dríades choram-no enquanto preparam seu funeral. Mas, subitamente, reparam que seu corpo desapareceu. No lugar dele, acha-se uma flor cujo centro da cor do açafraão é rodeado por pétalas brancas: o narciso. O sentido original do mito é facilmente depreendido: ele ilustra o poder de Nêmesis que restabelece a justiça universal. Narciso foi punido por ter desejado subtrair-se à lei comum e por ter recusado a amar alguém. (FAVRE, 2000, p. 747)

Particularmente para este estudo, é interessante notar que, no mito de Narciso, ao aflorar na literatura da Idade Média – como o *Lai de Narcissus* (c. 1160-1165), um curto romance versificado, inspirado diretamente em Ovídio - e mais tarde em *Ovídio moralizado*, no início do século XVI, há a insistência no tema da morte por amor, já que a ninfa Eco, convertida na princesa Dané, morre de dor ao saber que o belo e indiferente jovem havia morrido. Dessa forma, o sentido original do mito evolui, passando a mostrar o poder do amor. (FAVRE, 2000, 748)

A consideração de que Miguel ainda não estava pronto para o enfrentamento do mundo, imerso em seus devaneios e pulsões do passado, acentua sua semelhança com o mito de Narciso. Santos (1978, p. 112) observa:

uma personagem passa a ter um destino na Estória quando assume um passado que o obriga a um futuro. Sem dúvida, a representação da figura de Miguilim se justifica pelo desígnio de um assentamento da base psicológica de Miguel, isto é, verifica para o leitor a razão do poder que a primeira viagem tem sobre a segunda. O jovem veterinário, de fato, necessita de Maria da Glória como uma saída de seu estágio narcisista.

Para o psicanalista Contardo Calligaris (2007, p. 8) há uma característica fundamental de quem é narcisista, revelada freqüentemente na experiência clínica: “o traço dominante da ‘personalidade narcisista’ é a insegurança. Narcisista é quem está sempre se questionando: ‘O que os outros enxergam em mim? Será que gostam do que vêem?’” É certo que, em “Buriti”, Miguel, à semelhança do que ocorre ao ser humano, dá mostras de insegurança, como se percebe no seguinte trecho:

Miguel guardava temor de estar ocioso e de errar. Um horror de que errasse, de que ainda existisse o erro. A mais, como se, de repente, de alguém, de algum modo, na viração do dia, na fresca da tarde, estivesse para se atirar contra ele a violência de uma reprovação, de uma censura injusta. (ROSA, 1976, p. 99)

Conforme o sentido atribuído na clínica, o narcisista “[...] seria dramaticamente atormentado pelo sentimento de que sua imagem depende do olhar dos outros.” (CALLIGARIS, 2007, p. 8)

Dessa forma, é possível depreender dois modos de ser agregados à constituição desse protagonista: primeiramente, a introspecção, devido à qual Miguel dilui-se no que sente e desprende-se mais facilmente da realidade imediata à sua volta; em segundo lugar, a insegurança, que o diferencia de certas personagens da narrativa, considerando-se que Lalinha, iô Liodoro, Maria da Glória e nhô Gualberto Gaspar são caracterizadas pela extroversão: decididas e atuantes, estão mais aptas a implementarem ações, modificando o rumo da história, o que, decididamente, quase não ocorre ao protagonista.

Ao confrontar a trajetória de Miguel - Narciso rumo a Eros, comprova-se, no propósito da viagem, que o motivo da segunda vinda estaria alicerçado na busca do amor, lembrando, com Santos (1978, p. 47), que:

Miguel dirigiu-se ao Buriti Bom, pela primeira vez, com a virtude do acaso: “Tinha vindo ali quase por acaso” (NS, p. 91). Pela segunda vez, o destino, porém, o impeliu: “...aproximar-se dali estava sendo talvez trocar o repensado contracurso de uma dúvida, pelo azado desatinozinho que o destino quer” (NS, p. 83)

Exteriormente, por que Miguel chega ao Buriti Bom? Ele é o veterinário que vem para vacinar o gado, tem raízes no sertão, mas adquiriu o aprendizado

técnico ao sair do Mutum em direção à cidade, cena que marca o final de “Campo geral.”

No ato de vacinar o gado, impera, como percebeu Leonel (1985, p. 76), um dos traços marcantes de Miguel-Miguilim “[...] a identificação com os desvalidos, o sentimento de piedade em relação a pessoas e animais.” Ocorre que o bezerro vacinado tem caruara, uma doença paralisante, e a compaixão de Miguel invade o trecho (LEONEL, 1985, p. 76). Vejamos o exemplo de “Buriti”:

Miguel dispunha de campeiros: mandou que trouxessem agora o bezerro caruara – o pobre, que era triste de se ver. [...] Aquele bezerro caruara dava gastura, de se reparar, era um nojo, um defeito no mundo. Como se um erro tivesse falseado seu ser, contra a forma que devia de ser o molde para ele, a idéia para um bezerro belo; não podido pois ser realizado. Mais valera não existisse, então, deviam tê-lo matado. Entretanto, Miguel, ao cuidá-lo, ia tendo a maior paciência, quase com carinho; o bezerro palpitava, com seu calor infeliz, como criatura muito viva, sem embargo. A morte daquele bezerro seria uma coisa tristíssima. (ROSA, 1976, p. 100)

Wendel Santos (1978, p. 58) observa que o ato de vacinação do gado, realizado por Miguel na primeira viagem ao Buriti Bom, tem uma função indicial, pois é o momento em que o discurso se organiza, em que se conta ao leitor quem é Miguel, momento também que o caracteriza – devido à sua afetividade, ao caráter, às suas atitudes - como apto, digno de entrar no espaço sacralizado do Buriti Bom, o que não ocorre com os dois caçadores que passavam por ali, “[...] na esparramada vadiação, sem apego nenhum ao lugar, sem certo significado” (ROSA, 1976, p. 97). Miguel, ao contrário, tinha “[...] 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.”

Justamente por ser habilitado a ingressar nesse espaço e nele permanecer, há uma importante revelação, na fala de nhô Gualberto Gaspar (ROSA, 1976, p. 101):

-“Lá no Buriti Bom tem duas moças, quer dizer, tem uma moça, muito linda... Ela é estudada também...” Disse, feito estivesse revelando um segredo. [...] Ou fazendo afetuoso oferecimento: -“Essa, é que é moça para se casar com um doutor... Nome dela é Maria-da-Glória...”

Como estabelecemos semelhanças entre Miguel e o mito de Narciso, vale registrar que a primeira frase do narrador, após o dizer de nhô Gualberto - “Nome dela é Maria da Glória” -, mostra Miguel em contato com a água: “*Curvado*, Miguel lavava as mãos, no rego do pátio” (ROSA, 1976, p. 101; grifo nosso). Estaria Miguel *curvado* e mirando-se, tal como Narciso? Bachelard (1998, p. 23) esclarece que, em relação ao narcisismo, há os dois termos da dialética: ver e mostrar-se. Na questão mostrar-se / ocultar-se pode haver uma revivescência da constituição de Miguilim em “Campo geral” que, por incompatibilidade com o universo prático do mundo adulto, preferia aproximar-se dos animais e aves, talvez porque, no universo natural, não fosse julgado, não estivesse dependente do ponto de vista dos outros em relação a si mesmo. A seqüência do trecho de “Buriti” confirma a discreta passagem da interiorização (olhar para si mesmo) para a exteriorização (buscar o outro): após o ato de lavar as mãos, em meio ao qual certamente o protagonista se olha na água, há ênfase na observação da natureza ao redor e menção à pomba-rola, umas das freqüentes imagens usadas na narrativa para tratar do par feminino de Miguel: “Os porcos andavam por lá e as galinhas, ciscando no esterco. De toda hora, era o arrulho da pomba-rola, a que se atoleimou de amor. [...] Portanto, havia uma mulher no Buriti Bom, Maria da Glória” (ROSA, 1976, p. 101).

O discurso que segue nos faz acreditar que já há nítidos sinais de exteriorização por parte de Miguel, principalmente através de um trecho bastante simbólico, ao qual aludem Santos (1978, p. 61) e Leonel (1985, p. 73), que transcrevemos:

Como Miguel e nhô Gualberto Gaspar ficavam a ver, quando passava um picapau-da-cabeça-vermelha, em seu vôo de arranco: que tatala, dando impulso ao corpo, com abas asas, ganha velocidade e altura, e plana, e perde-as, de novo, e se dá novo ímpeto, se recobra, bate e solta, bate e solta, parece uma diástole e uma sístole – um coração na mão -; já atravessou o mundo. (ROSA, 1976, p. 101)

Para Santos (1978, p. 61), “[...] o pássaro que se coloca sob a luz do discurso, seja pelo seu *ethos*, seja pelo seu *mythos*, institui-se como a representação do ser do amor.” Ao se permitir ser envolvido pelo amor, Miguel é vítima e esse

processo de antecipação simbólica da ação dramática – como acentuou Santos – faz com que a narrativa assuma um caráter mitificante, “[...] dando-lhe a proporção de uma categoria exemplar.”

Inserir Eros em “Buriti” significa evocar um mito da criação do mundo, pois no primeiro texto grego em que Eros aparece, a *Teogonia* de Hesíodo (século VII A.C.), ele é apresentado “[...] como uma das três entidades primordiais que preexistem à formação do universo: ‘...antes de tudo foi o Abismo (Caos); depois a Terra (Gaia) e Amor (Eros)’” (LÉVY, 2000, p. 319). Na cosmogonia hesiódica, Eros é dono de uma força geratriz, tem um poder com extensão suficiente para assegurar a coesão e a perenidade do universo.

Além da possível preponderância de Eros sobre Narciso em relação à personagem de Miguel, no discurso de “Buriti” há elementos simbólicos que também remetem a Eros. Nessa direção, Leonel (1985, p. 78) menciona um dado relevante, a localização temporal:

Miguel chega ao Buriti Bom para apaixonar-se por Maria da Glória no mês de maio e volta à região para reencontrá-la no mesmo mês. Maio é o tempo do lírico Miguel. Tal circunstância responde por parte da composição da atmosfera carregada de fluidos amorosos que a obra veicula.

Sobre a importância do mês de maio para a configuração da atmosfera erótica, a ensaísta (LEONEL, 1985, p. 81) diz ainda: “em maio germina o amor numa repetição do mito europeu que associa a primavera, o renascimento da vegetação à ação de Eros, à renovação da vida humana.” Vale lembrar, com Leonel (1985, p. 81) que, no Brasil, a época convencionalmente considerada como primavera não abrange o mês de maio, embora seja esse o mês das flores, de Maria, das noivas.

Na apresentação geográfica do Buriti Bom, ressalta-se a própria palmeira que nomeia a narrativa como um elemento de grande força simbólica. Os excertos comprovam o caráter inaugural da árvore, que é mencionada a Miguel por nhô Gualberto Gaspar: “- ‘Ah, esse – senhor vai ver – se diz que é fenômeno. Antigo de velho, rijamente. Calculado em altura de setenta e tantos metros. [...] Para o senhor conhecer como o chão dali é bom [...] palmeirão descomunado’” (ROSA, 1976, p. 102).

A força do buriti também acompanha os pensamentos de Miguel, que parecem oscilar entre as impressões de tristeza colhidas no Mutum e o presente vigoroso com Maria da Glória.

Acerca da condição mítica de “Buriti”, Santos (1978, p. 52) adverte:

O Buriti é uma região pura, onde os fatos que acontecem adquirem o caráter de uma inauguração do humano no universo: ora, toda inauguração é sagrada, porque supõe a ação de entes sobrenaturais. É verdade que, na obra de Guimarães Rosa, o mito sofre um deslocamento, estando os seres sagrados substituídos pelos humanos. Todavia, as personagens se revestem, mediante o processo de sacralização, de características que alteram sua condição simplesmente humana.

## 2. Coordenadas de espaço e tempo

### 2.1 Modos e efeitos da percepção do espaço e do tempo

Como sabemos, Miguel é o forasteiro que retorna à fazenda, estando essa segunda viagem conjugada a uma promessa feita a Maria da Glória: “- Volto sim, hei de voltar aqui” (ROSA, 1976, p. 88). No parágrafo de abertura narra-se justamente essa chegada, que é, na verdade, o ponto de arranque da narrativa. Entretanto, quando ele pára a fim de jantar, “[...] perto duma funda grotta [...]” (ROSA, 1976, p. 83), essa seqüência narrativa é cortada, e o que entra em cena são recordações de Miguel relativamente à primeira viagem. Há, portanto, uma anacronia, ou seja, uma discrepância entre a ordem em que os fatos ocorrem na história, e a ordem do discurso, a seqüência em que tais fatos são narrados.

Se tais recordações representam uma pausa na narração, ordinariamente é possível atribuir a elas a função de catálises, “pormenores ‘supérfluos’” (BARTHES, 1988, p. 158) que entremeiam as funções principais. No entanto, se tomamos a história de Miguel como a central em “Buriti”, tais catálises não atuam como meras funções expletivas ou ornamentais, na medida em que, ao esclarecerem pontos fulcrais da constituição e da condução do protagonista, possibilitam entender a própria ocorrência da pausa como a insistência em um ritmo peculiar, inerente ao gênero lírico, do qual Miguel é o porta-voz.

Pela afirmação de Santos (1978, p. 160; grifo do autor), - “na maior parte do romance, não há *novidade* de ação. O que existe, e isto é fundamental, é a

novidade do tempo” - podemos aquilatar o valor dessa anacronia, sem querer, obviamente, conferir a ela o caráter de “novidade” em relação à literatura de modo geral, mas à obra em particular. Como lembra Genette (19--., p. 35) “não se cairá no ridículo de apresentar a anacronia como uma raridade ou como uma invenção moderna: ela é, pelo contrário, um dos recursos tradicionais da narração literária.” O que é novo, sem dúvida, relaciona-se ao grau de abrangência e de complexidade desses retornos no tempo, bem como a seus efeitos.

A existência da anacronia impõe um direcionamento à narrativa, no momento em que situações passadas são colocadas em destaque na longa analepse<sup>1</sup>, que preenche sete páginas do início do texto na edição que utilizamos. Além de situar o leitor em relação às personagens e à história, a analepse serve para protelar o andamento da ação, principalmente no que respeita ao romance entre Miguel e Maria da Glória. Sendo assim, o fato principal que motiva a segunda viagem do protagonista ao lugar, a concretização do compromisso amoroso – “Os olhos de Maria da Glória tinham respondido que ela o esperaria, ele prometera voltar, seu olhar dissera a Glorinha que ele voltava.” (ROSA, 1976, p. 250) -, não chega a ocorrer; há um adiamento da ação e a permanência de um ritmo que celebra a presença, na superfície do texto, de nomes, circunstâncias e fatos oriundos da imaginação e da memória do introspectivo protagonista. Como afirma Calvino (2004, p. 90), citando Hofmannsthal: “A profundidade está escondida. Onde? Na superfície.”

Conseqüentemente, há um ponto-chave nesse retrospecto que deve ser mencionado: como é Miguel quem comanda o *flashback*, importa considerar a amplitude temporal das lembranças: elas apreendem tanto os acontecimentos vividos na última noite passada no Buriti Bom – um ano antes do presente da narração – quanto fatos ocorridos no Mutum, espaço de “Campo geral”, texto de abertura de *Corpo de baile*, quando ele era o menino Miguilim.

Assim sendo, na vigência da analepse, há a manutenção de duas ordens temporais, acomodadas no mesmo trecho: a primeira trata de um passado recente, no qual são retomados, fundamentalmente, sentimentos e opiniões do focalizador em relação às personagens do Buriti Bom, além de trechos do diálogo mantido

---

<sup>1</sup> No domínio das anacronias, a analepse expressa “toda ulterior evocação de um acontecimento anterior ao ponto da história em que se está.” (GENETTE, 19--., p. 38)

entre ele e Maria da Glória; a segunda abrange um passado remoto, conectado a acontecimentos e nomes da infância dele:

O que estou pensando tenho que calar. Eu teria receio de gostar de Glorinha. Ela é franca demais, vive demais, abertamente; é uma mulher que deve desnortear, porque ainda não tem segredos. E eu já gosto dela? Mas tenho de ir-me embora amanhã. Ela pôs os olhos em mim com um querer que me enfrenta. [...] Agora ela sorriu sem manobra, falou: -“ Por que você não vem caçar? Sabe, eu não disse a verdade de propósito, por aqui também tem *mutum*. *Mutum* no mato, ronca cismado, que até enjoa a gente... Se caça. A carne é muito gostosa... Você não gosta de caçada?” Fugi de responder. O que devia ter dito?: *que odeio, de ódio. Assoante, pobre do tatu, correndo da cachorrada. O tatu-peba gorduchote, anda depressa, vai e volta, dá seu rosno baixo, quer traçar no chão uma cruz* (ROSA, 1976, p. 88; grifos nossos).

Identificamos no trecho o nome *Mutum* associado a um pássaro, como percebeu Costa Lima (1974, p. 130; grifos nossos): “No Buriti, *o nome adquire autonomia de corpo vivo*, não mais designa lugar, é um pássaro. [...] Da infância de Miguel, o nome se motiva.”

Entre “Campo geral” e “Buriti”, esse deslizar de sentido do termo “*mutum*” pode entremostrarmos a permanência de certos motivos da primeira na última narrativa; ao passar da imagem de um lugar – *Mutum* - para a mobilidade de um pássaro - *mutum* – sugere, nas palavras do ensaísta (LIMA, 1974, p. 130), uma “investidura metafórica”, associando-se, notadamente, a experiências de ordem negativa impostas a Miguelim, que continuam plenas de significado para Miguel.

O excerto mostra que as vivências interiores do protagonista, mormente aquelas relacionadas ao *Mutum*, são carregadas de conteúdo emocional: tanto a ênfase no horror às caçadas – “que odeio, de ódio” – quanto no sentimento de pena – “pobre do tatu” – conferem ao discurso uma tonalidade lírico-poética, que se coaduna com o *status* infantil, marcado também pelo diminutivo afetivo conferido ao animal, “gorduchote”. Além do som produzido -“assoante”-, nota-se o destaque dado aos verbos de movimento, em “correndo” e “anda”, “vai”, “volta”, “dá”, comprovando, através da intensidade expressiva da linguagem, a importância dessas imagens para o focalizador. A opção pelo gerúndio e pelo indicativo presente denota uma permanência dessas ações através do tempo: nesse caso, vale atentar para a afirmação de Silva (1972, p. 283), a partir das



considerações de Lefebve acerca da subjetividade da personagem que se inscreve em um romance:

O romance, como toda a narrativa, evoca “um mundo concebido como real, material e espiritual, situado num espaço determinado, num tempo determinado, reflectido na maioria das vezes num espírito determinado que, diferentemente da poesia, tanto pode ser o de uma ou de várias personagens como o do narrador.” Nesse tempo e nesse espaço, em estreita conexão com o modo de ser das personagens, com as relações que estas mantêm entre si e com o meio, são figurados acontecimentos dispostos numa certa ordem seqüencial e apresentados segundo técnicas narrativas muito variáveis.

Em “Buriti”, o sujeito Miguel aflora e há um tempo e um espaço em estreita conexão com seu modo de ser e agir. Como não se trata de apenas uma noção temporal e espacial, inferimos que o “motor” da anacronia está na subjetividade de Miguel, responsável pelos retrocessos no tempo, que invadem a esfera de outra parte da história, conjugando emoções mais antigas às mais recentes: “tatu” e “caçadas” são temas dos mais caros a Miguilim, impressionado sobremaneira com o sofrimento do animal que é perseguido, como se vê no trecho de “Campo geral”:

Ali mesmo, para cima do curral, vez pegaram um tatu-peba [...] era tatua-fêmea, ela encapota, fala choraminguda; peleja para furar buraco, os cachorros não deixam. [...] A gente via que ela podia correr muito, se os cachorros deixassem. E tinha *pelinhos* brancos entremeados no casco, feito as pontas mais finas, mais últimas, de *raizinhas*. E levantava as *mãozinhas* cruzadas, mostrava aqueles dedos de unhas, como *ossinhos* encardidos. *Pedia pena...* (ROSA, 1977, p. 39-40; grifos nossos).

O tom infantil é percebido nos diminutivos “pelinhos”, “pontas mais finas”, “raizinhas”, “mãozinhas”, “ossinhos”, tal como o efeito causado pelo adjetivo “gorduchote” no trecho de “Buriti”, o que, além de manifestar a tensão vivenciada pela personagem, seja quando criança, seja quando adulta, confirma a similaridade entre as abordagens de Miguel e Miguilim.

Enquanto se mantém essa associação entre duas temporalidades passadas, o presente da narrativa não aparece no nível discursivo; há manutenção de um ritmo

que sustenta o jogo entre passado remoto e passado recente e suspende a continuidade das ações presentes, priorizando-se, sob a perspectiva de Miguel, o pretérito.

Quando se fala em passado – e obrigatoriamente devemos falar dele, pois os eventos da infância de Miguel estão cronologicamente encerrados – a idéia de memória assoma, mas, dada a intensidade das vivências do protagonista, será que podemos, nesse caso, considerar que há apenas referências ao passado?

Longe de espelhar a força das experiências emocionais de Miguel, a expressão “referências ao passado” sugere apenas um resgate das reminiscências, diferentemente do que ocorre com a personagem, o que nos leva a um filósofo cujas teorias se ocupam da subjetividade e da intuição: apoiamo-nos, inicialmente, no conceito de “duração”, de Bergson<sup>2</sup> (19--., p. 156), que analisa o desenrolar dos estados psicológicos no tempo, tomando-os em sua multiplicidade, sem verificá-los de maneira isolada: “Que existe, da duração, fora de nós? Apenas o presente, ou, se preferirmos, a simultaneidade. Sem dúvida, as coisas exteriores mudam, mas os seus momentos só sucedem para uma consciência que os recorda.” Se há tamanha intensidade e vividez nas lembranças de Miguel, como crer que os acontecimentos estejam encerrados num passado remoto e estanque? Vejamos como Bergson (19--., p. 156; grifos nossos) detalha esse processo:

Na consciência, encontramos estados que se sucedem sem se distinguir, e, no espaço, simultaneidades que, sem se suceder, se distinguem, no sentido de que uma já não existe quando a outra aparece. - Fora de nós, exterioridade recíproca sem sucessão; *dentro de nós, sucessão sem exterioridade recíproca.*

Conforme o trecho da anacronia mostra, aflora na mente de Miguel essa sucessão de estados “sem exterioridade recíproca” porque a exterioridade – “aquilo que existe fora do indivíduo” (HOUAISS; VILLAR, 2001) não pertence ao presente do que se narra, que tem início a partir da segunda chegada de Miguel. Vale lembrar que não se sabe nem mesmo se a história desse protagonista

---

<sup>2</sup> Em conhecido trecho da carta ao seu tradutor para o italiano, Guimarães Rosa (1981, p. 58) mostra seu apreço a Bergson: “Ora, Você já notou, decerto, que, como eu, os meus livros, em essência, são ‘antiintelectuais’ [...]. Quero ficar com o Tao, com os Vedas e Upanixades, com os Evangelistas e São Paulo, com Platão, com Plotino, com Bergson, com Berdiaeff – com Cristo principalmente.”

é a principal: o tecido narrativo mescla várias vivências, a ponto “[...] de não ser possível saber qual é o fio principal da Estória” (SANTOS, 1978, p. 154).

De todo modo, dados os objetivos de nosso estudo, tomamos como texto preponderante a história de Miguel. Consideramos que a questão da representação dos estados interiores demanda ainda maiores reflexões, posto que, no texto, o que se convencionou chamar de exterioridade e interioridade, pertence ao universo ficcional, como elucida Mendilow (1972, p. 163; grifos nossos):

A consideração da passagem e dos efeitos do tempo sobre a mente, como a consideração da sua natureza e significado, é tida como difícil, senão impossível, porque envolve o abandono da única forma em que o pensamento pode expressar-se adequadamente – a linguagem. *Pois a linguagem, consistindo de unidades limitadas, descontínuas, não pode representar satisfatoriamente o ilimitado e contínuo. E um objetivo do romancista é precisamente criar a ilusão dessas qualidades como são percebidas em pensamento e sensação.*

A constituição do protagonista, que se volta para si mesmo em vez de se abrir aos outros, justifica essa multiplicidade de vivências, que interessam não pela quantidade, e sim pela qualidade, pela diferença que fazem na identidade da personagem, na medida em que representam algo “em continuidade”:

De acordo com Bergson e sua escola, o intelecto é um instrumento forjado pela evolução para transformar a ação em um mundo possível de fluxo contínuo. *Ele solidifica o fluir vivo da realidade em um conjunto de atos contínuos [...].* A inclinação natural de nossa mentalidade tenta derivar o movimento de uma estase primária, quando o movimento é o original, e estados fixos são abstrações secundárias dele derivadas. (MENDILOW, 1972, p. 166; grifos nossos)

Há ainda uma ressalva a se fazer sobre o conceito de duração, com base nas observações de Gilbert Durand (2001, p. 398), que parte do seguinte pressuposto:

Todos os autores que se debruçaram sobre as características do imaginário repararam na imediatez insólita da imagem. [...] Esta imediatez faz perfeição essencial dos objetos imaginários, a sua “pobreza essencial” é uma bem-aventurada questão de acidente. No domínio da fantástica pura, no sonho, os observadores ficaram sempre surpreendidos pela oposição da fulgurância dos sonhos e do lento processo temporal da percepção. [...] a imagem manifesta-se como que

sem harmonias temporais no caminho do conceito, pelo atalho que ela representa, mas mais intemporal que o conceito, porque este mediatiza a espontaneidade imaginária por um esforço seletivo, por um juízo que retarda o pensamento ao evitar a precipitação. [...] Sobre o pensamento que raciocina do mesmo modo que sobre o pensamento que percebe pesa ainda o caminhar laborioso da existência, enquanto o pensamento que imagina tem consciência de ser arrancado ao encadeamento temporal. [...] Assim, compreende-se mal como é que Bergson assimila essa fulguração onírica ou fantástica à duração concreta, pois que o desaparecimento do sonho aparece, antes de mais nada, como um “adiamento” do tempo, e nos sonhos e nos delírios o dado imediato é a imagem, não a duração, uma vez que o “sentido do tempo” está “como que dissolvido”.

Como mostra o teórico (DURAND, 2001, p. 399-400), talvez o problema esteja no nome “duração”, pois o verbo “durar” equivale a permanecer, ficar, e, nesse caso, “onde está o que é próprio da duração que é ser devir e passar? Chega-se ao paradoxo de que a duração bergsoniana, por durar, deixa de ser temporal!” Quando se fala em “duração”, o que se menciona são determinadas imagens que, ao se destacarem do todo percebido, permanecem ativas na consciência individual: “Percibir consiste [...] en condensar los períodos enormes de una existencia infinitamente diluida en algunos momentos más difereciados de una vida más intensa, y en resumir de este modo una historia muy larga. Percibir significa inmovilizar.” (BERGSON, 1987, p. 82-83)

A partir do que foi exposto, consideramos que, de fato, o que se concretiza na realidade psíquica são imagens e não a intuição da duração, porque uma coisa é a faculdade de projetar imagens, outra a capacidade de “figurar” o destino, ou seja, de “durar” fora do determinismo temporal. (DURAND, 2001, p. 400-401)

Na tentativa de apreensão desse jogo entre temporalidades distintas, no qual os limites entre presente (percepção) e passado (memória) são flutuantes, Bergson (1987, p. 84-85; grifos do autor) reconhece:

Vuestra percepción, por instantánea que sea, consiste por tanto en una incalculable multitud de elementos rememorados y, a decir verdad, toda percepción es ya memoria. *No percibimos prácticamente más que el pasado*, siendo el presente puro el imperceptible progreso del pasado que corroe el porvenir.

A experiência proustiana do “tempo reencontrado”, que partilhamos com Durand (2001, p. 401-402), leva-nos a crer no efeito reparador do tempo:

Julgando reintegrar um tempo perdido, Proust recriou uma eternidade reencontrada. Este “poder de perenidade” de que o escritor tem perfeitamente consciência encontra-se em todos os grandes autores. E o famoso problema da existência de uma “memória afetiva” significa exatamente essa possibilidade de síntese entre uma representação revivescente, lavada de sua afetividade existencial de origem, e a afetividade presente. A recordação mais funesta é desarmadilhada da sua virulência existencial e pode entrar assim num conjunto original, fruto de uma criação. [...] Porque a memória, permitindo voltar ao passado, autoriza em parte a reparação dos ultrajes do tempo.

Muitas recordações funestas de “Campo geral” ocorrem, diluídas na analepse, como a menção à cachorra Pingo-de-Ouro e a lembrança de Dito, interpondo-se no diálogo com Glória:

- “*Você pensa muito, demais. Que é, então?*” “- Se eu dissesse, você ia achar tolice. Podia parecer até ofensa...” “Pois diz, para eu não achar que é, uai!” “- Uma cachorra. Uma cachorrinha. Ela dava saltos, dobrada, e rolava na folhagem das violetas, e latia e ria, com brancos dentes, para o cachorrinho seu filhote... Ela estava quase cega...” Glória sorri, um pouco descorçoada. Pudesse, dizer a ela que penso com amor nas filas de maminhas de uma cachorra. [...]  
- “*Você pensa demais.*” Por um instante, deixou de mirar-me. – “Você tem irmãos?” [...] – “Tive um irmão, mais moço do que eu, morreu ainda menino... Um irmãozinho” – eu digo. Eu queria levar Glorinha comigo, às maiores distâncias da minha vida. – “...Até hoje, não posso demorar o pensamento nele. Tenho medo de sofrer. Você acha que sou fraco?” (ROSA, 1976, p. 88-89; grifos nossos)

Ao enfatizar como Miguel é centrado em si mesmo, a fala de Maria da Glória, “- Você pensa muito, demais”, que é reiterada, retoma a idéia de introspecção e memória, o que se liga, por sua vez, à constituição do monólogo e ao modo de ser lírico, pontos detalhados a seguir.

## 2.2 O narrador, o tempo e o monólogo de Miguel

A investigação das relações entre o protagonista e a categoria de tempo obriga-nos a considerar a instância do narrador, cujo posicionamento é vital para a manifestação da memória.

Conjugados ao *flashback*, os processos interiores de Miguel alcançam maior consistência graças à atitude do narrador heterodiegético que, através do discurso indireto livre, mantém-se próximo ao protagonista, valendo-se do conhecimento de quem experimenta os fatos para narrá-los: “no discurso indirecto livre, o narrador assume o discurso da personagem, ou, se se preferir, a personagem fala pela voz do narrador, e as duas instâncias vêm-se então *confundidas*” (GENETTE, 19-- , p. 172-173), permitindo o acesso a percepções, sensações e desejos, como mostra este trecho, revelador da subjetividade de Miguel:

Na última noite passada no Buriti Bom, na sala, os lampeões, a lamparina no meio da mesa, o que fora: Maria da Glória certamente o amava, aqueles belos braços, toda ela tão inesperada, haviam falado de menores assuntos, disto e daquilo, o monjolo socava arroz, com o rumorzinho galante, agora Maria da Glória não o poderia ter esquecido, e o amor era o milagre de uma coisa. Glória, Glorinha, podia dizer, pegar-lhe nas mãos, cheirar o cheiro de seus cabelos. A boca. Os olhos (ROSA, 1976, p. 250).

Nota-se que o narrador conhece a aspiração do focalizador, em “Maria da Glória certamente o amava”, sua opinião, em “O amor era o milagre de uma coisa”, como também emocionadas impressões sensoriais, através da menção a características físicas do par feminino; detalhes que não são meras imagens avulsas, pois, como menciona Bosi (2000, p. 135) a partir da análise de uma quadra de Rosalía de Castro: são determinações que a experiência de quem “fala” já conheceu: “aqueles belos braços”, “o cheiro de seus cabelos”, “A boca”, “Os olhos.”

Da contigüidade e mesmo a mistura entre as três categorias - narrador, personagem e focalizador - passa-se a outra técnica narrativa, o monólogo interior, no qual o comando do ato narrativo fica a cargo da personagem e a marca da primeira pessoa se inscreve no discurso. No caso de um monólogo que não ocupe a totalidade do romance, a instância narrativa é mantida, lateralmente, pelo contexto. (GENETTE, 19-- , p. 173)

Na iminência da analepse, percebe-se um movimento que se inicia com o discurso indireto, chega ao indireto livre, culminando no monólogo interior:

Na última noite passada no Buriti Bom, Miguel tinha conversado a respeito de coisas assim. O que fora:  
 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.  
 De repente, reconheceu, remoto, o barulhinho do monjolo. De par em par de minutos, o monjolo range, gonzeia. Não se escuta sua pancada, que é fofa, no arroz. Ele estava batendo o tempo todo; eu é que ainda não tinha podido notar. (ROSA, 1976, p. 84-85)

O domínio do discurso indireto compreende os dois primeiros parágrafos, de “Na última noite [...]” até “Ele, Miguel, ouvia.” No parágrafo seguinte, percebe-se a oscilação entre a voz do narrador e a voz da personagem, característica do discurso indireto livre, no qual o som do monjolo, além de fazer “explodir os conteúdos recolhidos da consciência da personagem (SANTOS, 1978, p. 96), marca a autonomia narrativa concedida<sup>3</sup> a Miguel: “Ele estava batendo o tempo todo; *eu* é que não tinha podido notar”, encerrando-a no final da analepse, novamente com a referência ao monjolo: “O monjolo trabalha a noite inteira... Assim o que fora. Aquele serão de despedida, no Buriti Bom” (ROSA, 1976, p. 91).

Comprovado pelas marcas discursivas referentes à primeira pessoa, “[...] emancipado de qualquer patrocínio narrativo” (GENETTE, 19-- , p. 172), o monólogo interior caracteriza um discurso marcado por diferenças peculiares,

Primeiro, por se tratar de uma descida na consciência que se realiza sem intenção de análise ou de ordenamento racional, quer dizer, que reproduz fielmente o seu devir (naquilo que tem de espontâneo, irracional e caótico), conservando todos os seus elementos num mesmo nível; segundo – e fundamentalmente –, porque a sua verdadeira realidade é dada no plano da expressão, mediante a introdução de um discurso que rompe, definitivamente, com as características peculiares que a análise introspectiva tinha consagrado a propósito do monólogo ou solilóquio tradicional (causalidade, simplicidade, clareza) (TACCA, 1983, p. 93).

---

<sup>3</sup> A esse respeito, Maria Célia Leonel (1985, p. 66) afirma que o aproveitamento do registro do monjolo, proveniente de anotação de viagem, ocorre no momento em que a personagem é autorizada a assumir gramaticalmente um discurso que já era dela.

Ao distender-se em vários fios condutores, que misturam percepções oriundas da primeira viagem ao Buriti Bom e representações da infância, a analepse veiculada por Miguel sofre um ordenamento “espontâneo”, como diz Tacca, no qual se percebem as múltiplas impressões acionadas na mente do narrador, interpostas, por certo, de acordo com o grau de impressividade de cada uma delas; mais uma vez, é a subjetividade de Miguel que entra em jogo, provocando o surgimento de determinadas imagens. Dessa forma, associa-se o registro sobre Lalinha, Maria da Glória, Maria Behu, iô Liodoro, Chefe Zequiel e o Buriti- Grande às evocações da infância – o tatu, a cachorra, o mutum (lugar e ave) e Dito – compondo um todo desembaraçado das exigências sintáticas, mas sem prejuízo racional.

Acerca da afirmação de Tacca (1983, p. 93), de que o monólogo interior tem como característica a ausência de lógica, vale a explicação de Genette (19-- , p. 172), em relação à insistência de Dujardin nesse critério estilístico: para este escritor, no caso desse tipo de monólogo, como a personagem exprime seu pensamento mais íntimo, há maior proximidade com o inconsciente, que é anterior a toda organização lógica. Ao refutar essa explicação, o teórico francês afirma:

A ligação entre a intimidade do pensamento e o seu carácter não lógico e não articulado é [...], manifestamente, um preconceito de época. O monólogo de Molly Bloom corresponde bastante a essa descrição, mas os das personagens de Beckett são, pelo contrário, hiperlógicos e raciocinantes. (GENETTE, 19-- , p. 172)

No que respeita à prevalência da voz de Miguel na analepse, vale lembrar que, distribuídos ao longo de “Buriti”, há muitos momentos em que a presença do focalizador configura-se e que podem manifestar alguma diferença em relação à primeira analepse. Veja-se o seguinte trecho, que também ilustra um *flashback*:



Resguardava meus olhos dessa moça, durante horas me adiei dela, as deusas ferem. Ali, no Buriti Bom, *o capturável aspecto das criaturas também se defendia de mim, me escapava. Melhor muito em minúcias, me recordo de tudo o mais*, depois e antes, na Grumixã, por exemplo, ou na estrada, enquanto viajava com nhô Gualberto. Mas, no Buriti Bom, todos circulavam ou estavam justos, num proceder estabelecido, que esquivava a compreensão. (ROSA, 1976, p.128; grifos nossos)

No fragmento, evidencia-se um processo interior em andamento no trecho grifado, com níveis de elaboração distintos, ainda que seja num único bloco, com segmentos que mostram uma articulação sintático-semântica singular, como em “o capturável aspecto das criaturas também se defendia de mim, me escapava”, até a ausência de lógica em: “*Melhor muito em minúcias*”, ocasionada pelo hipérbato somado à aliteração em /m/, para, em seguida, apresentar coerência plena em “me recordo de tudo o mais”.

Essa variação observada na linguagem do monólogo interior explica-se também pelo modo de ser do protagonista, pertencente à gama de personagens modernas, cuja personalidade não é estabelecida por meio da descrição externa, sujeita a parâmetros fixos: na verdade, sabemos muito de Miguel graças ao acesso a suas vivências interiores - obtido em grande parte através do monólogo. Ademais, acreditamos, a partir do dizer de Mendilow (1978, p. 171-172), que a ênfase na subjetividade, no particular e no individual pode significar “[...] privar-se das vantagens dos símbolos de comunicação públicos e generalizados.” Nesse sentido, vale registrar a afirmação do ensaísta (MENDILOW, 1978, p. 173), a partir dos dizeres de Bergson, que valoriza justamente a diferença no trato com a linguagem:

A palavra com contornos bem definidos, a palavra rude e acabada que fornece o elemento estável, comum, e conseqüentemente impessoal nas impressões da humanidade, esmaga ou pelo menos oculta a impressão delicada e fugitiva da nossa consciência individual.

Ligado à postura do narrador, há ainda um ponto importante a ser esmiuçado: como vimos, o conhecimento daquele que narra em “Buriti” é limitado. Ao não deter o conhecimento total dos fatos, o narrador da novela equipara-se àqueles das narrativas modernas, pois, nos romances tradicionais, “[...] o narrador, mesmo quando não se manifestava de um modo acentuado,

desaparecendo por trás da obra [...], impunha-lhe uma ordem [...], a partir de uma consciência situada fora ou acima do contexto narrativo” (ROSENFELD, 1982, p. 91-92).

Enquanto a técnica tradicional do romance dota o narrador onisciente de plenos poderes, contrariando os modos normais de percepção e narração (TACCA, 1983, p. 70), a narrativa moderna, via de regra, dispõe de um narrador que não tem ciência total dos fatos, podendo adotar o ponto de vista de uma ou mais personagens. Nesse sentido, Tacca (1983, p. 73) considera que:

A narração ganha em vibração humana se o narrador, em lugar de conceder a si próprio um ponto de vista privilegiado para a sua informação, se cingir àquela que podem ter os personagens; se renunciando à visão onisciente, optar por ver o mundo com os olhos deles. As coisas, os factos e os seres tomam, imediatamente, a forma e o sentido que têm para cada personagem, não para um juiz superior e distante. O narrador não decreta, mostra o mundo tal como o vêem os seus heróis. Distribui, pois, um caudal de informação equivalente à destes: [...] Esta forma exige, naturalmente, uma maior participação do leitor, que deve estar alerta: o que se diz não é o que *é*, segundo Deus ou um espectador distante, mas aquilo que os personagens *crêem* que é.

Como observa Santos (1978, p. 77, grifo do autor), há em “Buriti” a adoção da perspectiva de pelo menos três personagens, Miguel, Gualberto Gaspar e Lalinha: “Esta mobilidade na visão das coisas que se configuram no interior do romance, na terminologia de Bakhtin, compõe o romance *polifônico*. Em oposição ao romance monológico de compreensão uniforme, e de visão restrita.”

Ao se delegar a voz para mais de uma personagem constrói-se, segundo o teórico russo (BAKHTIN, 1981, p. 2), uma “[...] multiplicidade de consciências eqüipolentes e seus mundos que [...] se combinam numa unidade de acontecimento, mantendo sua imiscibilidade.” Em nosso estudo, passa-se dessa imiscibilidade para uma verdade, porque optamos pelo narrador Miguel: “escolheu-se Miguel porque se desejou, num momento, uma narrativa lírica. [...] o leitor, lançado no mundo dos narradores participantes, participa, em cada situação, de uma *verdade*” (SANTOS, 1978, p. 192; grifo nosso). Ao privilegiar Miguel, nosso estudo distingue uma construção peculiar do texto, na qual se sobrepõe o caráter lírico, advindo da composição do protagonista.

### 2.3 O modo de ser lírico e o ritmo musical

Ao se iniciar a leitura de “Buriti”, uma característica salta aos olhos do leitor atento: a ênfase dada aos conteúdos sonoros, que abrange um grande número de ruídos noturnos, oriundos do ambiente rural circundante, seja através do som de insetos, aves e animais, seja por meio do barulho da água.

À medida que o protagonista aproxima-se da fazenda, há um incremento dos sons, privilegiando-se a ligação afetiva entre o lírico Miguel e os rumores vindos “[...] da treva, longe submúsica” (ROSA, 1976, p. 84), lembrando, com Staiger (1997, p. 87), que a existência lírica desconhece o pavor do escuro: “Muito pelo contrário, mergulha na obscuridade como nas profundezas da própria intimidade e sente-se reconfortada, abrigada.” Como se trata de uma segunda chegada ao lugar, dá-se vazão a um dos elementos mais singulares do modo de ser dessa personagem: o pendor para a recordação.

Segundo Staiger (1997, p. 59), trata-se de uma disposição afetiva peculiar ao *status* lírico – disposição anímica - e não simplesmente uma lembrança:

A disposição apreende a realidade diretamente, melhor que qualquer intuição ou qualquer esforço de compreensão. Estamos dispostos afetivamente, quer dizer, possuídos pelo encanto da primavera ou perdidos no medo do escuro, enebriados de amor ou angustiados, mas sempre “tomados” por algo que espacial e temporalmente – como essência corpórea – acha-se em frente a nós. [...] O conceito “presente” deve ser tomado ao pé da letra. Deve indicar um frente a frente. Assim podemos dizer que o narrador torna presentes fatos passados. O poeta lírico nem torna presentes fatos passados, nem também o que acontece agora. Ambos estão igualmente próximos dele: mais próximos que qualquer presente. Ele se dilui aí, quer dizer, ele “recorda”. “Recordar” deve ser o termo para a falta de distância entre sujeito e objeto, para o um-no-outro lírico.

Tudo ocorre como se Miguel se diluísse na escuridão sonora do Buriti Bom, ou, nas palavras de Rosenfeld (1985, p. 23), “a treva, o luar, o mar se fundem por inteiro com o Eu lírico [...]. O universo se torna expressão de um estado interior.”

Para o ensaísta (ROSENFELD, 1985, p. 24), na lírica, o sujeito é uma alma cantante. Como quer que seja o canto<sup>4</sup>, ele associa-se a determinado ritmo, obedecendo a uma regularidade sonora que, ao se imprimir no discurso, caracteriza o mundo completamente subjetivado, surgindo como conteúdo de uma consciência lírica. (ROSENFELD, 1985, p. 27)

As palavras de Staiger (1997, p. 15) confirmam a estreita ligação entre a lírica e a música: “ao falar de ‘clima lírico’ (*lyrische Stimmung*) ou de ‘tom lírico’, ninguém está pensando num epigrama; mas qualquer pessoa pensa imediatamente numa canção (*Lied*).”

Parece-nos que as impressões sonoras percebidas por Miguel atuam como senhas, liberando o acesso às vivências interiores, pois, na iminência de chegar à casa, “[...] o confuso de sons rodeava, tomava conta. Como a infância ou a velhice – tão pegadas a um país de medo. Miguel, sem o saber, sentia afastadas coisas, que se ocultavam de seu próprio pensamento” (ROSA, 1976, p. 83). Na seqüência, o protagonista caminha na direção dos sons e já os distingue: “Como parou, dali o sipipilo do regato não se suspeitava. Só os grilos, por todo o campo, toda qualidade deles, sempre surgindo.” (ROSA, 1976, p. 83-84; grifos nossos) No trecho, há grande ênfase nos sons, o que se confirma a partir da escolha do grilo, inseto cantor bem conhecido, de hábitos noturnos (HOUAISS; VILLAR, 2001). O som sibilante por ele produzido revela-se na reiteração do fonema /s/, representado pela aliteração – “sipipilo”, “se”, “suspeitava”, “só”, “grilos”, “deles”, “sempre”, “surgindo” – que também capta o barulho das águas do riacho.

No fragmento seguinte, persiste a insistência no “amontôo contínuo” (ROSA, 1976, p. 84) de sons provenientes de muitos seres - grilos, curiangos, sapos, saracuras, nhambu, socó -, sinfonia essa que introduz a primeira analepse de Miguel, havendo, a esse respeito algo inédito, até então, a passagem dos sons naturais para aquele produzido pela máquina, com o auxílio do homem, o som do monjolo. É justamente com a primeira menção a esse engenho que se revela a voz de Miguel, como mostramos.

No trecho relativo ao monjolo, as escolhas lexicais denotam termos ligados a impressões sonoras, tais como “barulhinho”, “range”, “gonzeia”, “escuta”, “pancada”, “fofa”, “batendo”, que sugerem nuances rítmicas. Como bem

---

<sup>4</sup> Valemo-nos da seguinte acepção do termo “canto”: “poesia destinada à interpretação musical” (HOUAISS; VILLAR, 2001).

percebeu Maria Célia Leonel (1985, p. 66; grifo da autora), “a existência do monjolo é igual à de Miguel na narrativa: permanente, mas longínqua, nem sempre percebida, e, quando notada, é sempre como *barulhinho*.” Esse “barulhinho” a que se refere a ensaísta pode assumir uma conotação diversa, se o associarmos a um compasso musical, pois, o bater continuado do monjolo encerra um ritmo peculiar, considerando-se o fato de que a referência a ele, no decorrer da analepse, se faz a intervalos regulares, como ocorre na música, conferindo uma cadência musical ao discurso.

A reiteração de frases relacionadas ao bater do monjolo divide a analepse compreendida nas páginas 85 a 91, “de par em par de minutos” (ROSA, 1976, p. 85), de acordo com a impressividade das lembranças acionadas. O som do monjolo abre a analepse e vem a digressão sobre Lalinha; bate o monjolo e assomam as menções a Maria da Glória, novamente Lalinha, iô Liodoro, Irvino, Maria Behu, o diálogo com Maria da Glória; nesse ponto, sobrevém nova menção ao monjolo: “O ranger do monjolo é como o de uma *rede*. O rego está com pouca água, daí a *lentidão* com que ele vai socando” (ROSA, 1976, p. 85; grifos nossos). Os termos “rede” e “lentidão” são muito sugestivos: o primeiro, por certo, liga-se à multiplicidade e diversidade de elementos captados por Miguel e agora lembrados, todos em fios entrelaçados; o segundo retoma a noção de “barulhinho”, que se coaduna com a atuação do veterinário, sempre temeroso de “[...] enfeixar suas forças no movimento pequeno do mundo” (ROSA, 1976, p. 14). Em seguida, outra modalidade sonora interpõe-se, na conversa com Maria da Glória, abrindo caminho para um retorno mais pronunciado no tempo, o som do mutum:

- “Conte alguma coisa, do que está sonhando, pensativo?” “ - De minha terra?” “- Lá tinha pássaros cantando de noite?” “- Sério. O mutum. De dia, ele fica atoleimado, escondido em oco de pau, é fácil de se pegar à mão. Mas, à noite, sai para caçar comida. Canta, antes da meia-noite e do romper da aurora. Chega, dá as horas. É grande e formoso, as penas dele brilham, feito um pavão.” “- E como canta?” “- No meio do mato, de madrugada, ele geme – **Hu-hum...Uhu-hum...** Não se parece com nenhum.” “- Aqui não tem.” “- É um pássaro tristonho...” (ROSA, 1976, p. 87; grifos do autor)

O mutum revelado no trecho adquire vida plena à noite, associando-se, portanto, ao modo de ser lírico: “[...] canta, antes da meia-noite e do romper da aurora”. Outro ponto a considerar relaciona-se à reflexão de Bosi (2000, p. 56) acerca de determinadas palavras que, ao conterem a vogal - u - em sílaba tônica, podem evocar “[...] objetos igualmente fechados e escuros; daí, por analogia, sentimentos negativos de angústia e experiências negativas.” No caso da palavra que desperta nossa atenção, reconhecemos que “mutum”, como nome de lugar, ecoa toda sorte de inquietações vivenciadas por Miguilim em “Campo geral”; enquanto pássaro, revela com insistência os signos da tristeza, enfaticamente representados na onomatopéia “Hu-hum...Uhu-hum...”, que soa como um gemido. Ademais, pelo menos quatro significados desse termo adequam-se perfeitamente à tonalidade musical do trecho: “gemido: 1. voz chorosa e inarticulada, proveniente de dor física ou moral. 2. lamentação, queixa. 3. canto de certas aves. 4. diz-se do som plangente de certos instrumentos musicais” (HOUAISS; VILLAR, 2001).

Há outra referência importante ao mutum, quando Maria da Glória afirma: “por aqui também tem mutum” (ROSA, 1976, p. 88)., que direciona o *flashback* para três temas fundamentais de “Campo geral”, traduzindo vivências sofridas, retomadas em “Buriti”: o das caçadas, o da cachorra Pingo-de-Ouro e o da morte do Dito, conforme este trecho mostra – “Tive um irmão, mais moço do que eu, morreu ainda menino...Um irmãozinho” [...] “...Até hoje, não posso demorar o pensamento nele. Tenho medo de sofrer” (ROSA, 1976, p. 89).

Após, mais um trecho do diálogo com Maria da Glória e outro corte na lembrança. Sobrevém, com importante percepção sonora, a terceira menção ao engenho - “Escuto o monjolo, azenho, fácil, meus ouvidos já sabem, já chegam ao lugarzinho dele no espaço, sem procura.” (ROSA, 1976, p. 90) – que mostra a identificação do protagonista com o movimento, a cadência com que se move o monjolo, bem como com o som, implícitos no termo “azinho”: “de azenha, moinho de roda, movido a água” (MARTINS, 2001)

Em meio ao diálogo com Maria da Glória, em que ambos percebem a variedade sonora, o monjolo é retomado pela quarta vez:

E esse bicho-do-brejo, que dá o outro som, que ranhe? É o socó. – “Você reparou, Maria da Glória? Socó ou socó-boi? Ele vigia é de noite, revoa para ir pegar piabas na lagoa...” “- Mas, agora, foi o monjolo.” “- Não: agora. Ele canta longe. Estou reconhecendo...” O

monjolo é humano, reproduz a vontade de quem o fez e de quem o botou para trabalhar as arobas de arroz. (ROSA, 1976, p. 90-91)

Através da menção ao socó e ao monjolo, interpõem-se os sons de dois universos, um ligado ao reino animal e outro conectado à esfera da ação humana, constituindo um contraponto no discurso de Miguel. (LEONEL, 1985, p. 66)

Marcando o fim do longo *flashback*, lemos: “O monjolo trabalha a noite inteira...” (ROSA, 1976, p. 91) Essa frase serve de fecho ao processo retroativo de Miguel, mas, por estar no modo indicativo, no presente, revela a permanência do motivo do monjolo que, páginas adiante, torna a voltar, recapitulando essa mesma lembrança, inserindo-se, inclusive, em estrutura similar:

De átimo, veio o ruído do monjolo. Um rangido. – “É o monjolo...” – Maria da Glória foi quem explicou, desfazendo a minha atenção. Ele estava batendo o tempo todo, eu é que ainda não tinha escutado. Chegou, por fim, como ao fim de uma viagemzinha de longe. Maria da Glória não quer que eu escute os rumores da noite. [...] O barulhinho do monjolo cumpre um prazo regulado. Ele tem surdina e rotina. (ROSA, 1976, p. 139)

O vocábulo “surdina”, ao qualificar o monjolo, presentifica uma qualidade inerente a Miguel, a de se postar nas adjacências dos acontecimentos, sem posicionar-se assertivamente como personagem de ação, cuja explosão da interioridade “[...] domina a força de exposição do mundo” (SANTOS, 1978, p. 68). Como contraponto, os movimentos interiores do protagonista são repetidos, o que também se conjuga à existência do monjolo, uma vez que há um ritmo constantemente percebido, “que cumpre um prazo regulado”, correspondendo à existência de Miguel na história: embora frágil nas atitudes, há persistência de sua parte, o que esta outra imagem, que anteriormente destacamos, comprova: “O ranjo do monjolo, é com uma velinha acesa no deito do vento que se compara” (ROSA, 1976, p. 140).

Ao se associar à música, a lírica pressupõe um ritmo e, nesse sentido, vale atentar para a afirmação de Frye (1973, p. 266), de que o “ritmo oracular é o primeiro passo predominante da lírica.”, entendendo-se o termo “oracular” como oriundo de um

ritmo associativo, a maior parte do qual abaixo do limiar da consciência, um caos de paronomásia, ligações de som, ligações de sentido ambíguo, e ligações de memória muito semelhantes às do sono. Surge disso a união caracteristicamente lírica de som e sentido.

Contidos na primeira analepse de “Buriti” estão muitos dos elementos listados por Frye, pois, como verificamos, o fato de Miguel retroceder a mais de uma ordem temporal (infância-passado remoto, vida adulta-passado recente) implica a exposição de conteúdos emocionais intensos, que quase sempre se distanciam da lógica, mantendo, por isso, um ritmo “meditativo, irregular, imprevisível e essencialmente descontínuo a emergir das coincidências do esquema sonoro” (FRYE, 1973, p. 267).

Octavio Paz (1982, p. 64) observa igualmente que “se a linguagem é um contínuo vaivém de frases e associações verbais regido por um ritmo secreto, a reprodução desse ritmo nos dará poder sobre as palavras.” Confirma-se, de acordo com a composição lírica de Miguel, a relevância desse ritmo associativo, mesmo porque tal ritmo consegue “suspender o tempo”, constituindo um todo líricamente coeso (STAIGER, 1997, p. 35), na medida em que se presentificam os elementos mais caros ao focalizador, que se mantém à margem de certas ocorrências da história. Falar na suspensão do tempo leva-nos de volta a conceito de duração que, como vimos, abole a rígida e linear orientação dos relógios.

Conforme Benedito Nunes (1995, p. 58), que se vale dos pressupostos de Bergson, a duração interior é “[...] o tempo verdadeiro - “*élan* evolutivo criador na ordem natural orgânica – que a intuição capta no relance da experiência interior liberada da dominância dos fins práticos da ação.” Em Miguel, a falta de objetividade, de assertividade, inerente à atitude lírica, é característica dominante que, associada à alteração temporal veiculada pela analepse, ajuda a explicar um ponto-chave do enredo: no intervalo de tempo entre a primeira e a segunda viagem do veterinário à fazenda, a ação continua a desenrolar-se para as demais personagens, modificando quem lhe é mais caro, Maria da Glória.<sup>5</sup> Conforme observa o ensaísta (SANTOS, 1978, p. 26),

---

<sup>5</sup> Em diálogo com Lalinha, Maria da Glória confessa: “Lala, o Gual se autorizou de mim. [...] Ele conseguiu tudo comigo...” (ROSA, 1976, p. 241). Para o leitor, revela-se, nesse momento, que a filha de Iô Liodoro iniciou-se sexualmente com nhô Gualberto Gaspar, enquanto Miguel é mantido na ignorância desse fato.



Miguel [...] se dirige, voluntariamente, para um ponto onde o Tempo exerceu sua atividade modificadora. [...] a modificação atingiu, substancialmente, sua mais forte esperança: Maria da Glória. Um ano atrás, e ela ainda não fora tocada, exalando o poder de sua total disponibilidade. O Tempo e o Sertão, contudo encarregaram-se de iniciá-la no ritual erótico do amor. E Miguel, sob a ignorância do real, encaminha-se para outra mulher, não mais aquela que o fez voltar.

Mesmo quando está inserido num evento objetivo, o ato de vacinar o gado – talvez “[...] a única ação efetiva sobre o mundo que realiza, com plenitude, na Estória.” (SANTOS, 1978, p. 58) -, o protagonista ainda resvala para o passado e evidencia uma perspectiva lírica, como observa Maria Célia Leonel (1985, p. 77), acerca do episódio em que o veterinário vacina o bezerro doente (ROSA, 1976, p. 100). Sua deformidade leva Miguel ao sentimento de piedade; tal como ocorre a Miguilim, há uma identificação com os animais que sofrem:

Embora na cena da vacinação em que se insere o bezerro doente, Miguel não seja o porta-voz legal – tem-se um discurso em terceira pessoa -, ele é o narrador virtual. Daí a compaixão que inunda o trecho [...]. Segue um diálogo, mas a impressão causada pelo bezerro impulsiona a consciência de Miguel e a reflexão continua ainda, sempre na mesma direção. [...] o dado objetivo – a existência de bezerros com caruara no interior mineiro – é visto pela perspectiva do veterinário, que não deixa de prestar informações como *pêlo em plastras, tolhido pelo endurecimento das juntas*, mas as dilui na reflexão subjetiva. (LEONEL, 1985, p. 77)

Esse posicionamento de Miguel relaciona-se ao modo como o mundo é percebido por ele, o que, por sua vez, liga-se à questão dos gêneros épico, lírico e dramático. Acerca do gênero lírico, Staiger (1997, p. 140) é contundente ao afirmar:

O poeta lírico não sabe nada do mundo. É “alheio” a ele. Uma vez comove-o algo, em seguida emociona-o outra coisa. Nunca se interessa pelo todo, nem se preocupa com seus relacionamentos, apesar de nada poder comovê-lo, nem ele poder perceber nada emocionante, sem a prévia constatação de um mundo.

A partir desse dizer, desenha-se a importância dos elementos do pretérito de Miguel: talvez, para dar sentido ao “novo” – o Buriti Bom, a figura de Maria da Glória – não se possa prescindir do passado, o que justifica, mais uma vez, a prevalência de tantas imagens ligadas à infância do protagonista. Sobre a relação entre o ritmo, a existência lírica e a passagem do tempo, Octavio Paz (1982, p. 69) é assertivo: “o ritmo realiza uma operação contrária à operação dos relógios e dos calendários: o tempo deixa de ser medida abstrata e retorna ao que é: algo concreto e dotado de uma direção.” Assim, pode-se pensar, com Paz (1982, p. 71), que “o ritmo não é medida – é visão de mundo.” E parece ser justamente o que ocorre em “Buriti”, prioritariamente nos recuos temporais analisados: não se trata da noção particularizada de pretérito – há imagens que se impõem e parecem impedir os movimentos do futuro, tal como se diz acerca da casa do Buriti Bom (ROSA, 1976, p. 191). Entretanto, como já mencionamos, reside na memória, que permite a manutenção do passado, a possibilidade de reparar, em parte, os padecimentos vividos ao longo do tempo.

Talvez o exemplo mais contundente dessa reparação esteja na possibilidade de Miguel unir-se a Maria da Glória: no final de “Campo geral”, quando o doutor José Lourenço chega ao Mutum, ele mantém um diálogo com Miguilim:

- Deus te abençoe, pequeninho. Como é teu nome?
- Miguilim. Eu sou irmão do Dito.
- E seu irmão Dito é o dono daqui?
- Não, meu senhor. O Ditinho está em glória. (ROSA, 1977, p. 100)

Justamente nessa frase “O Ditinho está em glória” é que nos detemos, pois, em meio à primeira analepse de “Buriti”, quando Miguel conversa com Maria da Glória e a lembrança do irmão interpõe-se, destaca-se a afirmação: “Sei, Glorinha pode já estar no meu destino”:

“Você tem irmãos?” Sei, Glorinha pode já estar no meu destino. Que é que a gente sabe? – Tive um irmão, mais moço do que eu, morreu ainda menino... Um irmãozinho” – eu digo. Eu queria levar Glorinha comigo, às maiores distâncias de minha vida. – “...Até hoje, não posso demorar o pensamento nele. Tenho medo de sofrer. (ROSA, 1976, p. 89)

A morte do irmão predileto, sem dúvida o fato mais trágico da infância de Miguilim, com seu quinhão quase insuportável de sofrimento, mantém-se como imagem na lembrança do adulto. Sendo a memória o “[...] poder de organização de um todo a partir de um fragmento vivido”, [...] e como imagem “[...] é essa magia vicariante pela qual um fragmento existencial pode resumir e simbolizar a totalidade do tempo encontrado” (DURAND, 2001, p. 403).

A caminho da fazenda, onde pretende pedir a mão da moça em casamento, a completude parece estar com Miguel. Contudo, para esse protagonista, os fatos se pautam no nível do sonho, do desejo, relacionados à imaginação daquela criança sensível do Mutum, e assim ele vê seu par afetivo: “Mas, Maria da Glória, mas aparecia, ela passava por ruas mandadas ladrilhar com pedrinhas de brilhante” (ROSA, 1976, p. 138).

### 3 Os estranhos: Miguel, Maria Behu e Chefe Zequiel

#### 3.1 Recolhimento e expansão, Behu e Eros

Estabelecida a base da composição e atuação de Miguel, cumpre-nos investigar possíveis similaridades entre o modo de ser e de agir desse protagonista e o de outras personagens, lembrando que, na condição de forasteiro, mas tendo nascido no sertão, Miguel mantém, paralelamente, sensação de proximidade e afastamento do lugar e das pessoas, como se observa neste trecho, cuja focalização e voz são dele: “A alegria de Maria da Glória me atraía e me assustava. E eu não pertencia ao Buriti Bom, ao ar próprio, ao espessor daquele estilo. .... Vi Maria Behu – ela me pareceu órfã e pobre...” (ROSA, 1976, p. 129).

Se, em relação a Maria da Glória, seu par em “Buriti”, o protagonista divide-se em sentimentos antagônicos, sobre Maria Behu as impressões são ainda mais singulares. Ao rastreamos a caracterização dessa figura feminina ao longo do texto, verificamos que ela é reconhecida pelos signos da tristeza, da feiúra e do fervor religioso - “Desditosa, magra, [...] Maria Behu reza, quase todo o tempo” (ROSA, 1976, p. 86) – ainda que, para Miguel, ela adquira também uma conotação positiva, como se vê no trecho:

Mesmo sendo a primeira vez que se avistavam, não seria possível a Miguel deixar de perceber que *ela estava simpaticando com ele*, não-sei-porque tendo nele uma confiança que não fosse de seu costume em outros depositar. Foi falando, animada. Ele sabia ouvir. Sua voz não desagradava; e ela queria que essa voz se fizesse bonita, se esforçava por isso. Falou do lugar, do Buriti Bom, da região, do rio. Falava como se precisasse, urgente, de convencê-lo de coisas em que ele não via nenhuma importância; isto é, aos poucos, começava a querer ver. Por que, justamente a ele, recém-chegado e estranho, ela carecia de falar assim? [...] Falava. (ROSA, 1976, p. 127; grifos nossos)

Para evidenciar a empatia de Behu pelo protagonista – sendo ela, ademais, “[...] a primeira pessoa que Miguel conheceu, da família, na casa-de-fazenda do Buriti Bom” (ROSA, 1976, p. 126) -, o trecho ressalta-lhe a voz e o ato de falar, que é reiterado seis vezes: “foi falando”, “falou do lugar”, “falava como se precisasse, urgente, de convencê-lo”, “ela carecia de falar assim?” “Falava.” Ao transitar entre duas formas nominais – gerúndio e particípio – e duas do indicativo - pretérito perfeito e imperfeito -, o verbo sugere uma amplitude da ação, bem como uma permanência no tempo, ou seja, além de enunciar, a fala de Maria Behu perpetua um discurso que se espraia pelo texto, ativando determinados significados: se “falar significa colher e escolher perfis da experiência [...]” (BOSI, 2000, p. 32)., exatamente o quê tal personagem tem a dizer e, principalmente, dizer a Miguel?

A sintonia entre ele e a irmã de Maria da Glória pode ter raízes na infância, pois a fala de Maria Behu lembra-lhe a figura materna: “... Minha mãe muitas vezes tomava esse modo de falar. Quem sabe quisesse mais do que sentia e podia, fugia do que tinha de ser. A dela – a gente, sem querer, pensava – era bondade, perfeita, ou uma insistida fraqueza?” (ROSA, 1976, p. 128).

Em “Campo geral”, a mãe de Miguilim, embora bela, ostenta, tal como Behu, as marcas da tristeza e do lamento, “[...] agravada de calundu e espalhando suspiros, lastimosa” (ROSA, 1977, p. 6). Ambas afastam-se, no entanto, ao se observar a relação entre sagrado e pecado, verificada em ambas narrativas de *Corpo de baile*: na novela de abertura, o suposto adultério de Nhanina é vinculado ao afastamento de Tio Terez e de Vovó Izidra do Mutum e às mortes do vaqueiro Luisaltino e de Bero, o marido (FARIA, 2003, p. 24); em “Buriti”, Behu, “[...] condenada a rezas, a rezas, a vida toda [...]” (ROSA, 1976, p. 164), é um dos sustentáculos da atmosfera sagrada que reina na fazenda. Até no vestir – “[...]”

sempre de escuro, e as golas tão altas, e contudo com rendinhas, que até ao queixo lhe chegavam. Para proteger a santa-pureza [...]” (ROSA, 1976, p. 170) – ela exalta o recolhimento, a aspiração à pureza e a santidade.

Associada à introspecção, insinua-se outra característica marcante da personagem, a vontade de perpetuar determinada ordem de coisas no lugar, o que se observa, por exemplo, no cuidado que tem ao guardar agulhas e discos (ROSA, 1976, p. 176). Além disso, era “Maria Behu que recolhia para suas rezas os pecados de todos” (ROSA, 1976, p. 213), cabendo perguntar, como faz o narrador, por que “Seu olhar envelhecia as coisas?” (ROSA, 1976, p. 207-208)

Agindo como mantenedora das convenções do lugar, a personagem nega-se a entrar na ordem do tempo, a participar da seqüência da natureza, “[...] não conseguira formar a beleza que lhe era destinada.” (ROSA, 1976, p. 127), tornar-se mulher como Maria da Glória e Lala, motivo que, por certo, a leva a afastar a cunhada e a irmã do trabalho caseiro, crendo que elas pertençam a outro universo:

Maria Behu se obstinava em afastar desses serviços também Maria da Glória – como se a beleza devesse ser defendida para outros destinos, e as mulheres formosas da família pairassem acima de tudo o que recordava escravidão e escravos. (ROSA, 1976, p. 171)

A atuação de Behu incorpora uma das idéias-chave da narrativa, a de que a casa da fazenda era um lugar estagnado, que “[...] se ancorava, recusando-se ao que deve vir. [...] Ali, nada se realizava, e era como se não pudesse manar – as pessoas envelheceriam, malogradas, incompletas, como cravadas borboletas; todo desejo modorrava em semente” (ROSA, 1976, p. 191). Nota-se no excerto o sugestivo uso do verbo “manar”, sinônimo de brotar, fluir, jorrar, que, na raiz latina, guarda precisamente o sentido de “correr em gotas, porejar, destilar” (HOUAISS; VILLAR, 2001), enfatizando a condição estanque desse espaço. Percebe-se a existência de dois movimentos contrastantes, o primeiro, como vimos, ligado à casa, associada a “[...] um belo poço parado” (ROSA, 1976, p. 132), reino de Behu, que lá se encerra, fechada no quarto (ROSA, 1976, p. 188); o segundo, reconhecido principalmente pela natureza noturna portas afora, cenário luxuriante, domínio de Eros, onde incessantes forças operam a renovação das potências da vida.

De quem, então, Maria Behu, figura solitária e isolada, poderia aproximar-se, senão dos seus semelhantes?<sup>6</sup> O esquisito e sorumbático Chefe Zequiel e o pensativo Miguel, identificados em um grupo que imprime determinado tom à narrativa, um tom de lamento ora mais agudo, ora mais velado, que se prenuncia no nome de Behu: “[...] ali no sertão, atribuíam valor aos nomes, o nome se repassava do espírito e do destino da pessoa, por meio do nome produziam sortilégios” (ROSA, 1976, p. 170).

Conforme verifica Ana Maria Machado (1991, p. 91), há uma coincidência da forma “Behu”, derivada popularmente da interjeição latina *Heu!*, com o nome das três mulheres que, em épocas antigas, acompanhavam a procissão do enterro. Em *Locuções tradicionais do Brasil*, Câmara Cascudo (1977, p. 75) aprofunda essa explicação:

Maria Beú era a “Verônica”, desfilando na procissão dos Passos, Sexta-feira da Paixão. Acompanhava Jesus Cristo ao Calvário, chorando e cantando lugubremente as Lamentações de Jeremias. Cada estrofe termina com a exclamativa *Heu, Heu Domine!* Sempre pronunciada Héu, Héu, de onde o Povo entendeu *Beú, Beú*, denominando a figura.

A Verônica, vestindo negra túnica talar, cabeleira solta, levando nas mãos maceradas a *Santa Efigie*, feições que o Messias imprimira em suor e sangue, a voz lenta, a música dolente, arrastada, sepulcral, o passo trôpego, esmagado pelo sofrimento, sugeriu a própria imagem da Tristeza desolada, aflita, inconsolável. Não era possível existir entidade mais soturna e trágica como Maria Beú.

Na definição do folclorista, há insistência nos conteúdos sonoros, que associam o som do nome a choro, canto, lamento – “voz lenta”, “música dolente, arrastada”, atingindo as esferas do trágico: “Não era possível existir entidade mais soturna e trágica como Maria Beú.” Tal como o nome “mutum”, que associamos à reflexão de Alfredo Bosi (2000, p. 60), “Behu” igualmente contém a vocal - u - na sílaba tônica, agregando-se às palavras da morte: “ataúde”, “catacumba”, “defunto”, “fúnebre”, “lúgubre”, “luto”, “moribundo”, “múmia”, “sepulcro”, “tumba”, “urna”, “viúva.”

<sup>6</sup> Nota-se, igualmente, a proximidade entre Maria Behu e Dona-Dona, mulher de Gualberto Gaspar, personagem destituída de graça, beleza e sensualidade, que enaltece essa filha de Iô Liodoro, como se vê na fala: “- ‘Comadre Maria Behu...’ – ela dizia. Explicava: combinação delas. Tivesse tido um filho, Maria Behu seria a madrinha” (ROSA, 1976, p. 105).

No decorrer do texto, são perceptíveis as conexões entre o nome e o modo de ser da personagem, através de certas noções inscritas nesse campo semântico, como as de “múmia”: “Maria Behu [...] veio murchando e sendo por fora escura e seca, feito uma fruta ressolada? (ROSA, 1976, p. 94); “luto”: “Ela se comportava, de começo, ao modo de alguém que suportasse recente luto” (ROSA, 1976, p. 127); e “morte”: “Maria Behu devia de ter pressa de morrer? (ROSA, 1976), o que culmina, de fato, com a morte da personagem, sugestivamente, após a Semana Santa e antes da segunda chegada de Miguel ao lugar.

A afirmação “Maria Behu nada ouvira, Maria Behu ouvira de menos, era um tanto surdosa” (ROSA, 1976, p. 170) confirma um dado relevante acerca da função dessa personagem: ela matiza sua atuação na história, sem “ouvir” os apelos de Eros<sup>7</sup>, tão presentes em “Buriti”: para Santos (1978, p. 41), numa classificação psicanalítica, a triste filha de Iô Liodoro assume posição típica de uma fase sadomasoquista do instinto, ao se impor mortificações, como rezar sucessivas vezes, quando todos dormiam na casa da fazenda: “Com certeza, ajoelhada no meio do quarto, Maria Behu 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, 1976, p. 139). A análise do trecho mostra a conexão entre a reza de Behu e a atitude de contrição – o fato de manter-se de joelhos, a desejada humildade e o uso do verbo “serpentear”, ligado à esfera do pecado e da culpa.<sup>8</sup> Além disso, esse verbo também indica um percurso sinuoso, “para a esquerda e para a direita, em uma torção semelhante a um ziguezague, a um ondulado” (HOUAISS; VILLAR, 2001), o que pode dar a idéia de que a reza da personagem se espalha como uma onda, revelando que cabia a Behu a impressão e a manutenção do tom solene e dolente à atmosfera da casa, como o excerto a seguir comprova: “Rezava-se o terço e o **mês**, às noites, na sala-de-entrada, Maria Behu adquiria uma voz diretora, sempre ajoelhada” (ROSA, 1976, p. 188; grifo do autor).

Se as aptidões dessa personagem feminina circunscrevem-se, notadamente, à preservação de um estado, pode-se perguntar, como faz Lalinha, quando a doença

---

<sup>7</sup> Ao mencionar o processo de erotização do Buriti Bom, Wendel Santos (1978, p. 138) afirma: “a questão fundamental, porém, é: como cada personagem reage à energia libertada por Eros.”

<sup>8</sup> A serpente é “um animal mítico, particularmente ambivalente que, como sabemos, a Bíblia só verá como a imagem do Mal, da Sedução, da Tentação (quando não se trata, mais banalmente, de um meio divino para castigar os pecadores)” (SIGANOS, 2000).

acomete Behu: “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?” (ROSA, 1976, p. 210) A curiosa expressão “roda da alegria” pode remeter-nos, ainda uma vez, à oposição permanência/transformação, pois o simbolismo geral da roda “expressa o equilíbrio das forças contrárias de compressão e de expansão, o princípio de polaridade” (CIRLOT, 2005).

Ao estabelecermos uma correlação entre a imobilidade e o sagrado, aflora uma condição pertinente ao *status* de Behu, relacionada ao dizer deste trecho, que versa sobre o tempo sagrado na obra *Lavoura arcaica* de Raduan Nassar (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 64):

trata-se da dimensão da ordem, impregnada por uma atmosfera arcaica, mítica. O sentido historiográfico da palavra *arcaico* atesta essa conotação temporal, ao apontar para a anterioridade e a antigüidade. Além disso, o sentido etimológico do termo envolve a idéia de *arkhé*, princípio inaugural, constitutivo e dirigente.

Ligada de forma contundente aos signos da tristeza, do lamento e do sagrado, Maria Behu não se habilita a entrar na “roda da alegria”, o que permite avaliarmos o quanto sua atuação em “Buriti” é simbólica, símbolo que se cristaliza ainda mais se considerarmos sua morte prematura, sua saída de cena no decorrer do enredo: ela, de “perdida fisionomia” (ROSA, 1976, p. 87) é o oposto de Maria da Glória, que “tinha do sol” (ROSA, 1976, p. 222), e de Lalinha, que era “imagem de princesa” (ROSA, 1976, p. 85): é, como diz Gualberto Gaspar, “uma demitidazinha” (ROSA, 1976, p. 104). Nesse sentido, Wendel Santos (1978, p. 164) afirma:

A demissão da vida praticada por Maria Behu resulta na admissão numa outra. Isto é, o que, psicanaliticamente, é autodestruição, sob outro ponto de vista (o do mito cristão) é o apocalíptico caminho do martírio. Por outras palavras, Maria Behu sufoca em seu corpo a expansão de Eros em busca da expansão da mesma força em dimensão última: a espiritual.

Observa-se que um dos primeiros sintomas da doença da personagem é a falta de ar (ROSA, 1976, p. 237), o que, pode conotar, de um lado, o fato de Behu



sufocar em seu corpo a expansão erótica; de outro lado, a distância que há entre ela e o universo natural do lugar, pois, quando o espaço da fazenda de iô Liodoro é referido, há uma insistência em imagens relacionadas ao meio líquido: “espumoso reino de feitiço e fadas” (ROSA, 1976, p. 133); “flores que [...] cheiram a úmido de amor feito” (ROSA, 1976, p. 137) e principalmente ao se mencionar o Brejão-do-Umbigo<sup>9</sup> [...]: “O que se sabia dele, era a jangla e aqueles poços, com nata película [...]. O brejo não tinha plantas com espinhos. Só largas flores se empapando, combebendo, [...]. [...] ramos afundados se unguindo dum muco” (ROSA, 1976, p. 172). Além disso, na referência aos buritis do Brejão, há sugestiva escolha do advérbio “femininamente”, que associa o poder erótico a uma condição da mulher, o que remete a Maria da Glória e Lalinha, mas não a Behu: “O buritizal, acolá, impunha seu estado aquoso, os buritis eram demorados femininamente” (ROSA, 1976, p. 128).

Se as escolhas lexicais comprovam que “A terra do Buriti Bom tinha muita água.” (ROSA, 1976, p. 133), o andamento da história confirma que Maria Behu não se valeu das prerrogativas desse universo embebido em água, postando-se, de modo inverso, no domínio da secura, desejosa de manter essa atmosfera “seca” na casa, cercada por “muralhas de feltro” (ROSA, 1976, p. 211). Sua figura impunha respeito às demais personagens, como a nhô Gualberto Gaspar - “a simples presença dela diminuía-lhe o falar prolongado” (ROSA, 1976, p. 223) -, ao Chefe Zequiel, “- ‘Ele respeita muito a Maria Behu...’ alguém dissera” (ROSA, 1976, p. 197) e inclusive a Lalinha, temerosa de que Behu se inteirasse dos seus encontros fortuitos com iô Liodoro.

Essa personagem, “[...] que murchara apenas antes de florir [...]” (ROSA, 1976, p.127)., tem a morte anunciada num relâmpago que derruba grande árvore do Brejão e é o próprio Chefe que, alarmado, vê no céu esse corisco e avisa a todos – o medo geral era de que a árvore em questão fosse o Buriti-Grande, o que se dissipa ao se descobrir que a faísca derrubara apenas uma paineira. Contudo, entre os presentes, um mau pressentimento se instalara, de modo que, “[...] ao pé do pote, tia Cló servia água a todo o mundo, copo de mão em mão, com uma bênção, e entre bons risos bebiam, para dissipar o susto e o mau efeito” (ROSA, 1976, p. 189).

---

<sup>9</sup> Para Santos (1978, p. 143), a imagem do Brejão-do-Umbigo é marcada pela umidade feminina, sendo o Brejão representante da imagem primordial da água, representada às vezes numa substância gelatinosa.

A tia relaciona a aparição do corisco a um aviso de Deus: “- ‘Porque, de hoje a semana é Ramos, daí a Páscoa, e estou vendo que não se vai à Vila, na desobriga de confessar ...’” (ROSA, 1976, p. 189). De fato, Maria Behu adocece depois da Semana Santa (ROSA, 1976, p. 297) e morre em abril, menos de um mês antes da segunda chegada de Miguel ao lugar. (ROSA, 1976, p. 247)

Morta a personagem, novos e importantes movimentos insinuam-se em “Buriti”: além do retorno de Miguel, intensifica-se o jogo amoroso entre Lalinha e o sogro, iniciado quando Behu já estava doente. Nesse passo, merece destaque um trecho que corresponde à focalização de Lalinha e pode sinalizar esse embate de forças no lugar, quando Behu ainda se fazia presente:

O mundo era feito para outro viver, rugoso e ingrato, em vão se descobria um recanto de delícia, caminhozinho de todo agrado, suas fontes, suas frondes – e a vida, por própria inércia, impedia-o, ameaçava-o, tudo numa ordem diferente não podia reaver harmonia, congarçar-se. Então, ela preferia, por vezes, mesmo a companhia de Behu, no quarto, entre orações e santos, e paz, e aquela virtude não a perturbava. Maria Behu, no centro de diversa região, também quieta, nunca poderia desconfiar de nada. E mais pensava: ainda que suspeitasse, mesmo que tudo um dia descobrisse, Maria Behu mais facilmente poderia perdoar – em nome de Deus, que está mais adiante de tudo. A Maria Behu seria muito mais fácil pedir-se perdão: Maria Behu era uma **estranha**, sua doçura vinha de imensa distância. Maria Behu conheceria outros cansaços e consolos, e repouso, que a gente podia amenamente invejar, oh, às vezes. (ROSA, 1976, p. 222; grifo do autor)

Percebe-se a constatação de dois mundos, um “rugoso e ingrato”, “no centro de diversa região”; outro, um “recanto de delícia”, “caminhozinho de todo agrado”, com “fontes” e “frondes”: respectivamente, o mundo do sagrado, da estagnação, do medo, sob as ordens de Behu e o mundo profano, fluente, da alegria, de iô Liodoro, Lala e Maria da Glória<sup>10</sup>. Veja-se que o qualificativo de Behu – “estranha” – aparece destacado pelo autor no trecho, enfatizando a diferença da personagem em relação à atmosfera erótica, ostensivamente descrita, trabalhada e louvada em “Buriti”. Pode-se pensar que a proximidade entre Maria Behu e Miguel reside no fato de que ele, originalmente, era parte integrante do

<sup>10</sup> Observa-se a cisão entre os dois mundos inclusive pelos nomes das personagens que deles tomam parte: “*Liodoro é Heliodoro, sol de ouro*” (MACHADO, 1991, p. 84); Maria da Glória, loira, de vestido amarelo (ROSA, 1976, p. 131), “[...] tinha do sol, feita para ser amada” (ROSA, 1976, 222). Os sons em -l- e -n-, líquidos e nasais, dos nomes Lala/Leandra, relacionam-se à sensualidade. (MACHADO, 1991, p. 105)

mundo de Behu, como se observa no primeiro parágrafo da narrativa, momento da volta do protagonista: “Era um estranho; continuava um estranho, tornara a ser um estranho?” (ROSA, 1976, p. 83). Para evidenciar o grau de afinidade entre as personagens em questão, vale considerar sugestivo excerto da página de abertura: “Como a infância ou a velhice – tão pegadas a um país de medo, Miguel, sem o saber, sentia afastadas coisas, que se ocultavam de seu próprio pensamento” (ROSA, 1976, p. 83). Por meio do discurso indireto livre, os mais recônditos pensamentos do protagonista são mostrados, e estes remetem à infância, o “país de medo”, assim como à velhice, que é associada a Maria Behu reiteradas vezes no texto, como em: “Desditosa, magra, parecendo uma velha” (ROSA, 1976, p. 86); “Tisna, encorujada, com a feíçe de uma antigüidade” (ROSA, 1976, p. 94) e “O olhar de Behu envelhecia as coisas?” (ROSA, 1976, p. 208). A correlação entre infância e velhice, retomada pela focalização de Miguel, páginas à frente, insere e destaca o Mutum como lugar e como pássaro, trabalhando os signos da imobilidade e do movimento:

A meninice é uma quantidade de coisas, sempre se movendo; a velhice também, mas as coisas paradas, como em muros de pedra sossa. **O Mutum**. Assim, entre a meninice e a velhice, tudo se distingue pouco, tudo perto demais. De preto, em alegria, no meio do mato, o mutum dança de baile. (ROSA, 1976, p. 139-140; grifo do autor)

A opção do autor pelo verbo “dançar” grafado com – s –, em “o mutum dança de baile”, remonta às origens da palavra e denota movimento em conjunto: do alemão antigo *dansón*: ‘tirar, puxar’, referindo-se à dança em círculo onde o dançarino é tirado para dançar” (HOUAISS; VILLAR, 2001), o que pode sinalizar, neste caso, mudanças para Miguel: ele, que tinha muito da meninice consigo, poderia almejar movimento, o que não se aplica ao caso de Behu, pois para a personagem, havia “coisas paradas” e “muros de pedra sossa.”

Se Miguel e Maria Behu pertenciam ao mundo do medo, para a filha de iô Liodoro a saída está na transfiguração obtida pela morte, que a torna santa e linda (ROSA, 1976, p. 239). Para Miguel, que intenta passar de um mundo a outro – e talvez essa idéia sustente a história de Miguel como um todo, incluindo “Campo geral” – certas marcas precisam ser eliminadas ou transformadas.

Deixar a infância para trás é das coisas mais difíceis para ele. Assim, quando chega pela primeira vez ao Buriti e é Maria Behu quem faz as honras da casa, ela, implicitamente, diz-lhe que ali seria um refúgio: ela “[...] acolheu Miguel com agradada maneira, ativamente melancólica” (ROSA, 1976, p. 127). Opondo-se à infância, o “país de medo”, Miguel deve conhecer outras forças atuantes, como as que povoam o Brejão, o “país de umidade” (ROSA, 1976, p. 124).

Acredita-se numa similitude entre a postura de Maria Behu, seu raio de influência na casa da fazenda e a adoção da primeira analepse como meio retardador da ação em “Buriti”, pois só após a morte da personagem é que Miguel retorna à fazenda e parece atrelar ação ao desejo, livre da “voz diretora” e sagrada de Behu: “E o Buriti Bom enviava uma saudade, *desistia do mistério*. O Buriti Bom era Maria da Glória, dona Lalinha” (ROSA, 1976, p. 250; grifos nossos).

Após a morte de Maria Behu<sup>11</sup>, o tempo se abre, “[...] que começos se formavam?” (ROSA, 1976, p. 240). Naquele casarão, cujo “[...] viver parava em modos tão certos” (ROSA, 1976, p. 93), o desenrolar da ação intensifica-se: Lalinha oferece-se ao sogro, e Miguel, finalmente, parece obedecer ao amor, liberto do medo, ao escutar o chamado de Maria da Glória (ROSA, 1976, p. 133), deixando as coisas moverem-se, tecendo conjecturas “Será que, amando, é que nos estamos movendo adiante, num mar?” (ROSA, 1976, p. 140)

### 3.2 Miguel e Chefe Zequiel: os sons da noite e a memória

“Trás noite, trás noite, o mundo perdeu suas paredes.” (ROSA, 1969, p. 134)

A escolha de Miguel como objeto de análise direciona-nos a uma das figuras mais soturnas da narrativa, o Chefe Zequiel: durante o dia, um trabalhador rural comum, agregado da fazenda de iô Liodoro; à noite, sorumbático e paranóico. Ainda que sua aparição circunscreva-se a pequenos excertos, são justamente nessas passagens que se revela a conexão entre ele e o protagonista: além da similaridade sonora que atrela os dois nomes, Miguel e Zequiel, ambos provêm de textos bíblicos: Miguel tem “[...] o nome de são Miguel Arcanjo, que liderou os

---

<sup>11</sup> Para Araújo (1992, p. 154), “o tempo entra beneficemente no Buriti Bom, descongelando-o com a morte de Maria Behu [...], com a chegada de Miguel.”

anhos bons contra os maus, rebelados contra Deus” (ARAÚJO, 1996, p. 426). Acerca do Chefe e de seu nome, Luiz Costa Lima (1974, p. 143) afirma:

Corruptela de Ezequiel, o Chefe nos remete ao livro do profeta bíblico. Ezequiel é o que recebera do Senhor a missão de difundir a sua palavra entre os israelenses, para isso sendo chamado a abrir a boca e engolir o livro da sabedoria, no qual se encontravam escritas as palavras: “Lamentações, gemidos e queixas” (Ez 2, 10). As palavras de Ezequiel não visam, portanto, a trazer conforto, mas sim a anunciação apocalíptica, onde os raios, as tormentas e as bestas misteriosas auguram desgraças semelhantes às do próprio Apocalipse.

Ao distinguir Chefe Zequiel com o nome do profeta bíblico, Guimarães Rosa atribui um valor à sua palavra.<sup>12</sup> Quer sejam ou não proféticos, seus dizeres merecem atenção, pois, embora atue em posição secundária, privilegia-se seu modo diferente de ver, notando-se que é em meio à sua fala aparentemente desconexa que afloram vivências de Miguel criança e adulto, ocorrência que Maria Célia Leonel (1985, p. 171) nomeia de “tripla consciência de Miguel, Miguilim e do Chefe.” Se, conforme a crítica tem afiançado, a ambientação noturna é destaque em “Buriti”, isso se deve também à valorização dessa personagem, cuja imaginação é ativada pela noite.

Representante de alguém que perde as coordenadas da realidade e se insere numa outra dimensão, ora ensimesmando-se, ora trazendo elementos desse mundo para os fatos correntes da narrativa, Chefe Zequiel equipara-se a um tipo de personagem bastante explorado pelo autor, notadamente em *Primeiras estórias*, de 1962, que retrata, em alguns contos, a vivência de seres esquisitos, seja os reconhecidamente loucos, como as duas mulheres de “Soroco, sua mãe, sua filha”, o enigmático, como o pai de “A terceira margem do rio”, ou ainda aquele dotado de uma supra-sensibilidade, como a criança de “A menina de lá.” Mesmo em *Corpo de baile*, vale mencionar a esquisita Mãitina de “Campo geral”, personagem associada à feitiçaria, bebedeira e loucura que, no entanto, apóia Miguilim no doloroso episódio da morte do irmão:

---

<sup>12</sup> Nesse sentido, nossa leitura segue direção diversa daquela proposta por Susana Kampff Lages (2002, p. 131). Para a autora, como a fala do Chefe encontra-se enclausurada na enunciação, ele “não é profeta, pois sua mensagem não é compreendida pela comunidade.”

Mãitina era uma mulher muito imaginada, muito de constâncias. Ela prezava a bondade do Dito, ensinou que ele vinha em sonhos, acenava para a gente, aceitava louvor. Sempre que se precisava, Mãitina era pessoa para qualquer hora falar no Dito e por ele começar a chorar, junto com Miguilim. (ROSA, 1977, p. 81)

Chefe Zequiel destaca-se por escutar “[...] até aos fundos da noite, para ele a noite é um estudo terrível” (ROSA, 1976, p. 91). Sua audição aguçada associa-se, muitas vezes, a um estado mórbido, que o acomete durante a escuridão, consistindo numa paranóia, pois ele se julga perseguido: “como o Chefe ouvia, ouvia tudo, condenado. Quem o inimigo era? Quem vinha?” (ROSA, 1976, p. 114) Ligados à sua percepção, os sons são muitos e variados, provenientes de diversas fontes, importando dizer que nem tudo o que sensibiliza seu campo sonoro provém de um estado doentio. Sendo assim, há sons ordinários, de fácil captação, como os que são produzidos por pássaros, corujas, macucos, sapos. (ROSA, 1976, p. 114) Em segundo lugar, sons distantes, que se tornam próximos graças à faculdade peculiar do Chefe Zequiel: “De baque, de altos silêncios, caiu, longe, uma folha de coqueiro, como elas se decepam. Se despenca das grimpas, dá no chão, com murro e tosse. **A tão! – tssuuu...**” (ROSA, 1976, p. 115; grifos do autor). Em terceiro lugar, sons fantásticos, oriundos do imaginário popular, das lendas folclóricas, como é o caso do canto do urutau, associado ao mau agouro, à negatividade, embora o pássaro também seja reconhecido positivamente, pela cor amarelada dos olhos e pela maciez de seu vôo: “O urutau, que o canto dele encantado de gente, copiando: é um homem ou mulher, que estão sendo matados, queixas extremas” (ROSA, 1976, p. 115)., “O urutau-pequeno, olhos de enxofre” (ROSA, 1976, p. 135) e “O urutau, em veludo. **Í-éé... Í-éé... Ieu...**” (ROSA, 1976, p. 142; grifos do autor).

Por último - e o mais relevante para nosso estudo -, sons e imagens atrelados à consciência de Miguel, pinçados através de elementos comuns ao Chefe e ao protagonista, o mutum e o monjolo: “Daí, depois de muito silêncio, tem um pássaro que acorda. Mutum” (ROSA, 1976, p. 117). O acordar do pássaro - cujo nome ganha *status* de lugar - sinaliza o reviver das imagens do passado de Miguel:

O mutum se acusa. O mutum crasso. As pessoas mais velhas conversavam, do que havia entre o mato e o campo. [...] O mato do Mutum é um enorme mundo preto, que nasce dos buracões e sobe a serra. [...] 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. O tamanduá. Tamanduá passeia no cerrado, na beirada do capoeirão. Ele conhece as árvores, abraça as árvores. Nenhum nem pode rezar, triste é o gemido deles campeando socorro. Todo choro suplicando por socorro é feito para Nossa Senhora velhinha. Os homens, pé-ante-pé, indo a peitavento, cercaram o casal de tamanduás, encantoados contra o barranco, o casal de tamanduás estavam dormindo. Os homens empurram com a vara de ferrão, com pancada bruta, o tamanduá que se acordava. Deu som surdo, no corpo do bicho, quando bateram, o tamanduá caiu pra lá, como um colchão velho. [...] Era de pôr piedade. Os homens mataram, com foçadas e tiros, raivavam. Os tamanduás se abraçavam, em sangues, para morrer – aquelas caudas ainda levantavam e bateram, espaço, feito palma seca de buriti, na poeira, chiou-chiaram, chocalhado, até um fim... Caminhando, no vau da noite, se chega até na beira do Inferno. (ROSA, 1976, p. 117)

Os principais recortes da mente do protagonista, como vimos, tratam dos medos – medo do escuro mato do Mutum, medo dos mais velhos, traços recorrentes na narrativa de abertura – e da piedade sentida pelos animais caçados.

Todo leitor de “Campo geral” reconhece, no trecho em questão, a prevalência do modo de ser infantil. Principalmente na descrição das mortes do tatu e do tamanduá, parece haver uma continuidade do pensamento e da emoção da criança, o que o uso dos verbos no indicativo presente e no gerúndio, dos substantivos no diminutivo, bem como das impressões afetivas do menino – “triste é o gemido”, “choro suplicando por socorro”, “era de pôr piedade”, “os tamanduás se abraçavam, em sangues” - comprovam. O conteúdo emocional que se desprende do fragmento atesta a vividez das imagens; a força poética oriunda do trabalho especial com a mensagem, verificada na singularidade das comparações - “como um colchão velho”, “feito palma seca de buriti”-, na “[...] *intenção imitativa*, quase gestual, dos nomes de ruídos, as onomatopéias [...]” (BOSI, 2000, p. 49; grifos do autor). e também aliterações – “*chiou-chiaram chocalhado*”, “deu som surdo” - asseveram a plena significância e frescor desses recortes para Miguel, dotado de

[...] uma vontade-de-significar que produz as miríades de ações verbais e não-verbais a que chamamos fenômenos de expressão e de comunicação. Essa força intencional de base, própria de todos os atos psíquicos, é capaz de fazer presentes objetos distantes ou imaginários. (BOSI, 2000, p. 51)

Por que a subjetividade de Miguel, que já analisamos anteriormente, aflora com tanta força em meio aos recortes noturnos de Chefe Zequiel? É necessário enfatizar que, quando se verifica a ligação entre Miguel, Miguilim e o Chefe, a noite tematiza o medo: “Caminhando, no vau da noite, chega-se até a beira do Inferno.” Essa frase remete a “Campo geral”, num trecho que trata igualmente da caça:

Então, mas por que é que Pai e os outros se praziam tão risonhos, doidavam, tão animados alegres, na hora de caçar atoa, de matar tatua e os outros bichinhos desvalidos? Assim, com o gole disso, com aquela alegria avermelhada, era que o demônio precisava de gostar de produzir os sofrimentos da gente, nos infernos? (ROSA, 1977, p. 40)

Acredita-se que a noite atue de dois modos, pois, ao mesmo tempo que se quer repeli-la, ela opera como um chamariz: não é na escuridão que os medos afloram? Gilbert Durand (2001, p. 219) refere-se justamente a esse caráter ambíguo da noite:

Em S. João da Cruz, na tão célebre metáfora da “noite obscura”, segue-se com nitidez a oscilação do valor negativo ao valor positivo do simbolismo noturno. Como explicou E. Underhill, a “noite obscura tem dois sentidos contraditórios e fundamentais para o poeta do Cântico Espiritual”. Por vezes não é mais que o signo das trevas do coração e do desespero da alma abandonada [...]. Outras vezes, e é esse o sentido principal do célebre poema “Por uma noite obscura”, a noite torna-se, pelo contrário, o lugar privilegiado da incompreensível comunhão, ela é jubilação dionisíaca, deixando pressentir Novalis e os *Hinos à noite*.



Os conteúdos psíquicos que brotam, tal como os do passado de Miguel<sup>13</sup>, encontram nela um campo fértil, já que a noite é, por excelência, associada ao vago, ao impreciso, ao fluido, ao sombreado, ao difuso, e por isso mesmo é valorizada, constituindo “[...] a fonte íntima da reminiscência. Porque Novalis percebeu bem, como os mais modernos psicanalistas, que a noite é o símbolo do inconsciente e permite as recordações perdidas ‘subir ao coração’, semelhantes às névoas da noite” (DURAND, 2001, p. 220).

Essas qualidades da noite, somadas à orientação rítmica peculiar, permitem tratá-la como objeto da lírica, em que vigora, conforme vimos, o ritmo da associação. O fluxo de Chefe Zequiél exemplifica esse “ritmo oracular”, que parece aproximar-se do sonho, do indeterminado (FRYE, 1973, p. 267). Recortamos de “Buriti” um longo trecho que, ao evidenciar, primeiramente, a consciência do Chefe, ilustra esse ritmo ligado ao mistério, à revelação:

O Chefe Zequiél:

**-“...Mesmo muito antes do primeiro galo em-cantar, que foi, um cão uivou no terreirinho de José Abel...”** O Chefe, ele escuta, de escarafuncho. Trás noite, trás noite, o mundo perdeu suas paredes. Fere um grilo, serrazim. Silêncio. E os insetos são milhões. O mato – vizinha mansa – aeiouava. Do outro mato, e dos buritis, os respondidos. Mais frio e cheio de calor, o Brejão bole. Um peixe espiririca. Um trapejo de remo. Um gemido de rã. O seriado tui-tui dos patoris e maçaricos, dos piris do alagoado. Nunca há silêncio. As ramas do mato, um vento, galho grande rangente. As árvores querem repetir o que de dia disseram as pessoas. Frulho de pássaro arvoando – decerto temeu ser atacado. – **Nhanão, iássim... Quero ver as três corujas?!** Os sapos se interrompem de súbito: seu coro de cantos se despenhou numa cachoeira. No silêncio nunca há silêncio. Se assoviaram e insultaram os macacos, se abraçam com frio. Tiniram dentes. Reto voa o noitibó, e pouasa. O urutau-pequeno, olhos de enxofre. O chorocar dos macucos, nas noites moitas, os nhambus que balbuciam tremulante. Se a pausa é maior, as formigas picam folhas; e as formigas que moram em árvores. – **Ih!...** Os duendes são tantos, deles o Chefe não tem medo. [...] Há um silêncio, mas que muitos roem, ele se desgasta pelas beiras, feito laje de gelo. (ROSA, 1976, p. 134-135; grifos do autor)

<sup>13</sup> Acerca da noite e sua ligação com conteúdos psíquicos, Octavio Paz (1982, p. 141-142) menciona: “O homem moderno descobriu modos de pensar e de sentir que não estão longe do que chamamos de parte noturna de nosso ser. Tudo aquilo que a razão, a moral ou os costumes modernos nos fazem ocultar ou depreciar, constitui, para os chamados primitivos, a única atitude possível ante a realidade. Freud descobriu que não bastava ignorar a vida inconsciente para fazê-la desaparecer. A antropologia, por sua vez, mostra que se pode viver num mundo regido pelos sonhos e a imaginação, sem que isso signifique neurose ou anormalidade.”

A expressão “Trás noite, trás noite, o mundo perdeu suas paredes” pode significar o entrosamento entre o mundo da natureza e o humano, entre o consciente e o inconsciente, o que possibilita a captação da multiplicidade, uma das vocações da obra rosiana. Exemplos dessa multiplicidade estão na expressão “os insetos são milhões”, nos vários tons da “vozinha mansa” do mato, que “aeiouava”, na antítese que capta impressões sensoriais - o “mais frio” e o “cheio de calor” - do Brejão que bole; do movimento do peixe, que “espiririca”<sup>14</sup>, do trapejo<sup>15</sup> de remo, do gemido de rã.

Vejamos o minucioso trabalho sonoro na frase “O seriado **túi-túi** dos patoris e maçaricos, nos piris do alagoado”: a insistência no fonema /ri/ estabelece uma relação de contigüidade entre os termos “seriado”, “patoris”, “maçaricos”, “piris”, encabeçada pelo termo “seriado”, que, no contexto, transmite a idéia de sons em série; há rima entre “seriado” e “alagoado”, bem como em “patoris” e “piris”, o que reforça a similaridade de sentido entre as palavras. Há, ainda, a concretização da voz do pássaro em “túi-túi”, lembrando, com Bosi (2000, p. 50), que a onomatopéia pode ter sido uma forma pura, primordial, da representação e da expressão.

As frases curtas mostram um ritmo sincopado, como se o observador atento focalizasse, um a um, os elementos que tocaram sua sensibilidade. Notam-se, inclusive, ligações paradoxais, de sentido ambíguo, como o conjunto de frases que entremeiam as observações da natureza: “Silêncio.” [...] “Nunca há silêncio.” [...] “No silêncio nunca há silêncio.” [...] “Há um silêncio, mas que muitos roem, ele se desgasta pelas beiras, como laje de gelo.”

Nessa abrangente captação sonora, que acompanha a menção a tantos elementos – desde inseto, ave, anfíbio, planta, árvore, como também objeto e elementos da natureza e do universo lendário – estabelece-se uma contigüidade entre os sons, oriundos de diversas fontes, como também uma contigüidade entre esses sons e os sentimentos de medo e angústia que vicejam na consciência de Zequiél, mormente na seqüência desse longo fluxo, que apresenta, além da consciência do Chefe, a de Miguel e a de Miguilim:

<sup>14</sup> Segundo Martins (2001, p. 203), o termo “espiriricar” é um neologismo, cujo sentido provável é “pular”. Ela informa que, na tradução italiana, Edoardo Bizzarri utilizou *guizza in spirale*: “Salta em espiral.”

<sup>15</sup> “Trapejar” significa “produzir som breve e seco; fazer trape, estalar, estalejar” (HOUAISS; VILLAR, 2001).

**Sempre que há um desgosto muito fundo, há depois um grande perigo... Deu tumbo. Nos Gerais, o vento arranca as árvores agarradas pelos cabelos. O chão conserva meses o gurgo das trovoadas. As irmãzinhas estão dormindo. Se a onça urrar, no mato do Mutum, todos da casa acordarão dando pranto, é preciso botar os cachorros para dentro, temperar comida para os caçadores... Um homem com a espingarda, homem de cara chata, doido de ruivo, no meio da sala, contando casos de outras onças, que ele matou. Tinha as botas até quase no meio da coxa, e de entradas alargadas, botas de chocolateira. Ninguém, nessa madrugada, não tinha medo desse homem... [...] As irmãzinhas estão dormindo... Vão matar o Quibungo... E tem uma cachorrinha, latindo, de lá do Céu... Quem tapa a noite é a madrugada. Os macaquinhos gritam, gritam, não é bem de frio – dansam ao redor de um trem nu. Cobra grande comeu um deles. Sucuri chega vem de dentro da roça. Um macaco pulava num pé só, sacudia no ar uma perna tesa dura de frio, entanguida, ele assim parecia até um senhor. (ROSA, 1976, p. 135; grifos do autor)**

Em meio a ocorrências do cotidiano da criança – as irmãs que dormem, o medo da onça, a cachorrinha que late do céu – ressalta-se a passagem ligada a uma profecia, feita por seu Aristeu, curandeiro vizinho chamado a cuidar do menino doente, como o trecho de “Campo geral” explica:

Ei, Miguilim, isto é p’ra você, você carece de saber das coisas: primeiro, foi num mato, onde eu achei uns macacos dormindo, aí acordaram e conversaram comigo... Depois, se a gente vê um ruivo espirrar três vezes seguidas, e ele estando com facão, e pedir água para de beber, mas primeiro lavar a boca e cuspir – então, desse, nada não se queira, não (ROSA, 1977, p. 45)

Como os dois excertos, de “Buriti” e “Campo geral”, fazem referência aos macacos, mencionamos que “os símios têm um sentido geral de força inferior, sombra, atividade inconsciente” (CIRLOT, 2005), o que simboliza a “entrada” nos domínios obscuros da mente, sugerindo a antevisão de fatos.

No caso de “Campo geral”, os dizeres de seu Aristeu antecipam circunstâncias dolorosas para Miguilim: o ruivo citado no trecho é Luisaltino, que chega à casa do menino para morar uns tempos, pois plantaria roça com Bero, o pai: “Esse Luisaltino aceitou água para beber; mas primeiro bochechou, com um gole, e botou fora. Será que tinha facão? Miguilim espiou aberto para o Dito: do fim da conversa de seo Aristeu se lembrava” (ROSA, 1977, p. 61). O desenrolar

da narração mostra o valor dessa profecia: por suspeitar do adultério da esposa, o pai de Miguilim mata Luisaltino e se mata em seguida, trazendo grande sofrimento a todos do Mutum. Portanto, o fluxo de Miguel retoma um dos momentos mais trágicos da narrativa que abre *Corpo de baile*.

Aristeu, que “só dizia aquelas coisas dançadas no ar, a casa se espaceava muito mais, de alegrias [...]” (ROSA, 1977, p. 45), transforma o ambiente fechado do Mutum, sendo responsável por uma das chaves de “Campo geral”.<sup>16</sup> Em uma proporção inversa, Aristeu está para Miguilim e “Campo geral” tal como Zequieli para Miguel e “Buriti”, pois, enquanto as palavras daquele dissipam a escuridão e esclarecem fatos, as de Chefe Zequieli reforçam os sentimentos angustiantes do protagonista.

Dessa forma, confirma-se a contigüidade entre os sons recortados do ambiente noturno – que são, no mais das vezes, formas primitivas de representação - e os elementos que brotam do inconsciente de Miguel: ambos os casos configuram ocorrências ocultas, sorrateiras, imperceptíveis para as demais personagens de “Buriti”. Entretanto, é justamente por meio desses trechos que se sabe do protagonista, que retoma, através de tantos recortes sonoros, momentos já vividos, notadamente em “Campo geral”. Por conseguinte, se é em meio à analepse que tais conteúdos emergem, nada mais relevante do que essa catálise, ao ostentar uma força preditiva singular, pois é através dos retrospectos que se conhece, de fato, Miguel. Assim, embora a analepse, estruturalmente, signifique um desvio da seqüência narrativa principal – saber o quê exatamente acontece na segunda chegada do veterinário à fazenda – tal desvio articula elementos fundamentais para a “informação narrativa.” (BARTHES, 1988, p. 159)

É pertinente, ainda, relacionar o ritmo associativo, que prevalece na lírica, e os conteúdos inconscientes, como os que são oriundos do sonho: as idéias de Freud, trabalhadas por Jacques Derrida (1971, p. 196), vão neste sentido, e ajudam a esclarecer a natureza de certas falas de Chefe Zequieli, bem como de determinados conteúdos da mente do protagonista:

---

<sup>16</sup> Como a focalização dessa narrativa é feita exclusivamente por Miguilim, criança de oito anos, as palavras de Aristeu, que é associado a Apolo, são fundamentais para o entendimento do texto, em relação às suspeitas de adultério que pesam sobre a mãe do menino. Com a restrição de campo pertinente à pouca idade e à dificuldade do focalizador de entender o mundo dos adultos, a importância dos dizeres proféticos de Aristeu cresce no enredo.

Freud pensa que o sonho se desloca como uma escritura original, pondo as palavras em cena sem se submeter a elas; é certo que pensa aqui um modelo de escritura irreduzível à palavra e comportando, como os hieróglifos, elementos pictográficos, ideogramáticos e fonéticos. Mas faz da escritura psíquica uma produção tão originária que a escritura tal como julgamos poder ouvi-la em seu sentido próprio, escritura codada e visível “no mundo”, não passaria de uma metáfora. [...] O sonhador inventa a sua própria gramática.

Em se tratando da “escritura psíquica”, o que são os hieróglifos, elementos pictográficos, ideogramáticos e fonéticos senão tentativas de expressar, simbolicamente, certos conteúdos emotivos? Para Bosi (2000, p. 63; grifo do autor), “a motivação que age no signo, e especialmente no signo mais pesado de vida (o mito, o sonho, o poema), percorre *todos* os níveis do código: não só os sons, mas as formas gramaticais, o vocabulário e as relações sintáticas.”

Desde “Campo geral”, o protagonista é reconhecido, paralelamente, pela proximidade com a natureza e pelo afastamento do universo adulto: imerso na natureza, ligado aos múltiplos sons que o rodeiam, Miguel retoma Miguilim, seus medos e inseguranças, fato que promove o entrelaçamento das duas narrativas, ressaltando-se, nesse caso, que o elemento integrador de ambas pertence ao domínio da psique do protagonista. Ao nos valermos do suporte da Psicanálise para esmiuçar essas lembranças, entendemos que “Buriti”, nos trechos em que a focalização de Miguel predomina, funciona como um prolongamento da narrativa de abertura, pois

[...] tanto o tempo quanto a memória só podem ser considerados no plural. Há temporalidades diferentes funcionando nas instâncias psíquicas e a memória não existe de forma simples: é múltipla, registrada em diferentes variedades de signos. (ALONSO, 2006, p. 52)

Feitas essas considerações, cabe lembrar que, ao sair do Mutum, Miguilim liberta-se dos moldes apertados da vida sertaneja, seja através da descoberta da miopia, seja com a mudança para a cidade, onde vai estudar. Quando reaparece em “Buriti”, mostra autonomia – é ele quem conduz o jipe que corta “ermas etapas” a fim de chegar à Casa (ROSA, 1976, p. 83), qualificado, então, como veterinário, a ponto de nhô Gualberto Gaspar pasmar-se na cena em que Miguel

vacina o gado: “- ‘O que é a instrução... O que é a cidade-grande...’” (ROSA, 1976, p. 101). Embora seu papel nessa narrativa insinue-se como altamente promissor e ativo, os signos do medo e da inadequação persistem e brecam o implemento de ações. Entretanto, não basta dizer que a causa maior da pouca atividade do protagonista é a sua inadaptação à realidade que o cerca: deve-se considerar que as marcas da infância - na qual há mais lamento que euforia, mais tragédias que acertos - são severas e inscrevem-se em sua constituição:

A lembrança infantil é como um quadro. O espaço do enquadramento é dado pelo próprio texto da lembrança, no qual se combinam traços. Traços que revelam as marcas da erotização e também os processos de luto vividos que deixaram as marcas do objeto ausente. Ou seja, há um passado que se cria e se recria em novas articulações.

Ao assinalar a existência deste outro tempo que é o tempo da ressignificação, Freud distingue o funcionamento do inconsciente do da consciência e rompe com a idéia de uma causalidade linear, de um passado que determina um presente, afastando-se de um determinismo mecanicista. Não procuramos no passado a causa do presente. O que passou se fez realidade psíquica. (ALONSO, 2006, p. 54)

Os recortes da mente de Miguel, como fragmentos de um todo psíquico, podem explicar porque, na escolha do repertório de sons, valorizam-se aqueles ligados ao signo do medo, do lamento, da tristeza. No trecho que segue, vê-se o cruzamento de impressões da criança (Miguilim), do adulto (Miguel) e do velho (Zequiel): “O chororocar dos macucos, nas noites moitas, os nhambus que balbuciam tremulante” (ROSA, 1976, p. 135). Segundo Martins (2001), “chororocar”, vocábulo onomatopaico, sugere o canto tristonho do macuco, ao ser formado pela combinação de chorar e cocorocar (cocoricar). Em “*noites moitas*”, a similaridade sonora marcada pela paranomásia favorece ligações de sentido: o oculto e escuro da noite também está na densidade das moitas. Por fim, ao recortar a “voz” do nhambu, insiste-se no som vacilante e incipiente, o que transmite as idéias de fluidez e imprecisão, comuns no cenário noturno, obscuro e incerto.

Como bem percebeu Araújo (1992, p. 37), “‘Campo geral’ é um falar constante sobre a morte, um escorrer comprido do medo da morte”, medo que tem continuidade em “Buriti”, através de Miguel e das muitas referências feitas pelo Chefe Zequiel a seres demoníacos, do além - a morma, os fantasmas, as caras

mortas -, ou vivos, mas associados ao mal, como os bichos malignos, o que o seguinte excerto exemplifica:

O pior é que todo dia tem sua noite, todo dia. Evém, vem: é a coisa. A morma. Mulher que pariu uma coruja. [...] Essa que revém, em volta, é a morma. Sobe no vaporoso. – Desconjuro! Tem formas de barulhos que ninguém nunca ouviu, não se sabe relatar. [...] Mas o que demora para vir, o que não vem, é mesmo esse fim da noite, a aurora rosiclara. Onde agora, é o miolo maior, trevas. Horas almas. A coruja, cuca. O silêncio se desespumava. A coruja conclui. Meu corpo tremeu, mas só do tremer que ainda é das folhagens e águas. [...] – “- **Ih... O úù, o úù**, enchemenche, aventesmas... O vento úa, morrentemente, avuve, é uma oada, ele igreja as árvores. [...] No que que é, bichos de todos malignos formatos. O uivo de lobo: mais triste, mais uivoso. Avoagem, só eu é que sei dos cupins roendo. Para outros, a noite é viajável. [...] É a morma, mingau-de-coisa, com fogo-frio de idéia. Dela, esta noite, ouvi só dois suspiros, o chuchusmo. Mortemente. Malmodo me quer, vem, psipassa... Quer é terra de cemitério. [...] O monjolo bate todos os pecados... [...] Tem horas em que até o medo da gente por si cansa, cavável. [...] O senhor tema o dormir dos outros, que estão em aragem. O senhor tema. Unha de coruja pega bichinho, ratos, i-xim, que nem anel num dedo. O senhor tema tudo. Ess’ estão feito cachorros debaixo de toalha duma mesa. O senhor, quando não consinta! Não consinta de jeito nenhum de ninguém pisar nem cuspir em riba de seu cuspe, nem ficar sabendo onde... Ela vem, toda noite, eh, virada no vaporoso. Não sei quem é que ela está caçando. Eu sou tão pobre... **O tatu velho falou: - Gente, não vai ficar nem um tatu, no mundo?** Ódio de pessoa pode matar, devagaroso. O senhor não queira dormir com a língua fora da boca, gago-jago. (ROSA, 1976, p. 141-143; grifos do autor)

De início, várias marcas discursivas confirmam que Chefe Zequiel detém a voz narrativa, como o uso dos pronomes possessivo, demonstrativo e pessoal referentes à primeira pessoa, acompanhados das terminações verbais em “Meu corpo tremeu”, “esta noite ouvi só dois suspiros” e “eu é que sei dos cupins roendo. A frase “O monjolo bate todos os pecados” sinaliza uma mudança, pois, em seqüência, registra-se a expressão “da gente”, incorporando um interlocutor ao fluxo do Chefe, - “Tem horas em que até o medo da gente por si cansa, cavável” - que, mais adiante, é definido pela expressão “o senhor”, reiterada cinco vezes, em frases cujo conteúdo reforça o medo: “O senhor tema o dormir dos outros”, “O senhor tema”, “O senhor tema tudo”, “O senhor, quando não consinta”, “O senhor não queira dormir com a língua fora da boca.”

Tudo indica que esse interlocutor é Miguel, principalmente pela afirmação que segue, destacada no original: “O tatu velho falou: - Gente, não vai ficar nem um tatu no mundo?” Mais uma vez, a referência aos tatus confirma a tripla consciência de Miguel, Miguilim e do Chefe, o que assegura a importância de contemplar simultaneamente ambas as personagens.

### 3.3 O dom da adivinhação: aedo e profeta

*A coruja não agoura: o que ela faz é saber os segredos da noite. (ROSA, 1970, p. 119)*

Ao determo-nos na figura de Chefe Zequiel, com o intuito de melhor investigar a constituição do protagonista, de imediato surge a pergunta: ele atua, de fato, como um adivinho? Sem tornar absoluta a qualificação de profeta, cremos que a resposta é afirmativa, baseados em vários pontos de “Buriti.”

Primeiramente, a história sugere que o Chefe sabia da morte de Maria Behu, tanto que, na iminência desse fato, sua saúde declina e ele também encontra-se prestes a morrer: “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, 1976, p. 238)

Considerando-se a simbologia contida na morte da filha de iô Liodoro, pode-se pensar que Chefe Zequiel é um tipo especial de adivinho, na medida em que ele revela, de forma difusa e alógica, as mudanças operadas no espaço da fazenda.

No ambiente da noite, ele compartilha elementos da psique do protagonista e realiza, muitas vezes associado a Miguel, apreensões minuciosas desse mundo escuro que constitui um mistério para as demais personagens: ao ouvir o que não é dado aos outros ouvir, sua figura contém traços de um aedo.

O minucioso trabalho com a mensagem que se revela nesses recortes comprova a vigência da função poética da linguagem, confirmando mais um ponto de contato entre ambos: a sensibilidade especial não só para captar, mas também para expressar os elementos da natureza.



Dessa forma, as atividades oriundas da memória relacionam-se ao modo de ser da poesia. Vale lembrar que, no mundo grego, a função poética é presidida pela deusa da memória, *Mnemosyne*:

[...] é normal entre os gregos que esta função exija uma intervenção sobrenatural. A poesia constitui uma das formas típicas da possessão e do delírio divinos, o estado do “entusiasmo” no sentido etimológico. Possuído pelas Musas, o poeta é o intérprete de *Mnemosyne*, como o profeta, inspirado pelo deus, o é de Apolo. [...] Aedo e adivinho têm em comum um mesmo dom de vidência, privilégio que tiveram de pagar pelo preço dos seus olhos. Cegos para a luz, eles vêem o invisível. O Deus que os inspira mostra-lhes, em uma espécie de revelação, as realidades que escapam ao olhar humano. (VERNANT, 1990, p. 109)

Jean-Pierre Vernant (1990, p. 109) distingue o aedo do adivinho, considerando que enquanto este deve prestar contas do futuro, “a atividade do poeta orienta-se quase exclusivamente para o passado. Não o seu passado individual, e também nem o passado em geral, [...] mas o ‘tempo antigo’, [...] ou, para além disso, a idade primordial, o tempo original.”

Não se pode negar que o diferencial auditivo atribuído a Zequiél que, de certa forma, estende-se ao protagonista, faz dele o porta-voz do múltiplo e impreciso ambiente noturno, em permanente atividade, que talvez seja uma súmula desse tempo original de que fala Vernant. Para apreciarmos a beleza do vago e do indeterminado, devemos observar a multiplicidade, o fervilhar, a pulverulência – é o que nos diz Ítalo Calvino (2004, p. 75), a partir das idéias do poeta italiano Giacomo Leopardi, que também elege a noite como tema poético:

As palavras “noite”, “noturno” etc. e as descrições da noite são muito poéticas porque a noite, confundindo os objetos, só permite ao espírito conceber uma imagem vaga, indistinta; incompleta, tanto dela quanto das coisas que ela contém. Da mesma forma “obscuridade”, “profundo” etc. (LEOPARDI apud CALVINO, 2004, p. 74)

No que respeita à conexão entre os recortes de Chefe Zequiel e a poesia, vale atentar para os dizeres do escritor (ROSA, 1981, p. 62), em carta a seu tradutor para o italiano, Edoardo Bizzarri:

Acontece que eu acho todo o trecho (que aliás começa na pág. 692 e termina na 695) de grande validade poética; e não me conformo com os rótulos de ermetismo, surrealismo, ou até concretismo e outros ismos, com que os leitores possam ficar satisfeitos. Os ismos passam, e a poesia resta. Aquele trecho, para mim, é uma espécie de sinfonia da noite no mato (com todas as espontâneas implicações de simbolismo emotivo que noite e selva acarretam, e a dimensão única fornecida pela peculiar perspectiva narrativa – a pessoa do Chefe Zequiel).

Tomemos mais um excerto das imagens e sons da noite apreendidos pelo Chefe, que têm início justamente no momento do repouso das demais personagens. Nota-se que, na abertura do excerto, Miguel detém a voz narrativa, seguida pela fala de Zequiel, marcada pelo negrito, e pela voz do narrador heterodiegético:

Será que, amando, é que nos estamos movendo adiante, num mar? A casa-da-fazenda do Buriti Bom começava a dormir, de repente. O monjolo trabalha a noite inteira.

O Chefe Zequiel, por certo, ouvia toda agitação de insônia. – **Ih, uê... Quando a coisa piora de vir, eu rezo!** – o Chefe se benzia. No chão e na parede do moinho, ele riscou o signo-salomão. O Chefe Zequiel mede o curto do tempo pelo monjolo. Espera os galos. Do que ele sabe, conquistador, teme o com o til do Cão, o anhanjo, Ele não tem silêncio. Desde de quando dão voado os morcegos-pequenos, que vêm morder a veia-do-pescoço dos cavalos e das mulas, soprando doce, de asas, em quando de chupo, e aqueles animais amanhecem lambuzados de sangue. Os ratos espinhosos, que farejam com uma venta e depois com a outra, saem de seus buracos, no chão da mata. Um crocitar grosso: o jacu-assu. Depois o gangolô de aviso, em pescoço de boi. Canta a rã, copos de olhos. O zuzo de asas, degradingolando, dos morcegos, que de lugar em lugar sabem ir – somente pelos canais de escuridão. Só não se ouve é lontra nadar e mergulhar, e a coruja branca estender asas. Mas ela alimpa o bico. Dá estalos, rosnou, a coruja-branca, rouca raiva. Quando assim, é coruja doente, que as outras corujas estão matando. Quem perdeu uma moedinha de tostão, no campo, ela pega a tinir, sozinha. O senhor ouve o orvalho serenar. E umas plantas dão estalos. A coruja está sempre em contra-luz de qualquer lumiado em pratear de de folhas. Ela baixa, num revence. O ratinho dá um tão diabo de grito, afiante, que ele a irrita. Seguiu-se uma sossegação, mas que enganosa: todos estão caminhando, num

rumo só, os que têm sua vivenda no campo ou no mato. Eles vão a contra-vento. Todos são sorrateiros. Os da noite: como sabem ser sozinhos! (ROSA, 1976, p. 140-141; grifos do autor)

Para analisar nesse passo o monjolo, admitido duplamente na consciência do Chefe e na de Miguel, remetemos a um trecho do poema “Elogio da usina e de Sophia de Mello Breyner Andresen” de João Cabral de Melo Neto (apud ANDRESEN, 2004, p. 4), do qual transcrevemos a primeira parte:

## I

O engenho bangüê (o rolo compressor, mais o monjolo, a moela da galinha, e muitas moendas e moendas de poetas) vai unicamente numa direção: na ida. Ele faz quando na ida, ou ao desfazer em bagaço e caldo; ele faz o informe; faz-desfaz na direção de moer a cana, que aí deixa; e que de mel nos moldes madura só, faz-se: no cristal que sabe, o do mascavo, cego (de luz e corte).

Como se vê, há uma insistência no movimento do monjolo, que é contínuo, porém apenas “numa direção: na ida”, não havendo retrocesso. Trazendo essa idéia para este estudo, pensa-se na qualidade de sua batida, que em “Buriti” pode remeter ao incessante jorro da mente de Miguel, “pelos canais de escuridão”, seja quando criança, seja como adulto, e de Chefe Zequiél, produzindo um efeito que se prolonga na narrativa, ligado ao perpétuo renascimento das coisas, - “todos estão caminhando, num rumo só” (ROSA, 1976, p. 140) - , que não se sujeita ao tempo linear. A faculdade do Chefe de apreender esses outros domínios de espaço

e tempo - o que o torna semelhante a um aedo - não significa a omissão das realidades atuais:

É somente em relação ao mundo visível que, ao nos afastarmos do presente, distanciamos-nos; saímos de nosso universo humano, para descobrir, por trás dele, outras regiões do ser, outros níveis cósmicos, normalmente inacessíveis [...]. O “passado” é parte integrante do cosmo; explorá-lo é descobrir o que se dissimula nas profundezas do ser. A História que canta *Mnemosyne* é um deciframento do invisível, uma geografia do sobrenatural. (VERNANT, 1990, p. 113)

As palavras desse esquisito morador do Buriti-Bom mostram a multiplicidade reinante nesse microcosmo. O grau de detalhamento do longo trecho selecionado de “Buriti” confirma-nos a similaridade entre o pulsar das diminutas vidas, devidamente qualificadas – morcegos-pequenos, ratos espinhosos, jacu-assu, coruja-branca, coruja doente – e o pulsar das mentes do protagonista e do Chefe Zequiel, quase sempre imersas no medo. Pode-se dizer que este, nomeado pelo autor como “um pobre-de-Cristo” (ROSA, 1981, p. 67), pertencente à categoria das personagens “[...] marginais, imperfeitamente absorvidas pelo convívio social ou nada tocadas por ele” (RÓNAI, 2001, p. 18), é apto para divulgar as latências vitais da natureza.

Mas esta vida que é mostrada pela sua perspectiva não se circunscreve aos barulhos da noite. Tem-se um rol de ações de animais e aves, em conjunto com ricas impressões sinestésicas, envolvendo sensações tácteis, olfativas, palatais, visuais, o que o trecho a seguir confirma:

Trotam ou pulam, ou se arrastam, esbarrando para pressentirem as cobras, enrodilhadas onde os trilhos se cruzam. Uns deixaram em buracos de oco de pau seus moles filhotes, num bolo, quentinhos e gorduchos, como meninozinhos, num roçar de pelugens, ainda têm os olhos fechados. Os olhos do gato-bravo braseiam. [...] Coruja, no meio da noite, pega os passopretos, empoleirados nos bambus ou nas mangueiras fechadas. Pega. Os outros passopretos arrancam, dão alarme, gritam: - **Chico! Chico!...** Os bois dormem como grandes flores. Deitados nos malhadouros, o cheiro deles é mais forte. Os cavalos comem no escuro. Crepita, o comer deles, tererê. [...] Tem formas de barulhos que ninguém nunca ouviu, não se sabe relatar. O Chefe guarda todos eles na cabeça, conforme não quis. (ROSA, 1976, p. 141)

Somados ao grande número de verbos de ação, como “trotam”, “arrastam”, “esbarrando”, “pega”, “arrancam”, “dão alarme”, “gritam”, “dormem”, “comem”, há expressões que concretizam ainda mais os sons, como “roçar de pelugens”<sup>17</sup> e “crepita, o comer deles, tererê”, sendo “tererê” um vocábulo não dicionarizado, onomatopaico, que presentifica o ruído da mastigação (MARTINS, 2001, p. 487). Há premência das atividades vitais, que remontam a ciclos de vida:

o passado revelado deste modo é muito mais que o antecedente do presente: é a sua fonte. Ascendendo até ele, a rememoração não procura situar os acontecimentos em quadro temporal, mas, atingir o fundo do ser, descobrir o original, a realidade primordial [...] Esta gênese do mundo é ritmada: organiza-se em gerações. Cada geração possui o seu tempo, a sua duração, o seu fluxo. (VERNANT, 1990, p. 112)

A ação da coruja, que no meio da noite pega os filhotes de pássaro, associa o pulsar da vida nascitura à morte premente, o que pode simbolizar o modo mítico de apreender a realidade, com a repetição incessante do ciclo de vida e morte. Para Cassirer (1983, p. 128), “o mundo do mito é dramático – de ações, forças e poderes conflitantes. Em todo fenômeno da natureza nada mais vê que o embate destes problemas.”

A idéia de um ciclo alimentado por forças ininterruptas também é cara ao poema, como explica Alfredo Bosi (2000, p. 136-137):

Assim, a fisionomia do poema é sulcada sempre por diferenças e oposições que se alternam com maior e menor regularidade, de tal modo que a figura do *ciclo* e a figura da *onda* parecem ser as que melhor se ajustam ao todo do poema e ao seu processo imanente. Pelo ciclo que se fecha e pelas ondas que vão e vêm, o poema abrevia e arredonda a linha temporal, sucessiva, do discurso. [...] Será que a forma poética responde, inconscientemente, a algum princípio vital, à energia que se move perpetuamente em ondas, à Natureza que recomeça perpetuamente o dia depois da noite, a

<sup>17</sup> O termo mostra uma curiosa troca de fonema, o que talvez seja explicado pela comparação dos pássaros com meninos (pêlos – pelugens). Pode-se pensar que tal analogia reforça a similaridade entre a natureza humana e animal e reitera essa visão de mundo na narrativa.

primavera depois do inverno, a lua nova depois da minguante, a semente depois do fruto?

Por um lado, os recortes da noite feitos por Chefe Zequiel e Miguel apresentam conexão entre a linguagem poética e a apreensão mítica da realidade; por outro lado, com a menção à coruja, instaura-se o mau agouro, o pressentimento, a profecia do trágico: acredita-se que muito do estado doentio do Chefe se deve à revelação da morte iminente de Maria Behu, tanto que, morta a personagem, ele “[...] agora estava são, de repente” (ROSA, 1969, p. 239). Ademais, a coruja, ave noturna, ao ligar Miguel aos medos infantis – “De noite, Miguilim, demorava um tempo distante, pensando na coruja, mãe de seus saberes e poderes de agouro. – ‘É coruja, cruz?!’” (ROSA, 1977, p. 39), é outro elemento que assegura a proximidade entre ambos.

Admite-se, portanto, que o Chefe Zequiel atue como porta-voz das forças vitais em contínuo movimento na natureza do Buriti-Bom, forças que acabariam por dominar a atmosfera da casa da fazenda. Maria da Glória, o par de Miguel, também crê que ele atue como um guardião: “[...] ela apresentava o Chefe Zequiel como se ele fosse um talento da fazenda, com que o Buriti Bom pudesse contar – nos portais da noite, sentinela posta” (ROSA, 1976, p. 180).

No excerto que segue, há referência aos dois movimentos distintos que funcionam na fazenda, um centrado na casa, outro perceptível no entorno, e mostra que o Chefe Zequiel se apercebe deles, embora não tenha noção exata de sua significação:

Maria da Glória, por 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 lhe bastavam para perseguir o entendimento daquilo. Temia a noite, pontualmente, o pingo do barulho menor. Por isso, ao entardecer, vinha à cozinha, deixavam-no entrar no corpo da casa. Exultava quando havia rezas conjuntas – era um meio de diminuir o espaço da noite, o sozinho. Ajoelhado, era o mais obediente ao rangido das orações, não cochilava. Tudo terminado, ele ainda relutava em ir-se [...] (ROSA, 1976, p. 181).

Considerando-se que ele tenha traços ora de um aedo, - não é por acaso que faz parte de sua indumentária uma bengalhinha de sassafrás<sup>18</sup> (ROSA, 1976, p. 109) - ora de alguém que mostra a mente perturbada, em sua fala, sem dúvida, há remissão a conteúdos inconscientes, que se misturam a conteúdos da mente de Miguel. Outro ponto inquestionável, que motiva também a proximidade entre ambos, está na grande intensidade de medo que os irmana; ostentam, igualmente, um modo de ser estranho, retraído, reticente, sendo que Miguel reconhece essa similaridade entre eles, conforme se lê no trecho: “**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 se aplicar a si mesmo” (ROSA, 1976, p. 129-130; grifos do autor). Tanto o protagonista quanto o Chefe não pertenciam ao Buriti Bom: este tinha “[...] vindo nem se sabia de onde, e ali acolhido por caridade” (ROSA, 1976, p. 181).

Chefe Zequiel, com sua “instabilidade de primitivo” (ROSA, 1981, p. 69), com a mente direcionada para a intuição, revela-se adequado para divulgar a mudança:

e quem sabe o Chefe não tinha razão: todos deveriam parar, e fazer finca-pé no instante, no minuto? A qualquer hora, não se respirava a ânsia de que um desabar de mistérios podia de repente acontecer, e a gente despertar, terrível, no meio de uma verdade? (ROSA, 1976, p. 187)

Feitas essas considerações, aproximamo-nos de um ponto-chave da narrativa, ligado à percepção do Chefe Zequiel e de Miguel: o entrelaçamento dos motivos da morte e do tempo que, na narrativa como um todo, associam-se a Eros, e merecem nossa análise.

#### 4. Relações espaciais e perspectivas

##### 4.1 O modo de ver de Miguel, o modo de ser do Buriti Bom

---

<sup>18</sup> Vernant (1990, p. 112) menciona o caráter sagrado atribuído à mensagem do aedo, contando que as Musas, filhas de *Mnemosyne*, oferecem-lhe o bastão da sabedoria, o *sképtron*, talhado em loureiro. É interessante mencionar que o sassafrás – material de que é feita a bengala do Chefe – e o loureiro são árvores da mesma família, das lauráceas (HOUAISS; VILLAR, 2001).

De acordo com Lotman (1978, p. 375), o ponto de vista é uma questão central, no que respeita ao problema da estrutura do espaço artístico, porque cada personagem tem suas próprias idéias acerca da estrutura do mundo e a maneira de representar esse mundo está de acordo com determinada percepção, sendo que “a linguagem das relações espaciais mostra ser um dos meios fundamentais para dar conta do real.” (LOTMAN, 1978, p. 360)

Uma questão que se coloca, já na abertura da narrativa, diretamente relacionada à perspectiva de Miguel, é a impressão do Buriti Bom, para onde o protagonista dirige-se pela segunda vez, como um lugar “alheio, longe”, alcançado em “ermas etapas” (ROSA, 1976, p. 83), “[...] lugar não semelhante e retirado de rota” (ROSA, 1976, p. 93). Se o protagonista, embora atual morador de cidade, tem raízes no sertão, possui hábitos e vivências sertanejas, por que tamanho estranhamento e percepção alargada da distância?

A afirmação de Lotman (1978, p. 361) é esclarecedora:

As idéias sobre os pensamentos, ocupações, profissões “humilhantes” e “elevadas”, a identificação do “próximo” com o compreensível, o “seu”, o familiar, e do “longínquo” com o incompreensível e o estranho – tudo isso se ordena em modelos do mundo dotados de traços nitidamente espaciais.

A identificação do “longínquo” com o “incompreensível” e o “estranho” possibilita justificar, mais uma vez, as sensações de proximidade do protagonista em relação a Maria Behu e Chefe Zequiel – ambos também “estranhos”, cujo modo de ser difere do de outras personagens do Buriti Bom. Vale lembrar o quanto a figura da irmã de Maria da Glória, reconhecida pela imobilidade e pelo ocultar-se – “Maria Behu gostava de blusas com bolsos para esconder as mãos – ficava muito imóvel, de pé” (ROSA, 1976, p. 170) – destoa das outras personagens. Insiste-se na idéia de que seu espaço era o da imobilidade: “[...] em seu espaço nada acontecia. Demais, o dado do tempo, ela se colocava avezinha, sob os santos, na branda penumbra do quarto, sabia-se dali sua pequena presença” (ROSA, 1976, p. 207).



Quanto ao Chefe Zequiel, embora possua, como mencionamos, traços de um profeta – nos dias que antecedem a morte de Maria Behu, ele tem confusas visões de restos pretos de mortalha, terra de cemitério, e roxas mãos que adejavam (ROSA, 1976, p. 208) - ele também é referido como um “enjeito de criatura” (ROSA, 1976, p. 208), que “[...] por erro de ser, escuta o que para ouvido de gente não é [...]” (ROSA, 1976, p. 106).

Ao contrário, Maria da Glória possui uma concreção de aspectos que se coadunam com o espaço aberto, movimentado e solar da fazenda, durante o dia: “Todo o modo de Glorinha, que move e dá, é desembaraçado.” (ROSA, 1976, p. 86); “[...] a pele cor de sol. Esse um dos encantos de Glória – que, quando andando, ou mesmo parada, de pé, ela se impunha no chão, libertada e enérgica, mais vivo seu corpo que o de qualquer outra pessoa, deslizável e incontido” (ROSA, 1976, p. 157).

Dessa forma, ela mostra ascendência sobre o protagonista, atraindo-o: “As mulheres. Como delas Miguel mesmo reconhecia saber pouco. [...] Mas Maria da Glória fitava-o, insistia a momentos, imperturbável, era um chamado” (ROSA, 1976, p. 133).

A figura de iô Liodoro mantém-se, admiravelmente, em consonância com o espaço da fazenda, condição que exemplifica as palavras de Gusdorf (1960, p. 57), acerca do espaço mítico: “Hay, pues, originariamente, una coalescencia del hombre y su contorno. Es el hombre el que impone sentido al paisaje; pero a la vez sólo el paisaje asegura la completa realidad del hombre.”

Reconhecido pelo signo da vitalidade, de compleição física robusta, um “[...] homenzão assim tendinoso e sangüíneo, graúdo de aspecto” (ROSA, 1976, p. 130)., equiparando-se ora a uma árvore: “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” (ROSA, 1976, p. 132), ora a um boi: “Iô Liodoro balançava a paciência pujante de um boi” (ROSA, 1976, p. 133), a personagem assemelha-se tanto ao universo natural como àquele construído pelo homem: “Aquele homem assentava bem com as árvores robustas, com os esteiões da casa” (ROSA, 1976, p. 175).

Se as árvores e o esteiões corroboram a idéia de sustentáculo e verticalidade - lembrando, com Lotman (1978, p. 361), que o modo de orientação do mundo segundo a vertical liga-se à esfera da vida, em oposição ao “baixo”, próprio da

morte – cumpre-nos dizer do mais contundente símbolo de “altura” na narrativa, o buriti grande, árvore de mais de setenta metros, localizada, originalmente, nas terras de nhô Gualberto Gaspar, sendo considerada também propriedade do Buriti Bom.

Tal como iô Liodoro possui qualidades dos reinos vegetal e animal, o buriti grande é personificado:

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 sobrelevava, cerca, todo o buritizal. Cravava raízes 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. Plantava em posto o corpulento roliço, só se afinando, insensível, fim acima, onde alargava a rude arrassóia, um leque de braços, como as folhas lançantes, nenhuma descaindo. Não podia o vento desgrenhar-lhe a fronde, com rumor de engenho, e mal se prendia em seus cabelos, feito uma grande abelha. Seria mais cinza ou verde menos velho, segundo dividisse o forte do sol ou lambessem-no as chuvas. E, em noite clara, era espectral – um só osso, um nervo, um músculo. Às vezes, tapava a lua ou carregava-a à ilharga, enquanto em sua grimpa gotejava o bruxolim de estrelas. 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, 1976, p. 136; grifos do autor)

Os atributos humanos – “rosto”, “braços”, “fronde”, “cabelos”, “osso”, “nervo”, “músculo” –, que ocorrem em maior número que os de natureza vegetal, como “raízes” e “folhas”, promovem a interpenetração dos universos natural e humano. Tal consangüinidade entre essas formas de vida parecem ser, conforme Cassirer (1983, p. 136), “uma pressuposição geral do pensamento mítico:”

Para o sentimento mítico e religioso a natureza se torna uma grande sociedade, a sociedade da vida. Nesta sociedade, o homem não ocupa uma posição destacada. [...]. Os homens, os animais e as plantas estão todos no mesmo nível. Nas sociedades totêmicas, encontramos plantas-totens ao lado de animais-totens. E encontramos o mesmo princípio – o da solidariedade e ininterrupta unidade da vida – ao passarmos do espaço para o tempo. (CASSIRER, 1983, p. 137)

Nas seguintes frases, a troca de qualificativos entre o buriti e iô Liodoro mostra que eles comungam qualidades similares: “Todas as palavras envelheciam o buriti-grande, o recuavam, mas ele de novo estava ali, sempre sucedido, sempre *em carne*” (ROSA, 1976, p. 137; grifos nossos); iô Liodoro: a “[...] singular sensação que da presença dele recebia, de extrema segurança, ele um mistério amigo; e forte – *só cerne*” (ROSA, 1976, p. 202; grifos nossos).

Verifica-se, igualmente, no registro do Chefe Zequiel, a identificação da árvore como ser humano:

O Chefe falava do buriti-grande, que se esse fosse antiqüíssimo 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 cocho, que ia deessorando 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. (ROSA, 1976, p. 126)

A idéia de que o buriti grande, quer na figura de um velho, quer na condição de árvore, possa guardar em si bebida - “róseo sangue doce, que em vinho se fazia” – e comida – “a carne de seu miolo dava-se transformada no pão” permite pensar no caráter sagrado dessa árvore, como provedora e mantenedora de determinados valores. Como afirma Eliade (2001, p. 123), acerca do simbolismo da árvore cósmica:

O Cosmos é um organismo vivo, que se renova periodicamente. O mistério da inesgotável aparição da Vida corresponde à renovação rítmica do Cosmos. É por essa razão que o Cosmos foi imaginado sob a forma de uma árvore gigante: o modo de ser do Cosmos, e sobretudo sua capacidade infinita de se regenerar, é expresso simbolicamente pela vida da árvore. É preciso notar, porém, que não se trata de uma simples transposição de imagens da escala microcós mica para a escala macrocós mica. [...] Ao nível da experiência profana, a vida vegetal revela apenas uma seqüência de “nascimentos” e “mortes”. É a visão religiosa da Vida que permite “decifrar” outros significados no ritmo da vegetação, principalmente as idéias de regeneração, de eterna juventude, de saúde, de imortalidade. A idéia religiosa da realidade absoluta é simbolicamente expressa, entre outras imagens, pela figura de um “fruto miraculoso” que confere, ao mesmo tempo, imortalidade, onisciência e onipotência e que é capaz de transformar os homens em deuses.

A ênfase na altura da árvore, bem como na sua rigidez, permite tratá-la como um símbolo de juventude, de saúde, de imortalidade, tanto que o “fruto miraculoso” adquire fundamentação erótica, como se vê no trecho a seguir, cujas escolhas lexicais comprovam acentuado grau de erotismo:

E o desenho limite desse meio torvo, eram os buritis radiados, rematados como que por armações de arame, as frondes arrepiadas, mas, sobressaindo delas, *erecto*, liso, o *estipe* – a desnudadas *ponta*. *Sobrelanço*, ainda – um *desmedimento* – o buriti-grande.  
 - 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. *Palmeira* de iô Liodoro e nhô Gualberto Gaspar. Dona Lalinha, Maria da Glória, quem sabe dona Dionéia, a mulata Alcina, iã-Dijina, sonhassem em torno dele uma ronda debailada, desejariam coroá-lo de flores. O rato, o preá pode correr na grama, em sua volta; mas a pura luz de maio *fá-lo* maior. Avulta, avulta, sobre o espaço do campo. (ROSA, 1976, p. 125-126; grifos nossos)

Ademais, vale saber que o nome da mãe de Iô Liodoro coincide com a designação científica da palmeira buriti - *mauritia*, *mauritiella* e *mauritia flexuosa* (HOUAISS; VILLAR, 2001): sua mãe é Vovó Maurícia, nome indicador da vitalidade e potência familiar, tal como o do pai, nomeado sugestivamente como Vovô Faleiros.

O poder vital que emana da árvore dissemina-se pelo espaço aberto, pois dentro de casa, “[...] o viver parava em modos tão certos [...]” (ROSA, 1976, p. 93), como em uma “fortaleza” (ROSA, 1976, p. 150). Conseqüentemente, é fora de casa que iô Liodoro, tido como “fecundador majestoso” (ROSA, 1976, p. 218), procura mulheres para encontros amorosos, como Dona Dionéia e a mulata Alcina. O filho, iô Ísio, embora viva feliz na Lapa-Laje, amigado com antiga prostituta, Iã- Dijina, também precisa mantê-la afastada da fazenda, sendo que só ele visita a casa do pai (ROSA, 1976, p. 103). Há ainda a história do humilhado inspetor que, agachado, procura no campo certo tipo de capim para “[...] recobrar a potência de homem, as forças machas desabrocháveis já perdidas.” (ROSA, 1976, p. 112) e a menção à moça do Caá-Ao, filha de Dondola, que aparece grávida (ROSA, 1976, p. 218). Embora possa se estabelecer um contraponto entre o espaço estagnado de dentro da casa e o espaço erotizado do lado de fora, a

seqüência da narrativa mostra que a força da natureza, pulsátil, enfim, rompe as “muralhas de feltro” que cercam a casa de iô Liodoro: é na cozinha que todos ouvem a história de Dô-Nhã, “[...] mocinha moça, morando de mulher com quatro homens...” (ROSA, 1976, p. 174), bem como é dentro da casa que Maria da Glória vivencia o encontro homossexual com Lala, além de promover as investidas lúbricas de nhô Gualberto Gaspar (ROSA, 1976, p. 226). Lala, igualmente, oferece-se ao sogro e deixa a porta do quarto aberta para esperá-lo.

Apesar de não pertencer ao lugar, Miguel, durante a primeira viagem, conhece o buriti-grande, e também parece sentir seus efeitos:

**O Buriti-Grande.** O que era – Miguel tivesse de o descrever agora – o que era: a palma-real, com uma simpleza de todo dia, imagem que se via, e que realegrava. [...] Para levar o prazer de o sentir ali, nem se carecia de o olhar demorado. A gente ia passando. Mas ele deixava, no corpo e no espírito, um rijo doce-verde sombreável, que era o bater do coração, uma onda d’água, um vigor na relva. Aquele coqueiro crescido consolava mais do que as palavras procuradas num livro, do que um bom conselho de amigo. (ROSA, 1976, p. 144; grifos do autor)

A visão do buriti-grande possibilita ao protagonista concretizar impressões sensuais em relação à Maria da Glória. A emoção e o desejo são intensos, mas, ainda assim, entremeando as divagações amorosas, uma frase remete a “Campo geral”, especificamente à lembrança de Dito:

O amor não precisava de ser dito. Maria da Glória ela era cadeiruda e seiuda, com olhos brilhantes e pele boa e pernas grossas – como as mulheres bonitas no sertão tinham de ser. Tão linda quanto Dona Lalinha. Abraçava-a. Cingia-a pela cintura, ela tinha um vestido amarelo, por cima das roupas brancas. Como um movido em mente, resenha do sofrido por tantas lembranças – que uma, sozinha, são. **Tudo o mais me cansa...** Maria da Glória tinha encorpo, tinha gosto, tinha cheiro. Maria da Glória tinha suor e cuspe, como a boca da gente se enche d’água e o corpo dele Miguel latejava; como as estrelas estando. (ROSA, 1976, p. 144; grifos do autor)

Esse excerto reveste-se de especial importância se pensarmos no grande sentimento que Miguel nutre pelo irmão e também por Maria da Glória. A frase que abre o parágrafo pode remeter à qualidade do amor por “dito”, no diminutivo

porque é o irmãozinho que não mais participa da vida ativa da personagem, está morto. Maria da Glória, ao contrário, é descrita com todos os atributos que denotam vigor, desde características físicas – “cadeiruda”, “seiuda”, “olhos brilhantes”, “pele boa”, “pernas grossas”, até elementos resultantes da atividade fisiológica, como “cheiro”, “suor” e “cuspe.”

Uma lembrança sozinha vale por todas, a lembrança da conversa com Dito, quando este já estava gravemente doente e comenta com Miguel, então criança: “ – ‘Miguilim, eu sempre tinha vontade de ser um fazendeiro muito bom, fazenda grande, tudo roça, tudo pastos, cheios de gado...’ [...] ‘Mas depois tudo quanto há cansa, no fim tudo cansa...’” (ROSA, 1977, p. 75). Nota-se que, ainda neste diálogo, Dito repete a frase: “ – Mas depois tudo cansa, Miguilim, tudo cansa...”, marcando uma grande desilusão, como se o menino soubesse que iria morrer.

A imagem da moça, plena de concretude, sobrepõe-se à de Dito, lembrando que o temor de Miguel era o da repetição (ROSA, 1976, p. 114), ou seja, de sofrer novamente. Por isso, a primeira idéia amorosa da personagem com relação à filha de iô Liodoro pauta-se no nível do desejo e do sonho, como se Maria da Glória tivesse originado das águas, vindo das espumas<sup>18</sup> do mar (ROSA, 1976, p. 195-196) - , situação que se modifica nessa passagem, pois há o registro enfático de sensações físicas – “o corpo de Miguel latejava” – que, possivelmente, servem como justificativas para a segunda viagem dele ao lugar.

Pelo que vimos, sem contar o espaço da noite, que remete à imaginação, ao medo, ao delírio, como também à multiplicidade do mundo da natureza, aproximando Miguel e Chefe Zequiel, há ainda dois espaços em ação no Buriti Bom: o interno, da casa, que pode ser imaginada como um “ser concentrado” (BACHELARD, 2003, p. 36), ao assumir a função de congelar o tempo, na medida em que, no seu interior, o tempo parece estacionar, como se vê nesta interrogação de Lala: “ – ‘Glória, meu-bem, vocês não sentem a vida envelhecer, passar o tempo?’ Não, ela, eles, não haviam ainda domesticado o tempo, repousavam na essência de seu sertão” (ROSA, 1976, p. 187) e nesta afirmação, também oriunda da focalização de Lala: “[...] aquilo era a Família. A roda travada, um hábito viscoso.” (ROSA, 1976, p. 191)

---

<sup>18</sup> Nesse passo, Maria da Glória é comparada a Afrodite, deusa grega da beleza que, como se sabe, “[...] se nutre (se cria) da espuma, *áphros*.” (LAFER, 1996, p. 69)

O outro está na natureza diurna, solar, pujante de vida, representada, notadamente, pelo buriti-grande, - “Teso, toroso” (ROSA, 1976, p. 112). -, cuja influência, talvez, modifique o rumo da vida do protagonista:

O Buriti-Grande: que poder de quieta máquina era esse, que mudo e alto maquinaja? A pedra é roída, desgastada, depois refeita. O Dito, irmãozinho de Miguel, entendia os cálculos da vida, sem precisar de procura. Por isso morrera? Viver tinha de ser um seguimento muito confuso. (ROSA, 1976, p. 114)

#### 4.2 A suspensão do tempo: sinais de mudança no espaço

Tudo o que muda vem quieto no escuro, sem preparativos de avisar. (ROSA, 1976, p. 22)

Enquanto há prevalência do espaço da casa de iô Liodoro, notadamente durante a noite, o tempo parece condenado à estagnação: ainda que se recortem, no entorno, os ciclos de vida e morte da natureza, sob a perspectiva de Chefe Zequiél, não há mudança efetiva no plano da história, o que retoma a idéia da atuação de Maria Behu como um elemento retardador da ação, tanto quanto Chefe Zequiél, quando este encontra-se imerso em seus delírios, associando a noite a um “[...] constante agoniado padecer que o aprisionava” (ROSA, 1976, p. 181).

Nesse sentido, a festa de S. João, que ocorre em junho, após a primeira partida de Miguel, tem um significado peculiar: Benedito Nunes (1971, p. 85-86) fala da existência de uma “[...] suspensão mítica do tempo no instante festivo de uma epifania”, afirmação relevante para este estudo, pois à meia-noite do dia 24 ocorre o solstício de inverno, no qual as forças da lua cedem lugar às forças do sol.

<sup>19</sup> Tal suspensão de ordem temporal liberta Chefe Zequiél dos temores noturnos,

---

<sup>19</sup> A menção à simbologia do solstício de inverno é de Francis Utéza, em relação ao momento do pacto com o diabo em *Grande sertão: veredas*. Segundo o pesquisador, o pacto não se concretiza porque à meia-noite do dia de S. João Riobaldo assume a potência solar. Essas informações foram dadas em comunicação apresentada durante o “Seminário Internacional João Guimarães Rosa Grande sertão: veredas e Corpo de baile”, realizado pelo Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da Universidade de São Paulo, de 15 a 19 de maio de 2006.

possibilitando que ele compartilhe da comemoração, “[...] feliz da grande festa que destruía a noite” (ROSA, 1976, p. 195).

Iô Liodoro apresenta-o a seus hóspedes como alguém que tinha sabedoria, e “mandava o Chefe definir de ouvido o que no redor do mundo àquele momento vinha-se passando” (ROSA, 1976, p. 195).

Nessa noite, opõe-se o frio lunar ao calor do sol, simbolizado pela fogueira acesa: “O céu trazia estrelas e só a miga quarta parte de uma lua. Perfrío, frío. Mas a lindeza do lugar dali, e seu quente, por aconchegável, era de ser apenas uma ilhazinha, alumiada vivo vermelha, tão pequeno redondo entre velhas trevas” (ROSA, 1976, p. 196). O termo “miga”, igual a “migalha”, revela a diminuição do poder da lua; as escolhas lexicais “quente”, “aconchegável”, “alumiada”, “vivo”, “vermelha”, ligadas ao calor, sugerem nova força atuante.<sup>20</sup>

No âmbito da festa, dois trechos são reveladores da qualidade dessa energia: “as pessoas passeavam. E, se avançavam mais, no brusco do escuro se sumiam, em baile, um instante, e em baile, seus rostos, claros, retornavam.” Os verbos “passeavam”, “avançavam”, “sumiam” e “retornavam” constituem uma gradação, sugerindo uma seqüência temporal e um movimento, o que a recorrência da expressão “em baile” confirma. A antítese formada por “escuro” e “claros” é significativa, pois, o signo da escuridão liga-se ao verbo “sumir”, ao passo que o da claridade irmana-se ao verbo “retornar”. Ora, a simbologia da lua – cujo formato apresenta, nessa noite, “só a miga quarta parte” - pressupõe a passagem do tempo:

a lua aparece como a grande epifania dramática do tempo. Enquanto o sol permanece semelhante a si mesmo, [...] a lua, por sua vez, é um astro que cresce, decresce, desaparece, um astro caprichoso que parece submetido à temporalidade e à morte (DURAND, 2001, p. 102)

O segundo trecho é alusivo ao poder erótico instaurado no ambiente, com explícitas referências feitas pelos termos “fêmeas”, “machos” e “varão”, no período: “Fora do diminuto adro de luz, todos se escapavam para um orbe mais

---

<sup>20</sup> Conforme Cirlot (2005), “as pesquisas antropológicas deram duas explicações para as festividades ígneas (perpetuadas nas fogueiras de São João, nos fogos de artifício, na árvore de Natal iluminada): magia imitativa, destinada a assegurar a provisão de luz e calor do sol [...] ou a finalidade purificatória e de destruição das forças do mal, mas estas duas hipóteses não são contrárias e sim, complementares.”



denso, onde eram fêmeas e machos. Aqui, porém, num reino aceso, iô Liodoro, a garbo, a gosto, que seria de ser, de se dizer? Ah, um varão” (ROSA, 1976, p. 197).

Diante do tempo que flui, a nova força que se instaura é a de Eros, pois não é ele próprio, enquanto pulsão, associado ao fogo, ao movimento, à vida?

De fato, enquanto força fundamental do cosmo, Eros é uma divindade não figurada. É possível que, como tal, fosse primitivamente adorado em Téspias, na Beócia, onde por muito tempo esteve representado por uma pedra bruta. Essa representação associa-o às mais antigas divindades ctonianas e naturais, o que é confirmado por seus vínculos com o fogo, o vento, a vegetação. (LÉVY, 2000, p. 320)

Vale lembrar que, mesmo ausente da festa, o protagonista é lembrado. Requestada por outros rapazes, Maria da Glória assevera: “– ‘Bobagem, não namoro com ninguém, não posso... Meu coração não é meu...’ [...] - ‘Ei, mas meu Miguel estivesse aqui, quem-m’ dera...’” (ROSA, 1976, p. 194). A lembrança de Miguel traz tristeza e recolhimento, provando até que ponto tais qualidades explicam seu modo autêntico de ser e interferem na história:

E vinha-lhe: aquele moço Miguel, estivesse aqui, também não conseguiria dissimular de si uma inquietação de tristeza. ‘Eu mesma serei uma pessoa triste?’ Talvez não fosse feita para o mero folgado geral, para aquela alegriazinha tão simples assim, que aos demais contentava. (ROSA, 1976, p. 197)

Maria da Glória, “[...] radiante à flama vã da fogueira e dando com clara voz **viva-São-João!**” (ROSA, 1976, p. 194; grifos do autor), é chamada por Lala de “moça maga.” Estaria a volta de Miguel condicionada a um feitiço?

No findar da festa, há um interessante ritual, quando iô Liodoro, “no morrer da fogueira [...]”, despeja aguardente no braseiro, momento em que “[...] 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” (ROSA, 1977, p. 198). O fragmento ganha expressividade graças à idéia de “elevação”, que é reiterada em quase todos os termos do período: “subia-se”, “a fã<sup>21</sup>”, “empeno”, “altíssimo”, “labaredas”, “treslinguadas”, “dansantes”. A referência às

<sup>21</sup> Guimarães Rosa (1981, p. 77), em carta ao tradutor Edoardo Bizzarri, explica o sentido de “fã”: “(é do inglês fan = leque?) Talvez. Pode ser, com vantagem. Mas dizem *a fã* com o sentido de: com alegria.”

pedrarias e jóias da frase seguinte pode remeter ao fogo, por conseguinte, a Eros<sup>22</sup>, o que comprova a simbologia original dessa festividade em “Buriti.”

Tal como um encantamento é desfeito, terminada a festa, as atividades rotineiras da fazenda prosseguem, com uma diferença: acentua-se a idéia da passagem do tempo e a marcação temporal, seja através das fases da natureza ou de acontecimentos específicos, como em “E o mais – que foram esses dias curtos, que se seguiram, iam-se. Vazio de outras coisas, e com frios aumentados” (ROSA, 1976, p. 198) e “Logo em logo, avisaram-se as chuvas. Glorinha fez anos. Caíram as tanajuras. Deram fruta as jabuticabeiras” (ROSA, 1976, p. 202).

Há maior movimentação de personagens, como a chegada da feiticeira Jimiana, conhecida também como Mariazé e Maria-Dá-Quinal, a fim de rezar para a volta de Irvino. Nesse passo, fica-se sabendo que Maria da Glória também pede a ela um feitiço:

[...] Glorinha tomava um prazer em endireitar-se, jubilante comandava a vinda infalível de Miguel, enquanto revelava: - ‘Eu pedi àquela mulher que fizesse tudo para mim, também... Para nós... Você sabe: a reza, os três pratos na mesa, tudo... [...] – ‘Miguel, Lala... Quem sabe, eles não vão vir juntos?’” (ROSA, 1976, p. 206)

O espaço interior da casa da fazenda também registra novidades, dentre as quais a série de conversas de Lala com o sogro, altas horas da noite: “Lalinha pensava – faz ano-e-meio que estou aqui, e nunca houve de me encontrar assim com iô Liodoro” (ROSA, 1976, p. 211) e a inusitada proximidade entre a eleita de Miguel e o compadre de iô Liodoro: ao render-se aos apelos sexuais do rústico nhô Gualberto Gaspar, Maria da Glória integra-se, verdadeiramente, à força erótica. O fragmento que segue descreve essa fortuita relação como uma oferta da vida, que não podia ser rejeitada:

Suas mãos velhacas procuravam o contacto 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 Gualberto Gaspar. Pedía para viver, mais que o deixassem. E Glória, dada. (ROSA, 1976, p. 225)

---

<sup>22</sup> “Os chineses utilizam um tablete de jade vermelho, chamado *Chang*, que se emprega nos ritos solares e simboliza o elemento fogo.” (CIRLOT, 2005)

Há insistência no significante em “ávida, a vida”, que pode remeter não só à situação do esdrúxulo par, como também estabelecer um contraponto à atmosfera parada do lugar. Além da paronomásia, que aproxima o significado desses termos, as palavras “ávida”, “vida”, “vontade” e “viver” reiteram, por meio da aliteração do fonema /v/, a mesma idéia.

O fato de Maria da Glória “saber” que nhô Gualberto chegaria (ROSA, 1976, p. 223) e também parecer “[...] esquecida do que se passara, de nhô Gaspar [...]” (ROSA, 1976, p. 230) revela que o poder de Eros, suplantando a imobilidade, representa “[...] 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, 1976, p. 230).

Quando Maria Behu já estava doente, Maria da Glória conversa com Lala sobre Miguel: “ – ‘Você acha, Lala, que Miguel ainda vai vir?’ ‘- Vem, querida. Vem. Há pessoas que estão vindo muito demoradas...’” (ROSA, 1976, p. 237).

Maria da Glória, já iniciada nas artes eróticas<sup>23</sup>, mostra “[...] um brio [...]. Estava mais bela, afirmada, esplêndida. [...] era como se, por causa dela, o mundo tivesse de ser aprendido de novo, de momento para outro alargado na claridade de uma extensão, que alterava o passado” (ROSA, 1976, p. 241).

Em maio, menos de um mês após a morte de Maria Behu, Lala, na casa da fazenda, oferece-se ao sogro. Dona-Dona, mulher de nhô Gualberto Gaspar, tem acesso de loucura, talvez motivado por ciúmes do marido – tudo indica que, nesse ponto, os acontecimentos precipitam-se, até que, finalmente, Miguel retorna ao lugar, chegando primeiro na fazenda Grumixã<sup>24</sup>, onde conversa com nhô

<sup>23</sup> Deve-se mencionar um encontro homossexual entre Maria da Glória e Lala, após a cunhada saber da relação havida entre Maria da Glória e Gualberto Gaspar: “‘Glória – o olhar quebrado, descalça, a camisolinha branca, o busto, os seios redondos, o homem bestial a subjugara... – ‘Diga, meu bem, Glorinha, diga: ele te sujou... Onde? Onde?!’ - ‘Mas, Lala! Você está beijando... Você... Oh, um riso, de ambas, e tontas se agarravam.’” (ROSA, 1977, p. 226)

<sup>24</sup> Verifica-se que o nome “Grumixã”, exceto pelo acento agudo – grumixá -, é igual à forma sincopada “curubixá”, que significa “lugar da larva, casulo” (HOUAISS; VILLAR, 2001). Como vimos, se há uma associação entre o nome da fazenda e seu dono – Buriti Bom designa a árvore majestosa, produtiva, “[...] até setenta ou mais metros, roliço, a prumo” (ROSA, 1976, p. 126) – há que se pensar na figura diminuta, mole, pastosa e insignificante da larva, tal como se descreve nhô Gualberto Gaspar, o dono da Grumixã: “Um cômico homem, bamboleão, molenga, envergonhado de sua própria pessoa e de seu desejo de ter uma porçãozinha maior das coisas da vida. [...] 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 ” (ROSA, 1976, p. 177). Tal caracterização permite associar a personagem ao grotesco, observação que devo ao Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires, a quem muito agradeço pela leitura atenta deste trabalho.

Gualberto Gaspar: “Lá fora, maio, maio era um mês, os passarinhos de vizbico nos laranjais, no arrozinho dos capins maio maduros. – E foi e disse: - ‘Amanhã, vou, quero pedir a mão dela a iô Liodoro!’” Desafogou um suspiro (ROSA, 1976, p. 248).

Ressalta-se, no fragmento, a insistência no mês de maio, reiterado três vezes, e, como novidade, os verbos de ação - “vou” e “quero” -, que mostram o protagonista resoluto, decidido, de fato, a unir-se a Maria da Glória.

Chefe Zequiel sossegara: “-‘Sabe? O Chefe civilizou: diz-se que, de uns quinze dias para cá, não envigia a noite mais, dorme seu bom frouxo. [...]’ – nhô Gualberto tinha noticiado” (ROSA, 1976, p. 249). O período de tranqüilidade vivenciado pelo Chefe parece estender-se ao lugar: “E o Buriti Bom enviava uma saudade, desistia do mistério. O Buriti Bom era Maria da Glória, dona Lalinha.” (ROSA, 1976, p. 250)

No que respeita ao protagonista, talvez possamos dizer que o espaço ora transformado do lugar impulsiona-o, direcionando-o para o futuro, como sugere este período: “Miguel desceu do pensamento. A vida não tem passado. Toda hora o barro<sup>25</sup> se refaz. Deus ensina” (ROSA, 1976, p. 251). Impelido pelos ideais da verticalidade, ele, por certo, dispunha-se a enfeixar seu pequeno movimento às forças do mundo: “- ‘Tomar para mim o que é meu...’” (ROSA, 1976, p. 97):

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. Era uma curta andada – entre o Buriti-Grande e o Buriti Bom. Chegariam para o almoço. Diante do dia. (ROSA, 1976, p. 251; grifo do autor)

#### 4.3 Espaço e devaneio: simbologias do mar, do centro, da perenidade, da comunhão

Embora a fazenda do Buriti Bom e seu entorno possuam marcas espácio-temporais definidoras de um sertão arcaico inserido na História, através de objetos como a sela antiga usada para cavalgar de saia (o silhão), que Dona-Dona, esposa

<sup>25</sup> Conforme Cirlot (2005), o barro “significa a união do princípio meramente receptivo da terra com o poder de transição e transformação da água. O lodo é o lugar característico da hilogenia. Daí ser uma de suas condições essenciais a plasticidade, que, por analogia, relacionou-se ao biológico e ao nascente.”

de nhô Gualberto, possuía: “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” (ROSA, 1976, p. 106); dos lampiões usados por iô Liodoro e Lala, na imponente casa da fazenda, que denunciam a ausência de luz elétrica: “Ele depusera o lampeão grande na mesa, e ela o imitou, colocando bem perto o lampeãozinho” (ROSA, 1976, p. 211); das estradas gretadas, “[...] por via do estrago dos carros-de-bois” (ROSA, 1976, p. 108); da referência à tradicional religiosidade mineira, ao se narrar o gosto de Tia Cló, “[...] que se sentia feliz, só de ter podido um dia visitar o Santuário, em Curvelo” (ROSA, 1976, p. 186), tais marcas são diluídas quando impera o devaneio de Miguel, a partir do qual o espaço sertanejo é apreendido como um centro e um mar, conforme se lê nos trechos: “O sertão é de noite. Com pouco, estava-se num centro, no meio de um mar<sup>26</sup> todo” (ROSA, 1976, p. 84); “Eu queria que Glória me chamasse, me ensinasse lugares que fossem dela só – nós dois, sob sombra de uma antiga árvore, no centro de um bosque, rodeados de uma outra luz” (ROSA, 1976, p. 89); “Sendo o sertão assim – que não se podia conhecer, indo e vindo enorme, sem começo, feito um soturno mar, mas que punha à praia o condão de inesperadas coisas [...]” (ROSA, 1976, p. 196); “E os buritis – mar, mar” (ROSA, 1976, p. 124); “Será que, amando, é que nós estamos movendo adiante, num mar?” (ROSA, 1976, p. 140)

Como Minas Gerais é um estado sem limites marítimos, é possível pensar que, no contexto das narrativas do autor mineiro, a palavra “mar” sinalize distanciamento. De acordo com o posicionamento de Miguel, entretanto, o mar assume o tópos da imensidão:

---

<sup>26</sup> Observa-se que a referência ao mar aparece desde “Campo geral”, o que marca, mais uma vez, a importância da construção lírica da personagem, enraizada no devaneio, na imaginação: “– ‘Mãe, que é que é o mar, Mãe?’ Mar era longe, muito longe dali, espécie duma lagoa enorme, um mundo d’água sem fim. Mãe mesma nunca tinha avistado o mar, suspirava. – ‘Pois, Mãe, então mar é o que a gente tem saudade?’” (ROSA, 1977, p. 55)

Em *Grande sertão: veredas*, a imagem do mar também se faz presente. Segundo Arrigucci Jr. (1994, p. 24), a partir de Benjamin, a idéia de mar nessa narrativa está em relação ao épico: “o sertão é um espaço tão vago e indeterminado quanto o mar dos narradores épicos, mas é também o lugar de uma travessia individual, ou seja, da travessia de um romance de formação.” No caso de Riobaldo, é uma “espécie de peregrinação errante num labirinto desencantado que é o mundo moderno, [...] da aventura esvaziada, do encanto desfeito.” (ARRIGUCCI JR, 1994, p. 28) Embora “Buriti” não se equipare a um romance de formação, pode se estabelecer um contraste entre as trajetórias de Miguel e Riobaldo: se para este a travessia está encerrada, Miguel está a caminho e a suspensão do fio da narrativa, que a imagem do mar propicia, assegura a manutenção do encanto.

Poderíamos dizer que a imensidão é uma categoria filosófica do devaneio. Sem dúvida, o devaneio alimenta-se de espetáculos variados; mas por uma espécie de inclinação inerente, ele contempla a grandeza. E a contemplação da grandeza determina uma atitude tão especial, um estado de alma tão particular que o devaneio coloca o sonhador fora do mundo próximo, diante de um mundo que traz o signo do infinito. [...]

Por conseguinte, nessa meditação não somos “lançados no mundo”, já que de certa forma abrimos o mundo numa superação do mundo visto tal como ele é, como ele era antes que sonhássemos. (BACHELARD, 2003, p. 189-190)

Na imensidão da noite sertaneja, até mesmo as experiências sonoras de Miguel e Chefe Zequiel associam-se a uma forma de devaneio, visto que são eles, sozinhos, que se apercebem dos muitos sons circundantes. Ainda que os sons reportem-se a uma determinada dimensão geográfica, “[...] essa dimensão é lida localmente porque enraizada num valor onírico particular” (BACHELARD, 2003, p. 192). Se considerarmos as muitas expressões de medo e angústia que impregnam tais recortes sonoros, ressalta-se que

qualquer que seja a afetividade que matize um espaço, mesmo que seja triste ou pesada, assim que é expressa, poeticamente expressa, a tristeza se modera, o peso se alivia. Por ser o espaço poético expresso, adquire valores de expansão. [...]

Parece, então, que é por sua “imensidão” que os dois espaços – o espaço da intimidade e o espaço do mundo – tornam-se consoantes. Quando a grande solidão do homem se aprofunda, as duas imensidões se tocam, se confundem. (BACHELARD, 2003, p. 205-207)

A expansão de que fala Bachelard permite pensar que a idéia de “centro”, que perpassa a narrativa, assume acepções diferentes, quer se trate da focalização de Miguel, quer se trate da perspectiva de Lala, lembrando que ambos são estranhos ao lugar. Enquanto o protagonista, ao diluir-se no que sente<sup>27</sup>, encontra guarida no escuro e transforma as trevas da noite “em centro de todo espaço”

---

<sup>27</sup> Em ensaio intitulado “O narrador, o espelho e o centro em *Grande sertão: veredas*”, Suzi Frankl Sperber (1996, p. 50-51; grifo da autora) afirma que o centro “[...] é um espaço de reconciliação do homem consigo mesmo, quando este se faz **outro**. [...] O centro é o cerne do eu”. O fato de Miguel reconhecer-se nas trevas da noite confirma que, embora ele ansiasse por ser outro – assertivo, resoluto - a base lírica de sua constituição impele-o ao devaneio, o que concorre para inibir as ações e postergar a concretização de acontecimentos.

(BACHELARD, 2003, p. 207), a ex-mulher de Irvino tem impressão contrária da vastidão e os sons noturnos incomodam-na:

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. Incessância dos grilos, que cantavam do alto – parece que ganharam os galhos das árvores. (ROSA, 1976, p. 163-164)

Tudo indica que para essa personagem a centralidade é obtida por meio da fruição de sensações concretas, de atenção, carinho e abrigo: “Pudesse, [...] 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, 1976, p. 165). Construída com base erótica, “[...] exibicionista, voyeurista” (SANTOS, 1974, p. 40), ela demonstra seus desejos e organiza-se para concretizá-los: arruma-se, embeleza-se, aproxima-se de Glória e conquista o Liodoro: “Sua beleza era pasto” (ROSA, 1976, p. 220). Ao protagonista, entretanto, falta exteriorização, confiança e ação, o que desemboca, como vimos, na suspensão do fio da narrativa que responderia às iminentes perguntas do leitor: Miguel chega, de fato, ao Buriti Bom? Ele pede a mão da moça da casa ao pai?

Conforme nossa suposição inicial, a construção lírica de Miguel emerge de efeitos precisos no modo de configurar determinadas categorias narrativas. Não é sob seu olhar, particularmente, que as noções de espaço e tempo são mais indeterminadas? Esse modo ambíguo de representar, essa “[...] indeterminação do meio” liga-se ao cerne da poesia, entendida por Todorov (1980, p. 98) como “[...] a expressão do vago, do inefável, do confuso.” A poesia, como resultante da contemplação – atitude marcante do protagonista – preconiza o aumento das forças interiores, a busca pela essência e significação do mundo, a identidade secreta das coisas, do microcosmo e do macrocosmo (TODOROV, 1980, p. 102).

A influência da vastidão – que a imagem do “mar” referida em “Buriti” pode representar – faz pensar na idéia de infinito esboçada por Giacomo Leopardi,

principalmente nestes versos do célebre poema “O infinito”<sup>28</sup>, traduzidos por Henriqueta Lisboa (apud MARQUES; FARIAS, 2001, p. 208): “Sobreleva-me então o eterno: evoco / as mortas estações e da presente / sinto a vida através de seus rumores. / Na imensidão mergulho o pensamento / e nestes mares naufragar me é doce.” A propósito desse poema, interessa-nos sobremaneira as considerações de Calvino (2004, p. 78), que parte da idéia de “infinito” como sensação e contrapõe-a às noções matemáticas de espaço e tempo, o que se aplica igualmente à análise dessas categorias na narrativa:

O homem [...] projeta seu desejo no infinito, e encontra prazer apenas quando pode imaginá-lo sem fim. Mas como o espírito humano é incapaz de conceber o infinito, e até mesmo se retrai espantado diante da simples idéia, não lhe resta senão contentar-se com o indefinido, com as sensações que, mesclando-se umas às outras, criam uma impressão de ilimitado, ilusória mas sem dúvida agradável. [...]

Na verdade, o problema que Leopardi enfrenta é especulativo e metafísico, um problema que domina a história da filosofia desde Parmênides a Descartes e Kant: a relação entre a idéia de infinito como espaço absoluto e tempo absoluto, e a nossa cognição empírica do espaço e do tempo. Leopardi parte, pois, do rigor abstrato de uma idéia matemática de espaço e de tempo e a confronta com o indefinido e vago flutuar das sensações.

Creemos que em “Buriti” prevalece a notação mais flutuante de espaço e tempo, ainda que nos distanciemos da perspectiva de Miguel e aproximemo-nos do modo como a casa é referida pelo narrador heterodiegético. A despeito de se mencionarem inovações na cidade, de onde vem Lala, tais como “[...] telefonar, ir ao cabeleireiro, ao cinema [...]” (ROSA, 1976, 187); na vila, de onde se pode mandar telegrama (ROSA, 1976, p. 201), a casa da fazenda conecta-se ao imemorial, ao arcaico. Vejamos, a esse respeito, a sugestiva descrição da cozinha, repleta de símbolos, sob a focalização de Lala:

[...] aquele domínio enorme, com seu alto teto de treva, com montes de sabugos descendo de metade das paredes, e pilhas de lenha seca e lenha nova, onde ainda vinham restos de orquídeas e musgos, e astutos

<sup>28</sup> No original italiano, os versos selecionados são: “[...] e mi sovviene l’eterno, / e le morte stagioni, e la presente / e viva, e il suon di lei. Così tra questa / immensità s’annega il pensier mio: / e il naufragar m’è dolce in questo mare.” (LEOPARDI apud MARQUES; FARIAS, 2001, p. 207)



bichinhos terebrantes<sup>29</sup>, que em seus ocos calavam-se. Os cachorros ressonavam pelos cantos, tanto havia escusos recantos, onde uma criança podia perder-se. Troncos inteiros ardiem, com estalos e nevoagem, na longura da fornalha, à beira da qual uma quantidade de mulheres de todas as idades operavam, trauteando cantigas inentendíveis, ou comentando casos e feéricas vidas de santos. Enquanto, no patamar, um gordo gato, visargo<sup>30</sup>, às vezes entreabria os verdes olhos adstringentes, para que neles bailassem os germes do fogo. Ora ou ora, o gato ficava de pé e se aproximava de nada, mas as chamas se refletiam ao geral, seu rubro, e uma daquelas mulheres ralhava: - “Sape!” Outra ajudava a ralhar: - “Aíva!” E o gato se repunha, enrolado sobre as cinzas, no rabo da fornalha. E as mulheres falavam, e a cozinha emitia sempre seu espesso cheiro – de fumado e resinas, de lavagens e farelo. Ali era uma clareira. (ROSA, 1976, p.161-162)

Nesse trecho, quase nada remete às marcações pontuais de espaço; ao contrário, sugere-se a imersão em um lugar misterioso e longínquo, intemporal. Primeiramente, há impressões de grandeza, largura e altura incomuns, ao mesmo tempo em que são designados os “occos”, “cantos” e “recantos.” Em segundo lugar, a presença de diversos níveis de vida, irmanados no lugar: plantas – orquídeas e musgos -, bichos diminutos, animais maiores – cachorros e gato – e “mulheres de todas as idades” – idéia basilar da orientação mítica.<sup>31</sup> Em terceiro lugar, como os insetos calavam-se, os cachorros ressonavam, as mulheres trabalhavam, falavam e cantavam<sup>32</sup>, a idéia é de perpetuação, de perenidade, de manutenção, de imobilidade, como esse outro excerto atesta: “E as mulheres da cozinha [...] os acontecimentos da vida chegavam até elas já feitos num livro de figuras [...]” (ROSA, 1976, p. 209). Para Bachelard (apud CIRLOT, 2005), “o fogo é um elemento que atua no centro de toda coisa, fator de unificação e de fixação”; se “troncos inteiros ardiem [...] na longura da fornalha”, imagina-se o tamanho das labaredas, a imponência do fogo; ademais, o termo “clareira”, que

<sup>29</sup> Segundo Martins (2001), “terebrante” é um termo da Zoologia, que indica “espécie de insetos.”

<sup>30</sup> Conforme explica o autor (ROSA, 1981, p. 76-77) ao seu tradutor para o italiano, acerca de “visargo”: “Antes de tudo: não é uma palavra estranha, forte, mágica, cheia de dinâmica de mistério? Pode ser *feiticeiro* ou *dono de arcanos* ou *ultralúcido* ou tantas coisas mais. Tem de *vis* e de *Argos*. Tem de *bis* e de *agro* (acer, acerbo). Para Martins (2001), “[...] o bizarro vocábulo tem semelhança com **bizarro**.”

<sup>31</sup> De acordo com Cassirer (1983, p. 136), não há um lugar único e privilegiado, na natureza, reservado ao homem; ao contrário, plantas, animais e homem comungam de uma mesma solidariedade, havendo consangüinidade de todas as formas de vida.

<sup>32</sup> No trecho selecionado, o verbo “trautear” mostra que o canto das mulheres, além de ser inentendível, era em voz baixa, o que faz pensar em um ritmo oracular, um coro, continuamente entoado na cozinha. Bosi (2000, p. 215) afirma que “o coro atua, necessariamente, um modo de existência plural. [...] Mas o coro não se limita a evocar uma consciência de comunidade; ele pode também provocá-la, criando nas vozes que o compõem o sentimento de um destino comum.”

fecha o parágrafo, ajuda a enfatizar a noção do fogo como elemento centralizador.<sup>33</sup>

Pode-se inferir, portanto, que a cozinha e seus componentes retratam a idéia de centro, ao condensar certos significados caros à narrativa, em especial, os que são ligados à figura de Maria Behu – a ordem do sagrado, da permanência -, a partir dos quais todo o Buriti Bom é visto como “[...] imudado, maior que os anos [...]” (ROSA, 1976, p. 236) e “[...] a Casa - inabarcável como um século [...]” (ROSA, 1976, p. 207). No entanto, cabe ressaltar que o fogo, como agente de transformação, também agrega o significado da mudança, ao sugerir “[...] o desejo de destruir o tempo e levar tudo a seu final” (CIRLOT, 2005), o que virtualmente ocorre na narrativa, após a morte de Behu. Diante dessas considerações, o trecho – e quiçá a narrativa como um todo – parece equilibrar-se no jogo entre permanência e mudança, condição presente no mundo mítico, que é repleto de poderes em conflito, porque a percepção mítica impregna-se de qualidades emocionais: o que se vê ou se sente é cercado de uma atmosfera especial e todos os objetos possuem caráter benigno ou maligno, familiar ou sobrenatural, encantador ou repelente. (CASSIRER, 1982, p. 128)

Prevalece, portanto, uma visão de mundo na qual a comunhão entre diferentes níveis de vida persiste, seja no espaço aberto da noite, dominado pela audição de Miguel e Zequiel, que localiza sons díspares irmanados na escuridão, seja no espaço da cozinha, reino das mulheres: “Elas eram muitas, sempre juntas, falavam sempre juntas, as Mulheres da Cozinha” (ROSA, 1976, p. 208).

O sentido de “permanência” recolhido na descrição da cozinha e de seus componentes envia-nos à poesia mítica, através da qual a memória mais profunda da comunidade é ressacralizada, esquivando-se ao progresso, “[...] mediante uma percepção que se quer pré-categorial [...]” (BOSI, 2000, p.173-174), o que se vê igualmente na menção aos humildes moradores do entorno da fazenda:

Em certos dias, surgia na varanda uma mansa gente – os pobres do mato. Eram umas velhas, tiritáveis, xales pretos tapando remendos e molambos, os rostos recruzando mil rugas; e as rugas eram fortes, assim fortes os olhos, os queixos – e quase todas eram de uma raça

---

<sup>33</sup> Wendel Santos (1978, p. 51), a partir das idéias de Mircea Eliade, considera o Buriti Bom como centro do mundo. Visto dessa forma, “[...] o espaço do romance passa a executar a função de imagem do Cosmos [...]. De estória que conta uma aventura cotidiana em torno de motivos amorosos, Buriti se alça ao nível de narrativa mítica, justificando o modo de ser do homem tal como se manifesta hoje.”

antiga, e claras: davam idéia de pertencer a uma nação estrangeira. Ou os velhos, de calças arregaçadas, as roupas pareciam muito chovidas e secadas no corpo, esses homens se concentravam, num alquebro, sempre humildes. Aquelas roupas, tinham sido fiadas e tecidas à mão, por suas mães, ou mulheres, ou filhas. Eles deviam de ter passado por caminhos estranhos – carrapichos, pedaços de gravetos, folhas verdes, prendiam-se em seus paletós, seus chapéus. Como deviam de morar, em bordas de grotas, ou recantos abstrusos dos morros, em antros e choupanas tristonhas, onde os ventos zuniam e a chuva gotejava. Esses podiam testemunhar milagres. (ROSA, 1976, p. 182)

No trecho, os referenciais que mostram a longevidade dessas personagens concentram-se em expressões que sugerem tempos remotos como “raça antiga”, “mil rugas”, “nação estrangeira”, bem como os redutos onde moram sinalizam o extremo distanciamento dos modos da vida urbana moderna e capitalista: “bordas de grotas”, “recantos abstrusos de morros”, “antros”, “choupanas tristonhas”. Não obstante, há uma valorização destes seres, mesmo das crianças: “[...] uns meninos e meninas que sorriam deslumbradamente e nunca falavam, quase sempre tinham uma beleza amanhecida, os olhos verdes ou escuríssimos pedindo lhes mandassem querer tudo o que da vida se quer [...]” (ROSA, 1976, p. 183). Ao privilegiar-se tal modo de vida<sup>34</sup>, mantém-se, como diz Bosi (2000, p. 164; grifo do autor), “o poder originário de nomear, de *com-preender* a natureza e os homens, poder de suplência e união” dado àqueles do sertão, como se lê no seguinte trecho, no qual predomina a focalização de Lala: “Sabiam coisas demais, do tempo, dos bichos, de feitiços, das pessoas, das plantas, assim era o sertão” (ROSA, 1976, p. 164).

Ao contrário do que apregoa a sociedade moderna, marcada pelo consumo e pela compartimentação, no espaço ficcional do Buriti Bom, há comunhão entre os diversos modos de vida, unidade que, por certo, responde pela atmosfera de encantamento e suspensão diluída no todo da narrativa:

---

<sup>34</sup> Ao chegarem à casa do Buriti Bom, os pobres não esmolavam; ao contrário davam e recebiam presentes “[...] de farinha, toucinho, rapadura, sal, café, um gole de cachaça. E traziam presentes – cestinhos de taquaras, colheres-de-pau bem trabalhadas, flores, mel selvagem, bênçãos e orações.” (ROSA, 1976, p. 183). No final do ano, confraternizavam-se com os moradores, ocasião em que traziam presentes oriundos do seu universo (balaies de musgo, barbas-de árvores, penas de pássaros, frutas). No dia de natal, em que “[...] até os bichos se saudavam”, esses pobres “[...] vinham à sala e à mesa, entendiam de bem comer e beber.” (ROSA, 1976, p. 184-185). Dessa forma, a casa da fazenda funciona como um centro mantenedor de certo modo de vida, ao perpetuar a união, o conagraamento, a ponto de Lala, que era uma estranha naquele espaço, considerar: “Como seria possível enanelar-se naquele círculo, forçar um lugar entre eles – uma família, um sêmen?” (ROSA, 1976, p. 185) .

[...] somos levados de chofre a habitar um tempo sem rupturas nem contrastes, tempo da graça, anterior ao domínio da máquina sobre toda a natureza; ou tempo órfico, revivido, em que o domínio e o cálculo ficam suspensos enquanto dura o o encanto. (BOSI, 2000, p. 181)

E quanto a Miguel, o visitante que aporta no lugar? Sob seu patrocínio, a narrativa privilegia igualmente a perpetuação, ao se valer de expedientes oriundos da memória, que também se nutrem nas fontes da poesia como “[...] a linguagem da infância recalçada, a metáfora do desejo, o texto do Inconsciente, a grafia do sonho” (BOSI, 2000, p. 174). Desse modo, explica-se porque o encontro amoroso entre o protagonista e seu par permanece nas raias da virtualidade, sem conhecer um desfecho: Miguel alimenta-se do devaneio e por ele é alimentado, não finca raízes na vida ativa. Embora seja reconhecido, no presente da narrativa, como participante das inovações da modernidade – tem formação técnica: como veterinário usa vacinas para cuidar do gado (ROSA, 1976, p. 92) e chega de jipe ao sertão, como menciona nhô Gualberto Gaspar, “ – ‘ Primeira vez que alguém chega aqui de jípel, esses progressos...’ ” (ROSA, 1976, p. 246) – o protagonista é identificado mais pelo que flui em sua mente do que pelo que faz como personagem de ação.

Ainda que o signo da transformação marque o espaço do Buriti Bom antes da segunda chegada de Miguel – a morte de Maria Behu, a cura de Chefe Zequiel, a aproximação amorosa entre Lala e o sogro, a perda da virgindade de Maria da Glória – ele mesmo continua imerso em sensações e devaneios, nos quais anseia pela completude amorosa. Veja-se, a esse respeito, o sugestivo trecho da última analepse, que retoma, ainda uma vez, o serão de despedida, quando, no “[...] diálogo rarefeito com Maria da Glória” (SANTOS, 1978, p. 37), Miguel se compromete a voltar:

[...] Maria da Glória certamente o amava, aqueles belos braços, toda ela tão inesperada, haviam falado de menores assuntos, disto e daquilo, o monjolo socava arroz, com o rumorzinho galante, agora Maria da Glória não o poderia ter esquecido, e o amor era o milagre uma coisa. Glória, Glorinha, podia dizer, pegar-lhe nas mãos, cheirar o cheiro de seus cabelos. A boca. Os olhos. A espera, lua, luar de mim, o assopro – as narinas quentes que respiravam. Os seios. As águas.

Abraçados haviam de ouvir o arriar do monjolo, enchô, noites demoradas. – “Você fala de coisas em que não está pensando...” “ – Estou é pensando de outro modo em você, Maria da Glória. As pessoas – baile de flores degoladas que procuram suas hastes. Maria da Glória sorria tão sua, sabia que ele a amava. [...] Os olhos de Maria da Glória tinham respondido que ela o esperaria, ele prometera voltar, seu olhar dissera a Glorinha que ele voltava. (ROSA, 1976, p. 250)

O trecho selecionado é pródigo em afirmar o devaneio de Miguel, tanto pelas conjecturas traçadas – “Maria da Glória certamente o amava”; “Maria da Glória não o poderia ter esquecido”; “Abraçados, haviam de ouvir o arriar do monjolo” – como pelas considerações lírico-poéticas, pautadas pela emoção: “o amor era o milagre de uma coisa”; “As pessoas – baile de flores degoladas, que procuram suas hastes.” A apreensão de Maria da Glória, feita por um processo metonímico incrementado por impressões sensoriais, é outra marca do devaneio: “aqueles belos braços”, “pegar-lhe nas mãos”, “cheirar o cheiro de seus cabelos”, “A boca”, “Os olhos”, “as narinas quentes que respiravam”. A empatia com o espaço noturno – “lua luar de mim” - confirma o caráter onírico da constituição do protagonista, identificada através do pronome oblíquo, o que a expressão “As águas” incrementa.

Assim, as analepses que regem a volta de Miguel ao lugar também importam ao gênero lírico, na medida em que nelas cristalizam-se momentos “eternos”: nesses recuos temporais, o passado não está longe, nem terminou: “Não delineado nitidamente e nem compreendido em sua totalidade, movimentava-se ainda e comove [...]” (STAIGER, 1997, p. 54), condição que inibe o desenrolar das ações e sustenta o mistério.

Embora, na segunda chegada às imediações do Buriti Bom, o modo indicativo usado por Miguel sinalize uma certeza: “[...] quero pedir a mão dela a iô Liodoro!” (ROSA, 1976, p. 248), as sutis referências ao “Cântico dos cânticos”<sup>35</sup>, diluídas em meio à narrativa, confirmam a prevalência da atmosfera onírica em sua trajetória amorosa: em sonhos, tem a pretensão de centrar-se num

---

<sup>35</sup> Maria da Glória é vista como pomba e como sol; Miguel almeja estar com ela num jardim, da banda do oriente. Além disso, ele é tomado como príncipe. Na tradução de Haroldo de Campos (2004, p. 113-138), os trechos do “Cântico dos cânticos” que permitem o cotejo são: “Já se ouve em nosso país § o arrollo da pombrola / [...] Jardim fechado § minha irmã-esposa §§ Laguna reclusa § fonte selada / [...] Quem é esta que assoma § com o rosto da aurora §§§ Bela como a lua § deslumbra como o sol §§ / [...] Não sei como §§ minh'alma arrebatou-me §§ sobre os carros § de um príncipe entre o povo /”

jardim com a amada, e esta, já experiente nas artes amorosas, posta-se à espera do príncipe:

Eu queria que Glória me chamasse, me ensinasse lugares que fossem só dela – nós dois, sob sombra de uma antiga árvore, no centro de um bosque, rodeados de uma outra luz. (ROSA, 1976, p. 89)

O amor, aquilo era o amor. Viera um moço, de novo se fora, e Maria da Glória se transformava. De rija e brincalhã, que antes, impetuosa, quase um rapaz, agora enlanguescia nostálgica, uma pomba, e o arrulho. (ROSA, 1976, p. 153)

Era uma menina, e a beleza. Não dissesse mais. Um moço, o amor, um príncipe, viria buscá-la, estava a caminho. (ROSA, 1976, p. 237)

A observação de que Miguel “estava a caminho” contribui para a manutenção da dúvida e do mistério que cercam sua vinda, mistério radicado nas fontes da poesia, alimentada pelo incessante “voltar-se para dentro” da personagem. Dessa forma, o mundo, percebido pela intuição, contornado pelo desejo, captado em sons e ritmos regulares, molda-se pela fluidez, tal como deve ser a expressão lírica, lembrando, com Rosenfeld (1985, p. 23), que “quanto mais os traços líricos se salientarem, tanto menos se constituirá um mundo objetivo, independente das intensas emoções da subjetividade que se exprime.”

Como a base da construção do protagonista é predominantemente lírica, o enfoque nos sentimentos, nas sensações, na imaginação, favorece sua proximidade com o leitor, que o conhece mais do que a qualquer personagem da história, o que se deve também ao fato de ser privilegiado como personagem de abertura, de agregação e de fechamento da narrativa (SANTOS, 1978, p. 133). Assim, para a economia da obra, não importa que as ações ligadas a Miguel quase não se notem: às voltas com o tema do amor, “[...] o mais inesgotável da poesia lírica” (STAIGER, 1997, p. 65), o protagonista imprime um tom, recorta um lugar e um tempo amalgamados no sonho, e se deixa levar, intensamente, pela sensação flutuante da espera.

## II “Dão-lalalão – o devente”

## 1 Paisagens e devaneios

### 1.1 Devaneios de Soropita e impressões da natureza

Não das águas do mar...

Não das águas do mar, mas destas outras,  
 Dos lentos remoinhos, onde as folhas  
 Desprendidas e mortas se balouçam:  
 Do irisado gás gorgolejante,  
 Que o respirar do lodo vai soltando,  
 É que a vida dos homens se formou  
 De sombra e de mistério amalgamada.

Da solidão do mar nasceram deuses:  
 Somos frutos da lama, água turvada.

(SARAMAGO, [19...], p. 47)

Se, em “Buriti”, uma das imagens freqüentes, ligadas à perspectiva do protagonista, é a do mar, nas páginas iniciais de “Dão-lalalão – o devente” verifica-se a imagem do brejo, que sinaliza uma importante diferença entre Soropita e Miguel: enquanto este, mediante o devaneio, atinge as esferas do infinito, aquele, também através do devaneio, ao retomar o passado, na maioria das vezes fecha-se num círculo escuro e pegajoso, tal como o do brejo, “[...] de onde o ansiava o cheiro estragado de folhas se esfiapando, de água podre, choca, com bichos gosmentos, filhotes de sapos, frias coisas vivas [...] que deve de haver, nas locas, entre lama, por esconsos” (ROSA, 1976, p. 8).

Para Bento Prado Jr. ([19--], p. 202), desde o início, o protagonista “[...] é visado e descrito como uma consciência que se demora na recapitulação de sua existência”, recapitulação essa calcada na analogia com a natureza: “a paisagem exterior é interiorizada, percebida menos através da visão, que separa e objetiva, do que através de uma cinestesia, que une e assimila” (PRADO Jr., [19--], p. 203). A paisagem interiorizada do brejo remete ao passado sombrio e violento de Soropita, quando era temido matador, e também às experiências pretéritas de Doralda, sua esposa, como afamada meretriz, dois pontos de tensão que, embora pertençam a um pretérito distante, motivam os principais acontecimentos da história.



No trato com a natureza, há também a associação com imagens pródigas, seja na relação empática com o cavalo, que não precisava nem ser esporeado (ROSA, 1976, p. 5), seja ao captar sensorialmente cheiros, sons, formas e texturas de plantas e seres do sertão (ROSA, 1976, p. 6). Um dos atributos da personagem está na facilidade com que percebe os mais diversos odores – “Seus olhos eram mais que bons. E melhor ainda seu olfato: de meio quilômetro, vindo o vento, capturava o começo do florir do bate-caixa, em seu adejo de perfume tranqüilo [...]” (ROSA, 1976, p. 6) -, o que revela a constituição sensível de Soropita, a despeito da disposição para a violência que o caracteriza em circunstâncias anteriores ao presente da narrativa.

Orientado pelo devaneio, ele tem predileção pela rotina, que o leva a deslocar-se do *Ão*, onde mora, a Andrequicé, até duas vezes por semana, para ouvir a novela de rádio e reproduzi-la aos demais. Assim, na parte inicial do texto, mostra-se a volta para casa, a cavalo: “Era pelo meio do dia. Saíam de Andrequicé” (ROSA, 1976, p. 5). A viagem, na obra de Guimarães Rosa, assume contornos especiais, como menciona Benedito Nunes (1998, p. 253):

Os modos rurais de vida dos personagens – pastorear, plantar, guerrear, festejar – condizentes com a sua proximidade à Natureza – lhes impõem uma condição andeja. Vão de pasto a pasto, de fazenda a fazenda [...]

Daí o alternado movimento do ir e do vir, do longe e do perto, do transponível e do intransponível, do caminho e do descaminho, da vereda e do Sertão, da entrada e da saída, do começo e do fim de um percurso, da chegada e da partida, que constitui a dialética da viagem

No caso de “*Dão-lalalão*”, esse movimento de que fala Nunes, perceptível na viagem costumeira de Soropita, é marcado, no discurso, pela insistência no fonema nasal, que se repete, notadamente, no segundo parágrafo da narrativa:

Soropita ali viera, na véspera lá dormira; e agora retornava a casa: num vão, num saco da Serra dos Gerais, sua vertente sossolã. Conhecia de cor o caminho, cada ponto e cada volta, e no comum não punha maior atenção nas coisas de todo tempo: o campo, a concha do céu, o gado nos pastos – os canaviais, o milho maduro - o nhenhar alto de um gavião – os longos resmungos da juriti jururu – a mata preta de um capão velho – os papagaios que passam no mole e macio vôo silencioso – um morro azul depois de morros verdes – o papelão pardo dos marimbondos pendurado num galho, no cerrado – as borboletas

que são indecisos pedacinhos brancos piscando-se – o roxoxol de poente ou oriente – o deslim de um riacho. Só cismoso, ia entrado em si, em meio-sonhada ruminação. (ROSA, 1976, p. 5)

Destaca-se, na abertura, o som grave, associado ao timbre sombrio (HOUAISS; VILLAR, 2001) das paroxítonas - “Soropita” “viera”, “dormira”, “agora”, “retornava”, “casa”, “saco”, “Serra” -, sendo que em muitas delas o realce está no som anasalado, como em “vertente”, “campo”, “concha”, “longos”, “resmungos”, “marimbondos”, “brancos”, “piscando”, “poente”, “oriente”. O fonema /ãõ/, que é reiterado no título da narrativa e nomeia o lugar onde mora Soropita, surge em palavras cuja alternância no número de sílabas - “vão”, “não”, “são” (monossílabos); “capão” (dissílabo); “atenção”, “gavião”, “papelão” (trissílabos) e “ruminação” (polissílabos) - sugere uma insistência e um crescendo do mesmo som, relacionado à idéia central que move o protagonista: a repetição. Ele faz idêntico percurso semanalmente, no qual retoma os mesmos pensamentos, em sua “meio-sonhada ruminação” e repete de memória aos ouvintes a novela que escuta no rádio (ROSA, 1976, p. 7).

Ainda acerca desse fonema, cabe dizer que a nasalidade, ao produzir uma idéia de fechamento, coaduna-se com o significado da palavra que encerra o trecho, “ruminação”, bem como com o sentido de recôndito e guardado entrevisto nos termos “saco” e “concha”. Na expressão “longos resmungos”, a semelhança fônica permite aproximar o significado das duas palavras<sup>1</sup> e, mais que isso, relacioná-las à composição do protagonista: o ato de resmungar, ou seja, de “pronunciar confusamente, por entre dentes, geralmente com mau humor” (HOUAISS; VILLAR, 2001), tem certa ligação com o pendor introspectivo que o caracteriza. Assim, os “longos resmungos”, que provêm da esfera animal, do som produzido pela juriti, atingem a esfera humana, na medida em que comunicam modos de ser de Soropita.

No fecho do parágrafo, a ênfase nas sibilantes acentua a imagem do fluir suave das águas - “o deslim de um riacho. Só cismoso, ia entrado em si em meio-sonhada ruminação” – o que pode revelar o gosto com que Soropita se deixa levar pelo devaneio, lembrando, com Martins (2001), que em “deslim”, possível forma

<sup>1</sup> Conforme Jakobson (1975, p. 153), “[...] em poesia, qualquer similaridade notável no som é avaliada em função de similaridade e/ou dessemelhança no significado.”

apocopada de “deslize”, há também nasalização da vogal tônica, o que, mais uma vez, reitera o som nasal no trecho. Em relação à sonoridade peculiar que advém tanto das palavras terminadas em -ão quanto dos demais sons nasais percebidos, vale atentar para os dizeres de Nascimento (1999, p. 66) acerca do nome da personagem:

Segundo Antenor Nascentes (1953), *Soropita* é um sobrenome composto de dois radicais, Soeiro e Pita. Quanto ao primeiro elemento, Antenor Nascentes concorda com a hipótese levantada por Leite de Vasconcelos de que esse nome deriva do gótico *svêrs* através do alemão moderno *schwer* (pesado). [...] “Dão-lalalão”, devido à sonoridade, é o apelido ideal para alguém cujo nome, se considerarmos apenas o primeiro elemento, parece tão carregado. *Schwer*, além de significar pesado, também pode ser compreendido, apenas para citar alguns significados, como difícil, penoso, grave, duro e severo. Ou seja, algumas das principais características do protagonista.

Como considera Jakobson (1975, p. 153), “o simbolismo sonoro constitui uma relação objetiva, fundada numa conexão fenomenal entre diversos modos sensoriais, em particular entre a experiência visual e auditiva.” Dessa forma, como a seleção de imagens (campo, céu, gado, canaviais, milho maduro, gavião, juriti, mata preta, capão velho, papagaios, morro azul, morros verdes, papelão pardo, cerrado, borboletas, roxoxol de poente ou oriente, riacho) e sons (nhenhar alto, longos resmungos, vôo silencioso, deslim) é da competência de Soropita, as relações estabelecidas entre o som e o sentido, no trecho analisado, sinalizam peculiaridades que lhe dizem respeito, como mostra o significado de “jururu”, aquele que se vê “diminuído no poder, na força ou no ânimo; prostrado, macambúzio, triste” (HOUAISS; VILLAR, 2001), tal qual o protagonista no desenrolar do enredo.

Bosi (2000, p. 64) afirma, a partir da análise de um verso de Castro Alves: “as vogais que concorrem para a formação das imagens não o fazem por si mesmas, mas porque contrastam.” Verificamos esse contraste, por exemplo, entre os dois segmentos “o nhenhar alto de um gavião” e “os longos resmungos da juriti jururu”. No primeiro, as vogais abertas de “nhenhar”, “alto” e “gavião” transmitem a impressão de abertura, o que o sentido de “nhenhar”, igual a grito (MARTINS, 2001), corrobora. No segundo, marcando a oposição, a ênfase está

nas vogais fechadas, seja nas palavras paroxítonas (sons graves), como em “*longos resmungos*”, seja nas oxítonas (sons agudos) de “*juriti jururu*”.

Acerca da alternância entre os sons graves e agudos, Jakobson (1975, p. 154)

cita Mallarmé:

[...] parece, com efeito, que as pessoas humanas têm a tendência de associar, por um lado, tudo quanto seja luminoso, pontiagudo, duro, alto, ligeiro, rápido, agudo, estreito, e assim por diante, numa longa série, e, inversamente, tudo quanto seja obscuro, quente, mole, doce, embotado, baixo, pesado, lento, grave, largo, etc., em outra longa série.

Talvez possamos dizer que esse trabalho sonoro observado no trecho da página de abertura sinalize um padrão de ritmo e significado que atinge o texto como um todo, pois o contraste entre o luminoso e o obscuro, o alto e o baixo, o rápido e o lento existe de forma pronunciada, definindo a história que se conta. A ordem do “luminoso” compõe-se da figura de Doralda-esposa e do presente de Soropita, como marido, dono de venda, bom e respeitado vizinho; da ordem do “obscuro” fazem parte Doralda-prostituta, Soropita-matador e todo o contexto ligado a angustiantes situações passadas e freqüentemente retomadas.

É no conhecido caminho entre os dois vilarejos, palco das insistentes divagações, que Soropita reencontra o velho amigo Dalberto e o motivo do ciúme instaura-se, como enfatiza o trecho: “Sendo Sucena, Doralda espalhava fama, mulher muito procurada... O Dalberto, moço femeeiro...” (ROSA, 1976, p. 44). Em um segundo momento, sabedor da paixão do amigo por Analma, Soropita desloca o ciúme doentio por Iládio, temeroso de que este pudesse ter sido “freguês” de Doralda.

Considera-se, portanto, que a chegada de Dalberto é um fato do presente da narrativa que causa, na mente do protagonista, não somente a revivescência de circunstâncias passadas, porque o passado já é freqüentemente retomado nos devaneios a que se entrega, mas, muito mais que isso, “o ciúme [...] funciona, aqui, como o catalisador que faz reunir as imagens que, na superfície do devaneio, estavam dispersas” (PRADO Jr., [19...], p. 210). Por conseguinte, os processos mentais são exacerbados, em detrimento das ações, a tal ponto que Soropita se

deixa conduzir pelas diretrizes fantasiosas da imaginação, mesclando devaneios secretos e realidade, o que nos permite dizer, com o ensaísta Prado Jr. ([19...], p. 212), que “[...]‘Dão-lalalão’ aponta para a existência de um discurso secreto como raiz e solo da memória e da consciência”. Como considera Alonso (2006, p. 54),

[...] a memória não é única nem fixa, ao contrário, as lembranças vão sendo construídas num processo de retranscrição. Freud inaugura uma teoria da memória ao afirmar que o material das marcas mnêmicas reordena-se de tempos em tempos, formando novos nexos. Na constituição da lembrança há, portanto, uma mistura de tempos. Os tempos não mantêm uma cronologia, passado, presente e futuro se misturam, se confundem.

## 1.2 Trabalhos no espaço: sonho, medo e desejo

Desespero; se esconder de si só mesmo...  
(ROSA, 1976, p. 44)

Ao se explorar as potencialidades psíquicas de Soropita, transparecem, em seu imaginário, determinadas idéias fixas, como as que circundam o momento de repouso, em que o corpo pode aquietar-se, mas nem sempre a mente o faz.

É perceptível o embaraço sentido pelo ex-matador, quando o assunto é “dormir”: “Dormir, mesmo, era perigoso, um poço – dentro dele um se sujeitava” (ROSA, 1976, p. 70). Na habitual viagem do Ño a Andrequicé, em que ele precisa pernoitar fora de casa, um fato corriqueiro mostra indícios de problemas temidos mas não acontecidos, cuja origem, certamente, está no passado violento do ex-matador:

Soropita pousava em Andrequicé na casa de Jõe Aguial, que se mudara para o Ño mas conservava aquela moradia ali, desocupada constantemente. Soropita lá deixava guardada sua rede. Sobre o seguro: casa antiga, mas de boas portas, que se fechavam com tranca, tramela e chave. Tinha uns buracos, disfarçados – agulheiros, **torneiras** e portilhas – nos tremós e debaixo das janelas, por onde se pingar para fora o bico do revólver. Se, de noite, muitos a assaltassem, havia escape pelos quatro lados, a porta-da-cozinha dando para o bem sabido de um bamburral, que corria até a estrada. Tinha ganchos em todos os cômodos, num lugar diferente cada dia a rede podia se armar.

Ainda que, por si, Soropita gostasse de dormir em jirau ou catre. Mesmo com os sonhos: pois, em cama que a sua não fosse, costumeira, amiúde ele sonhava arrastado, quando não um pesadelo de que pusera a própria cabeça escondida a um canto – depressa carecia de a procurar; e amanhecia de reverso, virado para os pés; de havia algum tempo era assim. (ROSA, 1976, p. 7; grifo do autor)

Saber que havia muitos ganchos na casa era uma tranqüilidade para ele, que podia alternar sempre o lugar de armar a rede, tal como se estivesse sendo perseguido. Dada a ênfase nas fechaduras das portas – tranca, tramele e chave -, talvez se possa associar tal condição do protagonista como os dizeres de Bachelard (2003, p. 94) acerca da psicologia do cofre, que pode indicar uma

[...] *necessidade de segredos*, de uma inteligência do esconderijo. Não se trata simplesmente de guardar a sete chaves um bem. Não há fechadura que resista à violência total. Toda fechadura é um convite para o arrombador. Que umbral psicológico é uma fechadura! (BACHELARD, 2003, p. 94; grifos do autor).

Além do realce de uma qualidade específica da casa - ser bem fechada -, ressalta-se o fato de que, em caso de necessidade, dela seria fácil fugir, “havia escape pelos quatro lados.” Nesse sentido, podemos associar os dizeres do filósofo (BACHELARD, 2003, p. 100), ainda sobre o cofre, como o modo de ser do protagonista: “o trabalho do segredo vai infinitamente do ser que esconde para o ser que se esconde”, ou seja, Soropita “fugia” de seu passado tormentoso, escondendo-o e escondendo-se em casas bem fechadas e, se alguém invadissem esse domínio, haveria como escapar correndo. Mesmo durante o sono, a inquietação é premente, pois, com frequência, ele “sonhava arrastado, quando não um pesadelo [...] e amanhecia de reverso [...].”

Outro trecho bastante elucidativo do modo de ser desconfiado e imaginativo do protagonista contempla não a estadia em Andrequicé, mas o percurso entre as duas localidades, durante o qual não havia segurança, o medo brotando na iminente chegada de sujeitos malignos:

Caboclim timbrava na marcha viageira, subia nas patas. Num formo de mato como aquele, no estorvo, sempre podia haver alguém emboscado, gente maligna, inveja do mundo é muita. Sujeitos que mamaram ruindade, escorpeiam, desgraçam – por via desses, viajar

era sempre arriscado e enganoso. Uns que não acertavam com o mereço de acautelado viver, suas famílias, com seu trabalho. (ROSA, 1976, p. 14)

Resta, no imaginário de Soropita, um lugar de tranqüilidade, um remanso na turbulência habitual que ele percebia na vida: a casa que dividia com Doralda, agora senhora e dona: “Chegar de volta em casa era mais uma festa quieta, só para o compor da gente mesmo, seu sim, seu salvo” (ROSA, 1976, p. 17).

A imagem dessa casa pode indicar, com Bachelard (2003, p. 53), “[...] a condensação de intimidade do refúgio.” Refúgio sonhado, como atesta o trecho: “Chegava a casa, abria a cancela, chegava à casa, desapeava do cavalo, chegava em casa” (ROSA, 1976, p. 17). Na gradação que se mostra, tem-se, primeiramente, a idéia de que a casa é que chegava, não ele quem chegava à casa: “Chegava a casa”. O uso da crase, no segundo segmento, sugere, nas entrelinhas, uma determinação, tal como “chegar à casa *sonhada*”, o que enaltece o significado do lugar. Por fim, na construção em que prevalece o registro da linguagem oral – “chegava *em* casa” - , destacam-se os sentimentos de confiança e acolhida ao se chegar no “ninho”:

A casa-ninho nunca é nova. Poderíamos dizer, de um modo pedante, que ela é o lugar natural da função de habitar. Volta-se a ela, sonha-se voltar como o pássaro volta ao ninho, como a ovelha volta ao aprisco. Esse signo da *volta* marca infinitos devaneios, pois os regressos humanos acontecem de acordo com o grande ritmo da vida humana, ritmo que atravessa os anos, que luta pelo sonho contra todas as ausências. Nas imagens aproximadas do ninho e da casa repercute um componente íntimo de fidelidade. (BACHELARD, 2003, p. 111; grifo do autor)

No caso de Soropita, e também no de Doralda, a valorização da casa é ainda maior, posto que a vida que em separado levavam é carente de estrutura familiar; não há menção, no decorrer da narrativa, às figuras de pai, mãe, irmãos; além disso, existe o fato de Doralda não poder ter filhos (ROSA, 1976, p. 14), que acentua essa idéia.

A questão da “fidelidade”, mencionada por Bachelard em relação à casa-ninho, conecta a leitura de “Dão-lalalão – o devente” ao viés histórico, segundo o qual Soropita atua como personagem oriundo da sociedade patriarcal,

extremamente cioso da fidelidade da esposa: antes matador, agora comerciante e homem de família, lança as bases de uma nova vida, sem perder os traços da antiga violência que o caracteriza, como considera Roncari (2007, p. 76):

A primeira violência foi a de transformar Doralda, a mulher pública, em propriedade privada, e assim acreditar fazer da puta uma santa; e a segunda, achar que poderia possuir a santa como uma puta [...]. Com isso, Soropita contraria o costume da vida patriarcal, que sempre desdobrar a mulher em duas: uma santa da casa, para a prole, e uma amante da rua (escrava negra, índia ou mulher pobre), para a vida sexual. Ao tentar reunir as duas em uma, ele cria uma aporia, um impossível, que deveria fazê-lo sofrer todas as contradições sozinho, sem poder confessá-las nem mesmo ao velho amigo Dalberto.

Como considera Lotman (1978, p. 371), “o mundo prático, doméstico, apresentado sob a forma das coisas boas e dos objectos habituais, reconhece-se próximo, humano e bom. A destruição das coisas [...] reconhece-se ser o mal.” Esse medo de que vida do casal estivesse a perigo, que pode sinalizar as contradições de que trata Roncari, é dos que mais perturbam Soropita, que, reiteradas vezes, conferia a segurança da casa: “Doralda permanecia no quarto, esperando. Ele ainda foi à sala de fora, foi vigiar se as portas e janelas estavam bem fechadas” (ROSA, 1976, p. 65).

Em relação à casa, cabe mencionar o espaço de fora, que se destaca no imaginário do protagonista, mais uma vez, durante a volta para o Æo, conforme se lê no excerto a seguir que, de acordo com Nascimento (1999, p. 132), “[...] é uma metáfora da relação de Soropita e Doralda – na, verdade, uma *mise en abyme* da história:”

O que ia tornar a ter. O advôo branco das pombas mansas. A paineira alta, os galhos só cor-de-rosa – parecia um buquê num vaso. O chiqueiro grande, a gente ouvindo o sogrunho dos porcos. O curralzinho dos bodes. Pequenino trecho de uma cerca-viva, sobre pedras, de flor-de-seda e saborosa. E, quase de uma mesma cor, as romãzeiras e os mimos-de-vênus – tudo flores: se balançando nos ramos, se oferecendo, descerradas, sua pele interior, meia molhada, lisa e vermelha, a todos os passantes – por dentro de uma outra cerca, de pau-ferro. (ROSA, 1976, p. 15)



Considerando-se a carga erótica que permeia a relação entre ambos, o trecho “O advôo<sup>2</sup> branco das pombas mansas” remete ao “Cântico dos cânticos”, como explicita Guimarães Rosa (1981, p. 50) em carta a Edoardo Bizzarri. De fato, no texto bíblico, que intercala a fala amorosa do homem e da mulher, temos, na tradução de Haroldo de Campos (2004, p. 116), “Como és bela § minha amiga / Como és bela § teus olhos quase pombas [...] / Já se ouve em nosso país § o arrollo da pomba-rola<sup>3</sup> [...] / Minha pomba § nos nichos do penedo / nas frinchas § do rochedo §§ / dá-me que eu veja § teu rosto”. A menção às romãzeiras e ao espaço cercado também remonta a esse texto – “Jardim fechado § minha irmã-esposa §§§ Laguna reclusa § fonte selada / Tuas ramas § pomar de romãs §§ com § frutos de delícia §§§ /” (CAMPOS, 2004, p. 125), em cujas linhas S. Bernardo lê uma técnica de elevação (DURAND, 2001, p. 127).

Se tais conexões reafirmam imagens de beleza, ascensão e pureza – “advôo branco”, “paineira alta”, “galhos só cor-de-rosa” -, pode-se pensar que a referência ao chiqueiro e ao curralzinho dos bodes traduza idéias de feiúra, depressão e sujeira. Lotman (1978, p. 361-362) menciona “[...] um modelo distinto da ordenação do mundo orientado segundo a vertical. Em uma série de casos, o “alto é identificado com o ‘espaço’ e o ‘baixo’ com a exigüidade, ou o ‘baixo’ com a ‘materialidade’ e o ‘alto’ com a ‘espiritualidade’”. Nota-se a oposição alto-baixo em “advôo branco das pombas” e “sogrunho dos porcos”, acentuada pelo termo “sogrunho” que, para Martins (2001), é um vocábulo onomatopaico “mais sugestivo do som grave produzido pelos porcos de que “grunhir”, pois só tem vogais fechadas.” A expressão “parecia um buquê num

---

<sup>2</sup> Termo não dicionarizado, de sentido igual a vôo. “De **ad + vôo** (Cf. lat. **advolare**, ‘voar em direção a’; ‘voar’). Note-se a transposição do adj. **branco**, que deixou de modificar **pombas** para modificar **advôo** (hipálage).” (MARTINS, 2001)

<sup>3</sup> Em “Buriti”, Maria da Glória é também comparada à pomba. O som da ave, igualmente enfatizado, conota o teor do sentimento amoroso vivenciado pela personagem: “Viera um moço, de novo se fora, e Maria da Glória se transformava. De rija e brincalhã, que antes, impetuosa, quase um rapaz, agora enlanguescia nostálgica, uma pomba, e o arrulho” (ROSA, 1976, p. 153).

vaso” sugere núpcias, esponsais, ao passo que os animais citados - porcos<sup>4</sup> e bodes<sup>5</sup> – indicam degradação.

É interessante observar que, mesmo no espaço aberto de fora da casa, tanto os animais quanto as flores estão fechados, seja no chiqueiro e no curralzinho, seja “por dentro de outra cerca, de pau-ferro”, o que permite supor a identificação desse local com a insistência do protagonista na manutenção e “aprisionamento” de certos quadros. Na verdade, ele “adivinhara aquele lugar ali, viera, comprara uma terra [...]” (ROSA, 1976, p. 15). Entretanto, tal como se lê em “A estória de Lélío e Lina”, “de estada e morada, não adianta mudar... [...] Os palmos onde cabe a sombra da gente, a gente para todo lugar leva consigo” (ROSA, 1969, p. 241).

Se há, na composição desse espaço, o olhar e a sanção de Soropita, certas peculiaridades figurativizam o modo como ele se relaciona com Doralda e, fundamentalmente, como ele a vê: tal como as flores, “se balançando nos ramos, se oferecendo, descerradas, [...] a todos os passantes”, por isso, a necessidade de prendê-la, “por dentro de outra cerca, de pau-ferro.” O uso do gerúndio – “*balançando*”, “*oferecendo*” - remete à permanência dessas situações relativas ao passado da ex-meretriz no imaginário de Soropita. Como enfatiza Nascimento (1999, p. 131), acerca do referido excerto: “Da cerca-viva até o final do trecho, adensa-se a descrição. Em comparação com as anteriores, a última frase é bastante longa e descreve a aparência e o movimento das flores como se elas fossem humanas.”

Para Durand (2001, p. 169), a cerca marca uma intenção de separação, de promoção do descontínuo, que conserva “imagens do fechamento sem as sobrepor aos simbolismos da intimidade.” O sugestivo nome de “pau-ferro” relaciona-se a Soropita, agregando os significados de potência e virilidade:

[...] os termos “pau” e “ferro” são sinônimos chulos do órgão genital masculino. O pênis ereto é sinal de poder e força, características

<sup>4</sup> Segundo Cirlot (2005), o porco é o “símbolo dos desejos impuros, da transformação do superior em inferior e do abismo amoral da perversão”, motivo que se relaciona diretamente à vida pregressa de Doralda, como ela mesma acentua: “Aí eu era muito freguesada, Bem, eu era uma das que eles apreciavam mais...” (ROSA, 1976, p. 67)

<sup>5</sup> Simbolicamente, a figura do bode liga-se a Soropita, devido a seu passado culposo, pois o animal atua como “símbolo da projeção da própria culpa sobre outro, com repressão da sua consciência.” (CIRLOT, 2005) Como considera M. Bonaparte (apud DURAND, 2001, p. 143), “a figuração de certos animais, munidos de armas naturais ou das partes isoladas destas, serve muitas vezes de meio de defesa contra a influência dos demônios.” No caso em questão, os demônios tanto podem ser os pensamentos renitentes do protagonista quanto as ameaças externas de que ele se julgava vítima.

imprescindíveis para o homem ser considerado viril. A cerca de pauferro, ao circundar o objeto de desejo – no caso as flores vermelhas –, garante-lhe proteção e, ao mesmo tempo, impede a aproximação do outro, possível rival. (NASCIMENTO, 1999, p. 137)

No presente da narrativa, Doralda valoriza sua posição: conta com o respeito e a estima dos moradores do lugar (ROSA, 1976, p. 7); Soropita, embora tivesse alta expectativa quanto à vida que estabelecera no ão – “Ninguém me tira do meu caminho. No eu começando, eu quero ir até a orelha...” (ROSA, 1976, p. 15) –, mantém em si o medo, a culpa e a desconfiança. Por isso, a estimada casa funciona também como um esconderijo, como mostra o seguinte excerto que, graças ao discurso indireto livre, mostra a angústia interior do protagonista, diante do medo de que Dalberto tivesse conhecido Doralda como prostituta:

Ai, sofrer era isso, pelo mundo pagava! O que adiantava ele ter vindo para ali, quase escondido, fora de rotas, começando nova lei de vida? E a consideração que todos mostravam por ele, aquele regime de paz e sossego de bondade, tão garantido, e agora ia-se embora... O Dalberto, por sério que quisesse ser, mesmo assim falava. Os vaqueiros, o pessoal todo, sabiam logo, caía na boca-do-povo. Notícia, se a boa corre, a ruim avoa... De hora p’ra outra estava ele ali entregue aos máscaras, quebrado de seu respeito, lambido dos cachorros, mais baixo do que soleira de espora. Podiam até perder toda cautela com ele, ninguém obedecer mais, ofenderem, insultarem... (ROSA, 1976, p. 44)

A referida mudança espacial na vida do protagonista, anterior ao início da história, resulta infrutífera – “O que adiantava ele ter vindo para ali, quase escondido, fora de rotas?” – pois Soropita tem a idéia fixa do ressurgimento do passado, seu e de Doralda. Pode-se explicar, a partir daí, os trabalhos do sonho engendrado por ele, tentativas de “[...] sondar e remexer as camadas da psique individual” (BOSI, 2000, p. 174), pois significativa parte da narrativa contempla as fantasias e os sonhos do antigo boiadeiro. Um dos mais relevantes momentos ocorre quando Soropita, na viagem costumeira, fantasia estar num bordel, com uma mulher que nomeia de Izilda. A esse respeito, Nascimento (1999, p. 77) afirma: “A jovem prostituta, a mulher imaginada, tira-o do espaço aberto e vulnerável que é o percurso entre as duas vilas e transporta-o para o espaço

fechado e seguro do quarto.” Nessa segurança proporcionada pela imaginação, o ex-matador conversa sobre Doralda:

Soropita estava no quarto, com uma mulher – rapariga de claridades, com lisos pretos cabelos, a pinta no rosto, olhos verdes ou marrons, e covinha no queixo e risada um pouco rouca - e que de verdade essa rapariga nunca tinha havido, só ele é que a tinha inventado. [...] Piscocha, perguntava: “Bem, tu é sério casado? Com quem?...” [...] – “Qual é a graça dela, de tua mulher? Fala! Divulga p’ra mim quem ela é...” E ele ia respondendo, tinha de dar respostas; homem aquela rapariga sabia pôr a dizer. De então, a safada surpresa, o que ela exclamava: - “**Sucena? A Sucena?** Mas, essa?! Ah, pois conheço, Bem. Conheço inteira: é da gandaia! A pois, vou te contar...” Arre bandalha, a depravada, essa rapariga (ROSA, 1976, p. 23; grifos do autor)

Para Bento Prado Jr. ([19...], p. 208), “a imaginação, como que por um efeito hipnótico, aprofunda o passado proibido, abre a porta da casa de mulheres, inventa uma rapariga, dá-lhe um nome.” É sobre esse passado, proibido na realidade concreta e imediata que, no nível imaginário, se deve falar. Assim, a “criação” de Izilda supre, inicialmente, uma necessidade imperiosa do ex-matador: a de falar sobre Doralda e esmiuçar sua vida pregressa, já que “ele Soropita não fiava esse assolto de se descobrir com ninguém: - a bilha tem pescoço fino, em bilha não se enfia copo.” (ROSA, 1976, p. 37)

Vigora, por certo, na interioridade da personagem, uma inquietante ânsia de apreender histórias passadas, como aquela que escutava no rádio: “Do povoado do ão, ou dos sítios perto, alguém precisava urgente de querer vir – segunda, quarta e sexta – por escutar a novela do rádio. Ouvia, aprendia-a, guardava na idéia, e, retornado ao ão, no dia seguinte, a repetia aos outros.” (ROSA, 1976, p. 6-7) Reconstruir a história de Doralda é a chance que se tem de apreendê-la na totalidade. Segundo Cleusa Passos (2004, p. 58),

Soropita [...] tenta imaginariamente recompor a estória da mulher, ex-prostituta em Montes Claros, denegando desejos e prazeres vividos só por ela num tempo em que não a conhecia. Fantasioso, tem por tarefa escutar uma novela de rádio num povoado distante e transmiti-la aos moradores do seu. As viagens são preenchidas com a ficção ouvida e com os próprios devaneios, cujo centro é Doralda, a parceira sedutora

e inapreensível. [...] Soropita narra os capítulos a companheiros que saem recontando-os boca a boca, às vezes floreadamente. [...]

As duas novelas, a radiofônica e a pessoal – são mediadas por desejos inconfessos, sugestivos de uma realidade diversa e imperiosa, a psíquica. Obcecada, a personagem confina a mulher ao lar – ilusória forma de ocultar um passado já desdobrado em inquietante presente.

Nesse ponto, cabe mencionar uma característica da personalidade do protagonista, a ânsia por abarcar o todo, por apreender tudo, tal como consta na epígrafe a “Dão-lalalão”:

Da mandioca quero a massa e o beiju,  
Do mundéu quero a paca e o tatu;  
Da mulher quero o sapato, quero o pé!  
- quero a paca, quero o tatu, quero o mundé...  
Eu, do pai; quero a mãe, quero a filha:  
Quero o galo, quero a galinha do terreiro,  
quero o menino da capanga do dinheiro.  
Quero o boi, quero o chifre, quero o guampo  
Do cumbuco, do balaio, quero o tampo.  
Quero a pimenta, quero o caldo, quero o molho  
- eu do guampo quero o chifre, quero o boi  
Qu' é dele, o doido, qu' é dele, o maluco?  
Eu quero o tampo do balaio, do cumbuco...

(Coco de festa, do Chico Barbós, dito Chico Rabeca, dito Chico Precata, Chico do Norte, Chico Mouro, Chico Rita – na Sirga, Rancharia da Sirga, Vereda da Sirga, Baixio da Sirga, Sertão da Sirga.)

Em carta ao tradutor para o italiano (ROSA, 1981, p. 24; grifo do autor), Guimarães Rosa diz que ele próprio desconhece o sentido preciso do coco, embora reconheça que ele traduz, “[...] de modo cômico aparente, mas cheio de vitalidade, uma ânsia de posse da totalidade, do absoluto, da simultaneidade e plenitude, *eternas*.”

Ocorre que, acerca da vida pregressa de Doralda, ele não podia seguir por inteiro o enredo, como fazia com a novela, semanalmente. Entretanto, na noite em que hospeda Dalberto, o espinho da dúvida atíça ainda mais a mente de Soropita, impelindo-o, disfarçadamente, à pergunta tão ocultada:

Doralda veio para ele, para uns beijos. No tacto da cintura dela, senseando, enquanto a abraçava - Soropita agora era quem punha dedo em boca, pedindo segredos, tão bem à sorrelfa, como cochichou: -“

Será que ele desconfiou, a ver, de tu na Clema, o Dal?” -, e não sorriu, que dordoíam<sup>6</sup> nele os prazeres finíssimos; trasteava quase vergonhoso. (ROSA, 1976, p. 65)

Percebe-se, em Soropita, a urgência de definir, na mente, a figura de Doralda, de compor um retrato que a abrangesse inteira, tanto que, nessa mesma noite, ele quer desnudar Doralda, de corpo, com o desejo latente de desvendar-lhe a alma:

- Doralda, agora tu tira a roupa...  
Doralda caminhou para a cômoda: ia abreviar a luz do leocádio.  
- Não, não. Eu quero até muito esclarecido. Tira tua roupa, certo. Nunca te vi nua, total, de propósito.  
- Pois, Bem, tiro. (ROSA, 1976, p. 66)

Há uma imagem que revela, no quarto, espaço fechado da intimidade, o modo de ser ambivalente de Soropita, com o qual se comprazia: o claro presente, centrado em premissas de sucesso e felicidade, e o escuro passado, envolto em segredos: “Em cima da cômoda, o candeeiro repartia o espaço do quarto em bom claro e boas sombras” (ROSA, 1976, p. 65). Como reforça Durand (2001, p. 220), “enquanto os esquemas ascensionais tinham por atmosfera a luz, os esquemas da descida íntima coloram-se da espessura noturna.”

Bem vistas as coisas, no que tange às representações espaciais em “Dão-lalalão”, pode-se considerar a intercomunicação entre os domínios da mente e os espaços da estrada, do quintal, da casa, do quarto. Instaure-se, já na abertura da narrativa, por meio das expressões que localizam a casa, o elo entre imaginação e exterioridade: “Soropita [...] agora retornava a casa: num *vão*, num *saco* da Serra dos Gerais. [...] no comum, não punha maior atenção nas coisas de todo tempo: o campo, a *concha* do céu [...]” (ROSA, 1976, p. 5; grifos nossos).

Segundo Durand (2001, p. 241), “a concavidade, como a psicanálise fundamental admite, é, antes de mais, o órgão feminino. Toda cavidade é

---

<sup>6</sup> Termo não dicionarizado, equivale a “doer intensamente”. Vocábulo insólito, composto pleonástico em que se juntam substantivo e verbo do mesmo radical. Há, no passo, um oxímoro que lembra “a dor que desatina sem doer”, de Camões e “a dor que tem prazeres”, de Garret (MARTINS, 2001). Por certo, o neologismo expressa a angústia máxima de Soropita, em meio ao momento íntimo e prazeroso que vivia com Doralda e a dúvida acerba que o envergonhava, o rebaixava como um traste.

sexualmente determinada e mesmo a concavidade da orelha não escapa a esta regra da representação”, afirmativa que remete ao universo erótico, insistentemente trabalhado e propagado nessa narrativa rosiana. Ademais, como enfatiza o teórico (DURAND, 2001, p. 253), a partir de considerações de Bachelard e Freud:

A imaginação, escreve Bachelard, não só nos convida a reentrar na nossa concha, como também a esgueirarmo-nos em qualquer concha para viver aí o verdadeiro isolamento, a vida enroscada, a vida dobrada sobre si mesma, todos os valores do repouso. [...] A intimidade do recinto da concha é reforçada ainda pela forma diretamente sexual de numerosos orifícios de conchas. Freud chega à mesma conclusão que a poesia ambígua de Voltaire ao ver na concha um sexo feminino.

Dessa forma, a inclinação de Soropita por determinados espaços revela o gosto com que o protagonista se imiscui no pretérito: como as imagens passadas causam dor e desconforto, pode-se dizer que há certo prazer mórbido nesse constante debruçar-se sobre o que já foi, e ainda é:

Por vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser, de um ser que não quer passar no tempo; que no próprio passado, quando sai em busca do tempo perdido, quer suspender o voo do tempo. Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. É essa a função do espaço. [...]

Com demasiada frequência, a psicanálise situa as paixões “no mundo.” Na verdade, as paixões cozinham e recozinham na solidão. É encerrado em sua solidão que o ser de paixão prepara suas explosões ou seus feitos.

E todos os espaços das nossas solidões passadas [...] são indelévels em nós. E é precisamente o ser que não deseja apagá-los. Sabe por instinto que esses espaços de sua solidão são constitutivos. (BACHELARD, 2003, p. 28-29)

### 1.3 A presentificação do passado

Soropita [...] corajoso como um lufo de ventania, e calado, calado.  
(ROSA, 1976, p. 33)

Dada a progressiva e pertinaz interiorização, lembranças significativas do passado afluem, revelando, tal como em Ulisses, a cicatriz que fala do passado do ex-jagunço:

A palma da mão tocou na cicatriz do queixo; rápido, retirou-a. Detestava tatear aquilo, com seu desenho, a desforma: não podia acompanhar com os dedos o *relevo duro*, o *encrôo* da pele, parecia parte de um bicho, se encoscorando, *conha de olandim*, *corcha de árvore da mata*. A bala o maltratara muito, rachara lasca de osso, Soropita esteve no hospital, em Januária. (ROSA, 1976, p. 11; grifos nossos)

Como afirma Auerbach (1976, p. 1-2), os leitores da *Odisséia* de Homero sabem que, no caso de Ulisses, a cicatriz serve como reconhecimento do herói, quando este regressa a casa após longo tempo, e que tal marca fora causada acidentalmente, durante uma caça ao javali. Com Soropita, as cicatrizes do rosto e do corpo promovem a revivescência de um passado turbulento, tenso, sofrido, que se quer esquecer, porém expressões como “relevo duro”, “encrôo da pele”, “conha de olandim” e “corcha de árvore da mata”<sup>7</sup> remetem ao estado de permanência dessas marcas, a despeito do esforço para apagá-las: “Que não lhe perguntassem de onde e como tinha aquelas profundas marcas; era um martírio, o que as pessoas acham de especular. Só pensar no passado daquilo, já judiava” (ROSA, 1976, p. 11)

Ao comentar sobre os heróis homéricos, Auerbach (1976, p. 14; grifos nossos) observa:

Aquiles e Ulisses são descritos magnificamente, por meio de muitas e bem formadas palavras, carregam uma série de epítetos, suas emoções manifestam-se sem reservas nos seus discursos e gestos – *mas eles não têm desenvolvimento algum e a história das suas vidas fica estabelecida univocamente. [...] Para além do físico, nem sequer se faz alusão a outra coisa, e, no fundo, Ulisses é, quando regressa, exatamente o mesmo que abandonara Ítaca duas décadas atrás.*

<sup>7</sup> Os termos “conha de olandim” e “corcha de árvore da mata”, conforme Martins (2001), são quase sinônimos: “conha” é um termo referencial que significa “saliência escabrosa no tronco das árvores” e “corcha” é a própria casca de árvore. “Olandim” reforça a idéia de durabilidade: “árvore colossal de ampla dispersão em terras tropicais: madeira acastanhada, dura, pesada, durável.”



Staiger (1997, p. 86; grifos nossos), ao tratar do estilo épico, diz que, em obras como *Odisséia*, o poeta, centrado na contemplação e na apresentação,

[...] dirige a vista de preferência *para fora* [...] e observa o que se apresenta a seus olhos como bens incalculáveis de vida – armas, guerreiros, movimentos de batalhas, terras e homens maravilhosos [...]. Já a simples enumeração de seus nomes e o dizer “assim são as coisas”, causam-lhe prazer.

De maneira diversa, as cicatrizes que o protagonista de “Dão-lalalão” ostenta identificam-no em um período de sua trajetória ao qual não mais pertence: mencioná-las equivale a voltar-se “para dentro”, pois, no presente da narrativa, a personagem é reconhecida por outros signos: “Havia mais de três anos Soropita deixara a lida de boiadeiro; e se casara com Doralda – no religioso e no civil, tinha as alianças, as certidões. Se prezava de ser de família boa, que herdou.” (ROSA, 1976, p. 15) Além da posse das “alianças” e das “certidões”, que regulamentam a instituição da família, “todos o respeitavam, seu nome era uma garantia falável” (ROSA, 1976, p. 15)

A persistência do motivo das cicatrizes deve-se, em primeiro lugar, à presença do medo e da culpa. Esta se transforma em obsessão, que favorece a capacidade de interiorização da personagem, que vai e volta no tempo.

Em segundo lugar, ao promoverem o reconhecimento do protagonista pela via negativa, as cicatrizes antecipam um fato fundamental no desenrolar do enredo: o encontro de Soropita com o amigo Dalberto, acompanhado de alguns cavaleiros, na referida viagem, momento em que se reconstrói para o leitor a imagem do temido jagunço, que causa impacto e medo, como se vê no trecho:

“(‘Pss! Pereira...’ ‘ -...com o beijo branco, Zé Mendes?’ - Espera, são, espera, Iládio. Vocês sabem quem aquele é?: *Surrupita!*’ ‘- *Surrupita?! Gimária! Sur-ru-pi-ta!...*’ ‘*Surrupita!*’ ‘- *Surrupita?*’ ‘- Ele, o diabo dele, santo Deus” (ROSA, 1976, p. 28; grifos nossos)

A reiteração, por cinco vezes, do nome do protagonista, formalmente modificado - “Soropita”, “Surrupita”, “Sur-ru-pi-ta” - conjuga importante significado, pois é um registro da surpresa amedrontada dos cavaleiros que

acompanham Dalberto e que conheciam ou tinham notícia do passado da personagem principal. Por outro lado, as variações no nome da personagem, de acordo com a análise de Ana Maria Machado (1991, p. 130), permitem pensar na interioridade que teima em se revelar:

Soropita, Sorô, Sorropita, Surupita, Surrupita... Cada variante vai definindo melhor as várias camadas desse personagem complexo e contraditório, aprofundando e revelando mais os semas que o Nome guarda. Ele é o só Soropita que, à força de se fechar em si mesmo, se entrega a soturnos pensamentos que tomam conta dele. Até que, subitamente, [...] num supetão, passa a agir.

A introspecção tem como conteúdo principal o passado e recordar o passado é trazer à baila fatos e impressões: “Soropita viajava como num dormido, a mão velha na rédea, mas que nem se fosse a mão de um outro” (ROSA, 1976, p. 21). O fragmento “como num dormido” reafirma o significado inserido no nome da personagem: o verbo “sopitar” equivale a entorpecer, adormentar (HOUAISS; VILLAR, 2001), ao qual Martins (2001) acrescenta o significado “enfraquecer”. A expressão “que nem se fosse a mão de um outro” manifesta a idéia de que a personagem esvaía-se da realidade concreta, retomando fatos pretéritos. Do mesmo universo semântico, registra-se ainda “sopor”, a que Martins (2001) atribui o sentido de “prostração mórbida”. Como resquício do passado, a permanência do medo, tal como o medo de doenças: “Pior, porém, se traz o frio, o vento frio até no umbigo, desenrolado de ruim [...]. Podia fazer mal, moleza maldita era a de um defluxo, o bambo que depois a gente fica” (ROSA, 1976, p. 10).

O encontro com os conhecidos remete a esse passado e causa angústia e desconforto: “No ão, no mundo, não havia sossego suficiente. Tanto que podia ser servido excelso, mas faltavam os prazos. O inferno era de repente. O medo surgindo de tudo” (ROSA, 1976, p. 74). Acerca da angústia, Durand (2001, p. 111-112; grifo do autor) observa:

A terceira grande epifania imaginária da angústia humana, diante da temporalidade, parece-nos residir nas imagens dinâmicas da *queda*. [...] O sonho acordado também evidencia o arcaísmo e a constância do esquema da queda no inconsciente humano: as regressões psíquicas

são freqüentemente acompanhadas de imagens brutais de queda, queda valorizada negativamente como pesadelo que leva muitas vezes à visão de cenas infernais.

Volver ao passado significa entregar-se aos efeitos negativos de ações violentas anteriormente praticadas, embora se deva considerar a dualidade que impera no termo *jagunço*, conforme se verifica na leitura de Vera Lúcia Andrade (1991, p. 492):

Visto ora como um malfeitor – o bandido que mata, rouba e pratica torturas, que ameaça a ordem, transgredindo a lei – ora como um benfeitor – o soldado que luta, saqueia e pilha, tirando dos ricos para dar aos pobres, e ajuda a manter a ordem, impondo a lei – o jagunço apresenta-se como um ser ambivalente, que oscila entre duas forças nele atuantes de forma igualmente poderosa, a do Demo e a de Deus.

Encerrados no pretérito de Soropita, há acontecimentos que comprovam o seu estatuto de herói – corajoso e exímio atirador - ainda que seja pela via da violência: “- ‘Surrupita, eta, ele empina! Quem vê e vê, assim não diz o relance desse homem.’ [...] Falavam até que ele era mandado do Governo, p’ra acabar com os valentões daí do Norte. [...] Surrupita não erra tiro” (ROSA, 1976, p. 29). O protagonista é aclamado e defendido: “Mas o povo da Januária e São Francisco, muitas pessoas, reuniram, achavam que ele tinha feito uma limpa boa, mesmo; pagaram advogado p’ra ele, até...” (ROSA, 1976, p. 30)

Dalberto reconhece em Soropita um companheiro, até mesmo um professor: “Soropita era o amigo que ele mais prezara: corajoso como um lufo de ventania, e calado, calado. Perto dele, sempre tinha o surdo palpite de que podia aprender alguma coisa” (ROSA, 1976, p. 33). Em relação a esse amigo, Soropita dá verdadeira prova de heroísmo:

E Soropita, a bem dizer, salvara a vida dele, na fúria daquela vaca achada, perto da Pedra Redonda, onde nasce o Rio Jequitinhonha. Quando ele Dalberto estava em perigo verdadeiro, Soropita pulou e se atravessou, sem vara em mão, foi até derrubado pela vaca. Felizmente não teve nada, só rasgou o paletó. Mas o resto do dia Soropita tinha passado de cama, tremia, tinha até febre. (ROSA, 1976, p. 33)

Inferre-se que, por suas ações e qualidades, o protagonista possui caracteres de herói. Embora tenha vinculações com o mal em sua trajetória, torna-se apto a realizar um aprendizado doloroso, confirmado no dizer de Antonio Candido (1970, p. 157) acerca de Riobaldo, em “Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa”: “[...] no conhecimento o ângulo de visão do jagunço [...] é uma espécie de posição privilegiada para penetrar na compreensão profunda do bem e do mal, na trama complicada da vida.” Talvez resida nessa dicotomia - bem e mal – a chave principal do desconforto que perturba Soropita: ele, pessoa de respeito que, no presente da narrativa, está perfeitamente integrado a uma comunidade, já praticara e sofrera violência. Qual sentimento o conduz, o bem ou o mal? Por certo, o protagonista não equaciona de modo equilibrado – nem pode fazê-lo - o deslizar entre seus vários papéis – boiadeiro, matador, freqüentador de prostíbulos, dono de venda, dono de terra, patrão, vizinho, amigo, marido, contador de novela de rádio – e os de Doralda: prostituta, dona de casa, vizinha, esposa – porque neles se mesclam defeitos e qualidades. Há o alto-relevo das cicatrizes, memórias de dor e violência que se acomodam no rosto e no corpo de quem “[...] se prezava de ser de família boa, homem que herdou” (ROSA, 1976, p. 15), causando um descompasso, ao misturar o pretérito ao presente. Dessa forma, na economia da vida da personagem, o passado violento não permanece “no esconso”: brota à superfície, à consciência, trazendo confusão e desespero.

## 2. Presença feminina

### 2.1 O condão de Doralda: atributos de Vênus na cortesã

Embora haja diversidade de ambientes e circunstâncias - Doralda, de experiente ex-meretriz a zelosa esposa; Maria da Glória, da vida farta e protegida de moça solteira no Buriti Bom à mulher sedutora que anseia pelo contato carnal - reconhece-se a similaridade na construção de ambas, graças ao assentamento de base erótica que as irmana, perceptível na beleza física, na ênfase dos elementos sensoriais e sensuais que as caracteriza e na solaridade do papel que

desempenham nas narrativas, dispostas à alegria, à excitação, ao contentamento, condição que se espraia pelo corpo do texto e comunica impressões vivificantes, ascendentes.

Mencionado pelo narrador, o primeiro atributo da personagem feminina em “Dão-lalalão” diferencia-a de imediato do soturno Soropita; Doralda é a própria alegria, manifesta no riso:

[...] o rir um pouco rouco, não forte mas abrindo franqueza quase de homem, se bem que sem perder o quente colorido, qual, que é do riso de mulher muito mulher: que não se separa de todo da pessoa, antes parece chamar tudo para dentro de si. (ROSA, 1976, p. 5)

O acento poético da linguagem ganha destaque com a construção de Doralda e com a necessidade premente de descrevê-la de forma expressiva. Bosi (2000, p. 49-50) diz da intenção imitativa, quase gestual, “[...] dos nomes de ruídos, as onomatopéias, [...] o poder sinestésico de certas palavras que, pela sua qualidade sonora carregam efeitos de maciez ou estridência, de clareza ou negrume, de visgo ou sequidão [...].” Expressões como “rir um pouco rouco”, rir [...] “não forte mas abrindo franqueza”, associam, o aspecto sonoro, as variações tonais sutis, ao sentido; rir “quente colorido” conjuga impressões físicas diversas, que são a percepção da temperatura e a identificação da cor, originando a sinestesia. As impressões produzidas são de maciez e clareza, fontes de atração que imantam o leitor à personagem feminina, lembrando, com Paz (1982, p. 22), que “em muitos casos, cores e sons possuem maior capacidade evocativa que a fala.”

A descrição das mãos de Doralda é enriquecida com a aliteração do /m/ e com a escolha de termos que se aproximam, em contigüidade: “*Mel nas mãos, nem era possível se ter um mimo de dedos com tanto meigo*” (ROSA, 1976, p. 12). Do “mel”, o sabor, a textura, a cor; de “mimo”, a delicadeza, a suavidade, a graça; de “meigo”, a doçura, a afabilidade, formando e reiterando, como constata Bosi (2000, p. 31), a imagem:

[...] a poesia, toda grande poesia, nos dá a sensação de franquear impetuosamente o novo intervalo aberto entre a imagem e o som. A diferença, que é o código verbal, parece mover-se, no poema, em função da aparência-parecença. Esse aparecer é, a rigor, um aparecer construído, de segundo construído, de segundo grau; e a “semelhança” de som e imagem resulta sempre de um encadeamento de relações, de

modos, no qual já não se reconhece a mimese inicial da própria imagem.

O ensaísta (BOSI, 2000, p. 32) afirma ainda: “o discurso tende a recuperar a figura mediante um jogo alternado de idas e voltas; séries de re(o)corrências.”, o que elucida o poder sugestivo da seqüência – “mel” , “mãos”, “mimo”, “meigo”, na produção de efeitos suaves e doces.

Na visão de Paz (1982, p. 26), “palavras, sons, cores e outros materiais sofrem uma transmutação mal ingressam no círculo da poesia.” Dessa forma, as mãos de Doralda, transformadas em imagens, levam o leitor a atingir o estado poético, fazem-no participar do processo de criação. Ativada principalmente por efeitos sensoriais, a composição da personagem feminina desperta a sensação de plenitude, de satisfação, revelando-se um contraste em relação à figura de Soropita, que guarda os signos do fechamento, da angústia.

Sabendo-se, com Bosi (2000, p. 50), que tais efeitos sensoriais são obtidos, na linguagem poética, pela repetição dos fonemas ou pelo seu contraste, pode-se buscar, de início, o contraste nas vogais que formam o nome dos protagonistas, confirmando, com a ensaísta (MACHADO, 1991, p. 19), que “o nome próprio em um texto como o de Proust ou o de Guimarães Rosa é [...] uma palavra poética, um signo espesso e rico que escapa sempre aos limites de cada sintagma [...]”

Em relação a esse nome feminino, Machado (1991, p. 127) afirma:

Seu Nome, *Doralda*, fala aos cinco sentidos de modo durável. Ao tato, evoca *dor* e *algia*, enquanto lembra também *álvida* e promete frescores. À visão, Doralda se apresenta *dourada* e *alva*, “de flor de toda cor”, luminosa e brilhante, resplandecente e clara como o som de seu Nome. Quanto ao olfato, o significante do Nome dela dá passagem a *aroma* e *odor*, com marcada insistência sobre flores e perfumes. Do olfato ao paladar é um salto, em que Doralda se parte e reparte em ecoantes sons em - *a* - que falam também ao ouvido: água e alto são sua marca de gosto. E até mesmo uma das qualidades sonoras que seu Nome evoca se refere à água, passando Doralda a funcionar como uma onomatopéia rosiana para o barulho da água ao ser bebida ou ao cair de altura.

De modo diverso, o nome *Soropita* é calcado nas vogais -o- e -i- , sendo que o -o- se alterna com -u-, quando o que vigora são as recordações: “Surrupita

evoca sujo de suor, surro e sarro a exigir a água clara da amada [...] Os opostos se completam, se repelem e se atraem” (MACHADO, 1991, p.131).

Doralda representa o precioso auxílio no movimento ascendente do protagonista, na tentativa de superação de um passado danoso, considerando-se ainda que a antiga vida da mulher incomodava apenas Soropita, como reforça Cleusa Passos (2004, p. 59): “Soropita se entrega aos devaneios, sem os relatar, confinando-se, conforme faz com a parceira, que, entretanto, resiste à revogação da própria estória, orgulhando-se do prazer e das experiências como meretriz.”

Ao tratar dos símbolos espetaculares, Durand (2001, p. 146) enfatiza: “Tal como o esquema da ascensão se opõe ponto por ponto, nos seus desenvolvimentos simbólicos, ao da queda, também aos símbolos tenebrosos se opõem os da luz e especialmente o símbolo solar.” O nome de Doralda pode ser analisado como um símbolo solar, áureo, energético, potente, constituindo-se um feixe de conotações positivas, tal como a caracterização da personagem confirma, excluindo qualquer mácula advinda das experiências na prostituição.

Para Benedito Nunes (1991, p. 148), “[...] tanto em *Grande sertão: veredas* como em *Corpo de baile*, sobressai o caráter não pecaminoso das relações sexuais, por um lado e, por outro, a ausência de degradação e de malícia nas prostitutas [...]”

Prevalece, entre os atributos de Doralda, a capacidade intrínseca de doação do amor cósmico de que fala Nunes (1991, p. 149). No diálogo que mantém com o enciumado Soropita, acerca dos homens com quem se relacionara, ela afirma:

Tinha os certos, e os rareados, e os que vinham em avulso, e depois a gente nunca via mais. Mas uma coisa posso te dizer, Bem: quem ia comigo uma vez, sempre que podia sempre voltava... Nunca fizeram pouco em mim. Diziam que eu tinha condão... (ROSA, 1976, p. 68)

Pode-se ampliar o alcance da expressão “Diziam que eu tinha condão” para ressaltar o caráter singular de que se reveste Doralda: ela passa distante da doença, do cansaço e da velhice e ostenta coragem e alegria, o que vemos nos exemplos: “Soropita dava assim por entender que convinha se usar depurativos; mas ela fincava que não – nunca tinha tido doença, não carecia” (ROSA, 1976, p. 10); “Não se denotava nunca afadigada de trabalho” (ROSA, 1976, p. 14); “E comadre Adoralda nem daqui a vinte anos que nunca fica velha!” (ROSA, 1976,

p. 51); “Doralda era corajosa. Podia ver sangue sem deperder as cores” (ROSA, 1976, p. 11); “Doralda parecia uma menina grande; menina ajuizada. Nunca estava amuada, nem triste” (ROSA, 1976, p. 12).

Observando-se as peculiaridades dessa figura feminina e sua composição erótica, cabe associá-la a Vênus, o que fez Heloisa Vilhena de Araújo, em estudo que trata das narrativas de *Corpo de baile* e sua fundamentação mitológica. Para a ensaísta (ARAÚJO, 1992, p. 105), predominam, em “Dão-lalalão”, “[...] os símbolos clássicos da deusa: a pomba, a romã, o ouro [...], a rosa, a espuma e a vaca.” Notadamente nos seguintes trechos, observamos tais referências: na chegada de Soropita: “O advôo branco das pombas mansas, [...] as romãzeiras e os mimos-de-vênus – tudo flores: se balançando nos ramos, se oferecendo, descerradas, sua pele interior, meia molhada, lisa e vermelha, a todos os passantes” (ROSA, 1976, p.15); “Donde a romã das faces” (ROSA, 1976, p. 68); “Toda ela em sobre-sim, molhando um chamamento. [...] Só sutil, ela pombeava” (ROSA, 1976, p. 69); “[...] abelheiras de mil abelhinhas [...] se remexendo no sensivo de morna espuma gomosa de mel e sal” (ROSA, 1976, p. 61); “Eh, quem tem ouro não campeia tesouro...” (ROSA, 1976, p. 51; grifos nossos); “Doralda – um gozo. Estrondos, que voltava! – ‘Veada...Vaquinha...’ – que ele exclamava, nesses carinhos de violência” (ROSA, 1976, p. 76).

A insistência de Soropita em remexer o passado, que o leva a ter ciúmes de Dalberto e a imaginar no negro Iládio um inimigo, obrigam-no a “defender sua honra”: “Homem ele era, tinha Doralda e os prazeres por defender, e seu brio mesmo, ia, ia em cima daquele negro” (ROSA, 1976, p.77). Cria-se uma cena apocalíptica, com tensão crescente: “Seus olhos viam fogo de chama. E calcou mais na cabeça seu chapéu-de-couro, chapéu com nove letras – dezenove, nove – tapatrava”<sup>8</sup> (ROSA, 1976, p. 78).

Localizando Iládio no meio dos outros cavaleiros, em frente da venda, Soropita ordena: “- Apeia, negro, se tu não tem caráter! Eu te soflagro!” (ROSA, 1976, p. 78), ao que o negro exclama: “- Tou morto, tou morto, patrão Surrupita, mas peço não me mate, pelo ventre de Deus, anjo de Deus, não me mata... Não fiz nada! Não fiz nada... Tomo benção.... Tomo benção....” (ROSA, 1976, p. 78)

---

<sup>8</sup> O significado preciso do termo “tapatrava”, conforme correspondência de Guimarães Rosa ao seu tradutor para o italiano (ROSA, 1981, p. 51), é desconhecido pelo próprio autor; quanto à referência “dezenove, nove”, o escritor afirma: “é alusão ‘apocalíptica’, a trecho do próprio APOCALIPSE ”



Contrariando as expectativas dos que assistiam à cena, Soropita leva a mão à sela, com o dedo sinala uma cruz, olha o revólver empunhado, mas não atira: “O cavalo branco se sacudia no freio, gentil, ainda querendo galopar. Soropita o afagou. [...] Numa paz poderosa, vinha para casa, para Doralda” (ROSA, 1976, p. 78).

Para Araújo (1992, p. 107), em “Dão-lalalão” “Vênus está na ascendente – é a estrela da manhã – e Marte vem emprestar-lhe um sombreado de guerra, sem, entretanto, dominar o texto.”

Conforme o dizer de Nunes (1991, p. 149), opera-se uma metamorfose em Doralda: “do amor anônimo, que a todos distribuía, indistintamente, como deusa telúrica, Mãe Terra, Eva carnal, ela ascendeu ao amor-paixão individualizado, romântico”; com seu parceiro, o movimento também é ascendente: “O olhar de Soropita vira-se do escuro para a luz. A personalidade hipocondríaca, *marcial*, de Soropita, abandona os aspectos ilusórios da marcialidade – a violência, a desconfiança, o medo, a tristeza” (MACHADO, 1991, p. 118; grifo da autora).

O amor de Soropita e Doralda estava marcado “nas listas, no destino” (ROSA, 1976, p. 55), tanto que, ao conhecê-lo, ainda como cortesã, Doralda recusa dinheiro: “Não me põe paga, de jeito nenhum, Bem. Você me despertou muito. Você é demais.” (ROSA, 1976, p. 55)

Estimulados à transcendência, o antigo jagunço e a ex-meretriz simbolizam a força de Eros iluminando os escuros abismos da alma humana, e retratam, por certo, a capacidade de renovação infinita, do mal para o bem, do escuro para a claridade:

A presença de Doralda – como o cheiro do pau-de-breu, que chega do extenso do cerrado em fortes ondas, vogando de muito longe, perfumando os campos, com seu quente gosto de cravo. Tão bom, tudo, que *a vida podia recomeçar, igualzinha, do princípio, e dali, quantas vezes quisesse.* (ROSA, 1976, p. 78-79; grifos nossos)

### 3 Representação negativas

#### 3.1 Raízes do mal: o grotesco

Embora ordinariamente se faça a leitura de “Dão-lalalão” como um texto erótico, - dadas a caracterização de Doralda e a força expressiva com que se narra

a relação amorosa entre ela e Soropita - deve-se insistir em um aspecto igualmente relevante, originado da perspectiva do protagonista, que vê, no emaranhado da vida, motivos de medo, angústia e repulsa.

Se a carga erótica permeia grande parte do discurso, trazendo à tona imagens positivas e ascendentes, há que se reconhecer que a memória do protagonista retém, paralelamente, imagens chocantes, grotescas, que ferem sua sensibilidade e a do leitor, entendendo-se aqui o sentido do grotesco conforme estabelece Wolfgang Kayser (2003, p. 31) que, partindo das considerações de Wieland, analisa o efeito psíquico de tal percepção:

O grotesco é “sobrenatural” e “absurdo”, isto é, nele se aniquilam as ordenações que regem o nosso universo. Várias sensações, evidentemente contraditórias, são suscitadas: um sorriso sobre as deformidades, um asco ante o horripilante e o monstruoso em si. Como sensação fundamental, porém, [...] aparece um assombro, um terror, uma angústia perplexa, como se o mundo estivesse saindo fora dos eixos e já não encontrássemos apoio nenhum. (KAYSER, 2003, p. 31)

O excerto que segue dá mostras dessa “angústia perplexa”, sensação despertada pelo asco que Soropita sente diante de determinadas situações, asco desencadeado, no mais das vezes, por determinados cheiros e sons:

Mas, cheiro de cachaça, de distância de uns cinco palmos já o ofendia. Se lembrava do velho. Ainda era mocinho, primeira ocasião em que estava provando aguardente: num pouso, de manhã, com muito frio, já tinha botado no copo, quando o velho escarrou, mesmo encostado nele – até sua mão ficou respingada – uma escréia feia – eh, arrepiava, se encolhia. (ROSA, 1976, p. 10)

Observa-se que se as escolhas lexicais “ofendia”, “arrepiava” e “encolhia” sinalizam sensações ruins que incomodam o protagonista, com os termos “escarrou” e “escréia” a sensação de repulsa intensifica-se, atingindo as esferas do grotesco.

Em “Carne de porco, comia, mas, se podendo, fechava os ouvidos, quando o porco gritava guinchante, estando sendo sangrado. E o sangue fedia, todo sangue,

fedor triste” (ROSA, 1976, p. 11-12) fala-se da sensação de incômodo despertada no protagonista em razão das impressões sonoras – o grito do porco -, e olfativas – o cheiro do sangue. Na ação de sangrar o porco tem-se uma seqüência de sons anasalados – “guinchante”, “estando”, “sendo”, “sangrado” – que sugerem tanto a insistência quanto a permanência das desagradáveis impressões, enfatizadas pelo uso das duas modalidades do gerúndio, “estando” e “sendo”. Além disso, a impressão subjetiva da tristeza agrega-se ao cheiro repugnante, configurando uma sinestesia em “fedor triste”.

Neste outro exemplo somam-se impressões visuais às olfativas: “O preto, com espingarda e capanga, remexia: tinha ali uma codorna, sapecada de pólvora, preta e sangrenta; Soropita desviou o olhar. [...] Catinga do preto, e da codorniz esrasgahada, trescalavam, a léguas (ROSA, 1976, p. 26). O fato de o protagonista ter desviado o olhar evidencia a repulsa sentida pela visão da codorna, que era preta e sangrava. O uso do neologismo “esrasgahada”, cujo significado aproxima-se de “esquartejado”, é foneticamente expressivo (MARTINS, 2001), e sinaliza, portanto, a incursão no grotesco, pela visão chocante da ave morta. Há também o verbo “trescalar”, com o sentido de “exalar odor muito forte” (HOUAISS; VILLAR, 2001), o que o próprio substantivo “catinga” também indica. Por certo, o registro dessas sensações está hiperbolizado, ou seja, o mau cheiro ser sentido a léguas de distância, o que, somado aos elementos já analisados, ajuda a compor um cenário em que o clima do grotesco impõe-se, persistindo, porém, uma dúvida: pode parecer exagerado que a Soropita, habituado a certas cenas rurais, a visão de uma codorna morta tenha suscitado tantas sensações ruins. Ocorre o que Vischer chama de “insídia do objeto”, e Kayser (2003, p. 98) explica:

Precisamente o nosso mundo cotidiano, as pequenas coisas, aparentemente tão confiáveis, do trato diário, mostram-se estranhos, maus e possuídos por demônios hostis, que podem lançar-se sobre nós a cada instante e, em especial, quando nos afetam de maneira mais sensível.

Pode-se associar o modo com que o protagonista percebe a codorniz preta morta à presença do negro, personagem estigmatizada por Soropita, por acreditar

que ele tivesse sido “cliente” de Doralda<sup>9</sup>. Sendo assim, tudo o que se refere a Iládio é negativamente exacerbado. Acerca dessa personagem, Cleusa Passos (2000, p. 72) esclarece:

Objeto de ódio até as últimas linhas, quando quase é assassinado sem motivo explícito, Iládio toma o lugar de Sabarás, o “boiadeiro negro” com quem Doralda estivera uma noite antes de deixar Montes Claros. Tal fragmento de lembrança obseda Soropita, resvalando até o descabido enfrentamento dos dois homens, cujo desfecho corrobora o seu perfil: ofende o negro, humilha-o, não o mata e recomeça a vida “igualzinha”, voltando ao “automatismo” da repetição cotidiana.

Além disso, como vimos mostrando, o que persiste em seu imaginário não são as ações de coragem, e sim o desconforto que retorna a cada lembrança dos valentes que enfrentara:

[...] os valentões, que eram mandados permitido como castigo de todos, para destruir o sensível do bom sossego. Pensar nesses, era como um garfo ringindo no fundo de um prato, raspava os nervos, feito se um estivesse sendo esfolado, aos tantos. Só de se escutar a fala de um valentão, discutindo, desafiando, era vergonha que a gente tinha de guardar no resto da vida, repuxão de gastura. (ROSA, 1976, p. 35-36)

As comparações “era *como* um garfo ringindo no fundo de um prato, raspava os nervos, *feito* se um estivesse sendo esfolado” expressam o grande mal-estar auditivo e visual que acompanha as imagens desses antigos conhecidos de Soropita, restando sensações de culpa - “Depois, se estava retranqüilo, não carecia de pensar mais em demônios de caretas, nem no Carcará, não tinha culpa.” (ROSA, 1976, p. 21) - e constantes ameaças: “tudo na vida era sem se saber e perigoso, como se pudessem vir pessoas, de repente, pessoas armadas, insultando, acusando de crimes, transtornando” (ROSA, 1976, p. 70). A expressão “demônios

---

<sup>9</sup> Nesse sentido, o diálogo entre Soropita e Doralda é esclarecedor: “- Com o preto Iládio, você esteve?’ ‘- Iládio... Iládio ... Nunca vi branco nem preto nenhum com esse nome...’ ‘- Carece de lembrar não, não maltrata tua memória. Mas tu esteve com pretos? Teve essa coragem?’ ‘- Mas, Bem, preto é gente como os outros, também não são filhos de Deus? ...’ ‘Quem era aquele preto Sabarás?’ ‘- Ah, esse um, teve. Vinha às vezes...’ ‘Mas, tua é boa, correta, Doralda... Como é possível? Como foi possível?!...’ (ROSA, 1976, p. 69) Inferimos que a codorna preta pode figurativizar o preconceito sentido por Soropita em relação a Iládio, o que faz pensar que ele sentiu-se “afetado” não pelo cheiro da ave morta, e sim pelo cheiro do homem, dada a orientação sensorial do protagonista. Devo essa observação à Profa. Dra. Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan, a quem agradeço muito pela leitura minuciosa deste trabalho.

de caretas” mostra, intensificada pela aversão sugerida, o grotesco; o uso dos verbos no gerúndio “insultando”, “acusando”, “transtornando” configura a existência potencial dessas ações na mente do protagonista, que se apresentam numa gradação, evidenciando o aumento do receio surgindo no imaginário, que fixa as imagens de insulto, acusação e transtorno.

O angustiante medo, que aprisiona e subjuga Soropita, interpõe-se entre ele e Doralda, trazendo à baila tanto impressões quanto objetos do pretérito:

Aquelas figuras que vinham na idéia pulavam diante dos olhos dele: porretes, facas de ponta, tudo vinha para cima de Doralda, ele fazia força para não ver, desviava aquelas brutas armas<sup>10</sup>... Então, ele podia ver alguém matar, ferir Doralda? Ele podia matar Doralda? Ele, nunca! Ele estava ali, deitado. Seco. Sujo. Sempre tudo parecia estar pobre, sujo, amarrotado. As roupas. Por boas e novas que fossem, parecia que tinha de viver no meio de molambos. Aí, ele sabia que não prestava. Mas, cada vez que estava com Doralda, babujava Doralda, cada vez era como se aqueles outros homens, aqueles pretos, todos estivessem tornando a sujar Doralda. E era ele, que sujava Doralda com sua semente, por aí ela nunca deixava de ser o que tinha sido... (ROSA, 1976, p. 72)

Acentua-se, no fragmento, a idéia de co-relação entre duas imagens pretéritas: à idéia de morte, e todos os referenciais que a concretizam, como “porretes”, “facas de ponta”, “brutas armas”, somam-se as imagens de sujeira e pobreza. Os termos “amarrotado” e “molambos” sugerem desequilíbrio, desordem, descompasso, pobreza, representando as sensações que dominam a mente do protagonista, incrementando a baixa auto-estima – “Aí, ele sabia que não prestava” – e agregam a “sujeira” à figura de Doralda, duplamente envilecida, pelos outros homens e por Soropita.

Se a ordem do errado, do sujo e do disforme é parte integrante de “Dão-lalão”, associada, em certos momentos, a Doralda, a ordem do certo, do límpido e do harmônico provém, igualmente, da presença dessa personagem feminina. Essa duplicidade está inclusive no nome, pois, em meio a tantas conotações positivas –

---

<sup>10</sup> Em relação às referidas armas, vale citar Durand (2001, p. 160), a partir de um caso analisado por Desoille: “O psicólogo sublinha justamente que a acepção fálica da arma, cara à psicanálise, é apenas secundária, enquanto a noção de justiça, o esquema da reparação entre o bem e o mal, possui o primado e colore sentimentalmente toda a consciência do sonhador.” Uma das questões que mais atormentam Soropita é o julgamento de Doralda, a dificuldade de situá-la como prostituta e como esposa. É justamente na relação sexual que esses domínios se entrelaçam, ou seja, ela é esposa e age como mulher de bordel? Ele “babujava” Doralda, conforme os outros faziam?

“O Nome de Doralda é um desses Nomes que reverberam, cintilantes, emitindo luz numa infinidade de direções, iluminado uma série de caminhos diversos” (MACHADO, 1991, p. 126) - destaca-se, na composição de seu nome, o substantivo “dor”. Ainda assim, apenas sua figura possui os requisitos para reverter a situação penosa criada por Soropita em seu imaginário, e ele é sabedor disso, como mostra o excerto:

Tudo no diário disformava aborrecido e espalhado, sujo, triste, trabalhos e cuidados, desgraceiras, e medo de tanta surpresa má, tudo virava um cansaço. Até que homem se recomeçava junto com mulher, força de fogo tornando a reunir seus pedaços, o em-deus. (ROSA, 1976, p. 21)

## 4 Imagens da psique

### 4.1 O inconsciente como guia

A idéia de que o protagonista orienta-se pelas mesmas ações, como viajar sempre para Andrequicé - “[...] muita semana, vinha e ia até duas vezes” (ROSA, 1976, p. 6) -, ouvir a novela de rádio e repassá-la aos demais - “[...] retornado ao ão, a repetia aos outros” (ROSA, 1976, p. 7) -, tanto quanto por pensamentos recorrentes - Doralda como amante de muitos homens, valentões ameaçando a vida no ão -, faz pensar num mecanismo atuando em sua vida psíquica, cujo sintoma é o de uma “eterna” repetição: “No retorno, o torneio de imagens se espessava. Também já trazia aquilo repetido na cabeça, o que mesmeava em todas as suas viagens” (ROSA, 1976, p. 18).

Acerca da relevância que o devaneio assume nessa narrativa, considera-se, com Bosi (2000, p. 26-27), que

As páginas da *Interpretação dos sonhos* que apontam a condensação e o deslocamento como processos do sonho representam um esforço para mostrar que a imagem não se reduz a um sulco riscado pelo desejo, mas que ela trabalha com outras imagens, perfazendo um jogo de alianças e negações que lhe dá aparência de mobilidade. [...] É a fantasia, ou a produção de novos fantasmas. Freud realçou a *vis* combinatória do devaneio como passo inicial da criação poética.

*Triumerei, rêverie, daydream, ensueño*: são todos termos que designam o momento de sonhar acordado, a zona crepuscular da vigília fluindo para o sono. [...] Devanear é comprazer-se em que o espírito erre à toa e povoe de fantasmas um espaço ainda sem contornos. É o “maginá” do caboclo, sinônimo às vezes de “cismar”, desde que sobrevenha a noção de estranheza ou de receio.

Se os conteúdos psíquicos são exacerbados na imaginação de Soropita, em detrimento das ações, que ocupam menor parte da história, torna-se necessário esmiuçar alguns conceitos oriundos do campo psicanalítico, de modo a apreender, com mais precisão, o modo de ser e agir do ex-matador, mesmo porque há uma relação intrínseca entre o conteúdo do sonho e a maneira como este é representado no discurso, lembrando que “[...] a imagem assume fisionomias várias ao cumprir o seu destino de exhibir-mascarar o objeto do prazer ou da aversão” (BOSI, 2000, p. 26).

As “fisionomias várias” assumidas pela imagem remetem ao deslizamento do significante, que se vincula a um significado secundário (JAKOBSON, 1975, p. 113). Nesse sentido, no que concerne à simbolização e à linguagem, se a questão premente é definir o sentido de determinado signo, o psicanalista francês (LACAN, 1998, p. 505-506; grifos do autor) admite:

[...] o significante, por sua natureza, sempre se antecipa ao sentido, desdobrando como que adiante dele sua dimensão. [...] Donde se pode dizer que é na cadeia do significante que o sentido *insiste*, mas que nenhum dos elementos da cadeia *consiste* na significação de que ele é capaz nesse mesmo momento.

Impõe-se, portanto, a noção de um deslizamento incessante do significado sob o significante [...].

Nos trabalhos de sonho maquinados por Soropita, há mostras da primazia do significante sobre o significado, o que se observa, notadamente, nos casos da “criação” de Izilda e da fixação em Iládio. Há que se registrar que, em ambas as situações, trata-se de conteúdos latentes da mente do antigo boiadeiro: Izilda, sendo prostituta, satisfaz desejos físicos – “Sua delícia. Soropita reinava no quarto, com a rapariga, [...]. E seu corpo respondia ao violento instigo, subia àquele espumar grosso de pensamentos” – (ROSA, 1976, p. 25), descreve detalhes precisos da vida de Doralda, que ele ansiava por saber, - “**Sucena? A**

**Sucena?** Mas, essa?! Ah, pois, conheço, Bem. Conheço, inteira: é da gandaia! A pois, vou te contar...” (ROSA, 1976, p. 24; grifos do autor) - e “transforma-se” em Doralda: “Agora, ali naquela casa de luxo, estava era com Doralda. Ela era dele, só dele” (ROSA, 1976, p. 25).

A mulher, “[...] rapariga de claridades, com lisos pretos cabelos, a pinta no rosto, olhos verdes ou marrons” (ROSA, 1976, p. 23), atua como um significante associado a vários significados prementes na vida de Soropita, que permanecem latentes e vêm, na superfície do sonho, ancorar-se nessa figura<sup>11</sup>.

Iládio representa, diferentemente, um significante que remete a uma realidade concreta veiculada pelo enredo, na medida em que ele toma parte da ação, apresentando-se como integrante da comitiva de Dalberto. Na imaginação do protagonista, a figura traumática de Sabarás, o negro com quem Doralda estivera quando meretriz, sofre um deslocamento, passando a vigorar em Iládio toda a carga emotiva oriunda do passado “proibido” de Doralda.

Há uma diferenciação a ser feita em relação às imagens que freqüentam a mente de Soropita: se Izilda faz parte de um devaneio que se repete, inserida em um contexto prazeroso, com Sabarás e Iládio a idéia é de aversão, ou seja, há o desejo de expulsar da imaginação um significante repulsivo - Sabarás -, o que virtualmente se consegue deslocando-o para Iládio, que é subjugado pelo protagonista na cena final.

Lacan (1998, p. 514-515) acentua que é sempre em ação no discurso que ocorre o deslizar do significado sob o significante no sonho, abrindo duas vertentes:

A *Verdichtung*, condensação, é a estrutura de superposição dos significantes em que ganha campo a metáfora, e cujo nome, por condensar em si mesmo a *Dichtung*, indica a conaturalidade desse

---

<sup>11</sup> Como a narrativa é pródiga em delinear “processos psíquicos” vivenciados pelo protagonista, vale detalhar algumas noções oriundas da psicanálise lacaniana, elencadas por Maria Rita Kehl (2006, p. 50; grifo da autora), ligadas à representação da realidade: “O psiquismo [...] é efeito de um trabalho permanente de representação que sustenta o sujeito em sua relação com a realidade (a qual, assim como a realidade psíquica, é sempre uma construção de linguagem). Esse trabalho de representação funciona em três registros: o Real, o irrepresentável que tentamos permanentemente simbolizar [...], o Imaginário, registro onde as representações psíquicas se apóiam sobre as imagens, ganhando com isso uma consistência que *parece* (mas não é) a expressão da ‘verdade’. Finalmente, o Simbólico é o registro em que o trabalho psíquico se faz através do significante. Ao contrário do Imaginário, onde se produz a consistência e a fixidez das representações, no Simbólico a arbitrariedade da relação entre o significante e o significado permite uma mobilidade muito grande ao trabalho representacional do psiquismo. Se no Imaginário nos parece que as coisas ‘são o que são’ [...] no Simbólico o significante desliza, muda de sentido, desestabiliza a relação do falante com a suposta verdade de sua fala.”



mecanismo com a poesia, a ponto de envolver a função propriamente tradicional desta.

A *Vershiebung* ou deslocamento é, mais próxima do termo alemão, o transporte da significação que a metonímia demonstra e que, desde seu aparecimento em Freud, é apresentado como o meio mais adequado para despistar a censura.

Os mecanismos de condensação (metáfora) e de deslocamento (metonímia) comprovam as propriedades combinatórias do significante (KEHL, 2006, p. 52): considerando-se o caso Sabarás - Iládio como um processo metonímico, pode-se dizer que Iládio representa a imposição de um novo significante em relação de contigüidade com um significante anterior, que ele supera. No que respeita às operações metafóricas, cabe relacionar em “Dão-lalalão” os nomes da protagonista, a saber: Doralda, Dola, Dadã, Garanã, Sucena, analisados por Machado (1991, p. 126; grifos da autora) e Roncari (2007, p. 48; grifos do autor):

Em criança, a chamavam de *Dola*, evocando a pureza da pomba-rola e ressoando o próprio título do conto, *Dão-lalalão*, amor e brinquedos infantis. Mas também tinha ela outros Nomes, os Nomes da prostituta: *Garanã* (claramente aludindo a uma atuação sexual), *Dadã* (rimando com Garanã, reiterando o verbo dar em aumentativa doação repetida e, mais uma vez, ecoando *Dão-lalalão* [...]), *Sucena* (*Açucena*, de cheiro e flor, simbólica evocação da flor virginal e inocente associada à Virgem Maria, além de doce como o açúcar, evocando ainda o verbo *sugar*) [...].

[...] Doralda, que de imediato remete a algo dourado, a um presente dourado, ou Sucena, como o da flor açucena, mas que também lembra súcia, bando de sujeitos de má-fama, como os homens que a freqüentavam [...]. O nome Doralda pode vir também da terminação de *Pandora*, esse presente ofertado aos homens como um bem e, ao mesmo tempo, como um destino de desgraças e condenações: trabalho, velhice, doença, finitude. Entre mais coisas, o que comprova essa hipótese são os outros cognomes de Doralda: Dadã, como a doadora de todos os bens, ou a doação enganosa feita aos homens, e *Dola*, que remete a *dolos*, a armadilha ou o engodo em que caiu o irmão de Prometeu, Epimeteu, ao aceitar o dom enviado.

Os muitos nomes dados a Doralda não são flutuações do significante, uma vez que toda uma série de imagens é condensada nos apelidos que ela possui?

Dado o caráter inapreensível<sup>12</sup> da ex-prostituta, um significante ocupa o lugar de outro, dependendo da primazia que lhe é outorgada, pois, como considera Lacan (1998, p. 510),

A centelha criadora da metáfora não brota da presentificação de duas imagens, isto é, de dois significantes igualmente atualizados. Ela brota entre dois significantes dos quais um substituiu o outro, assumindo seu lugar na cadeia significante, enquanto o significante oculto permanece presente em sua conexão (metonímica) com o resto da cadeia. [...] Portanto, é entre o significante do nome próprio [...] e aquele que o abole metaforicamente que se produz a centelha poética.

Ao esmiuçar conteúdos ligados ao inconsciente, essa narrativa rosiana permite o trânsito entre literatura e psicanálise, mostrando que, nos dois campos, o interesse está, respectivamente, na personagem e no ser humano e em ambos na linguagem. De que modo saber sobre Soropita, a não ser através de seu discurso, ainda que este seja cifrado? Nesse ponto é que entram as metáforas e metonímias, exemplos da inventividade que condensa e desloca significantes: “o efeito de linguagem é a causa introduzida no sujeito. [...] Com o sujeito, portanto, não se fala. Isso fala dele, e é aí que ele se apreende.” (LACAN, 1998, p. 849)

Assim, Doralda, Izilda, Sabarás e Iládio realizam papéis móveis, flutuantes no imaginário de Soropita, mostrando que, através de extremos de sentimentos, “a vontade do prazer, o medo à dor, as redes de afeto que se tecem com os fios do desejo vão saturando a imaginação de um pesado lastro que garante a consistência e a persistência de seu produto, a imagem” (BOSI, 2000, p. 24).

#### 4.2 Simbologia do inconsciente

Em meio aos lances captados no imaginário, o fato concreto e relevante, que

---

<sup>12</sup> A aproximação entre Doralda e o mito de Pandora reforça a idéia de ambigüidade da figura feminina, como explica Lafer (1996, p. 93): “A figura de Pandora é fabricada a partir da mistura do elemento terra ao elemento água; ela é, ao mesmo tempo, o belo e o mal; é fonte de prazer, mas de dor e fadiga; produz vida e traz a morte ao instituir o novo ciclo do nascer-perecer; ela é cópia mas também original ao inaugurar a raça das mulheres; ela tem a fala (*phoné*), que possibilita a comunicação própria dos homens e que, ao mesmo tempo, é o elemento que pode enganar, persuadir, atormentar, dissimular, dominar. [...] Pandora é o desejável, amável e invencível ardil para os homens, seu prejuízo maravilhoso.”

movimenta o enredo e provoca as atitudes intempestivas de Soropita, é a chegada de Dalberto e sua comitiva. Ao contrário do sisudo e cismado Soropita, Dalberto, como sugere seu nome, é aberto (MACHADO, 1991, p. 126), amigo, – “O Dalberto era uma boa recordação, de testemunhos, de grandes passagens; parecia que dele nunca tinha deixado de estar perto” (ROSA, 1976, p. 25) –, alegre, e um bom contador de causos. Um destes, por sinal, tem estreita ligação com o modo de ser do protagonista e com uma importante atuação desse amigo na história:

- Soropita, você logo não me reconheceu?

- Mais foi pela voz, que eu reconheci...

- É, a voz. Voz, é engraçado, a estória do cego... Te contei, do cego? Pois eu estava no Grão-Mogol, o cego passou, pedindo esmolas, ele recitava uns versos, que só os cegos é que sabem. Dinheiro trocado eu não tinha, nem mantimento. Tinha um par de botinas, peguei e dei. Não falei com ele nada, de palavras nem umas dez. Agora, escuta: tempos depois de mais de dois anos, e longe de lá, no Rio Manso, quase perto de Diamantina – estavam fazendo uma festa de rua – e eu vejo: quem vinha andando? O cego. Era o mesmo, vi logo, com o cachorro preto-e-branco, e a viola pequena, aquele cego dos pés compridos, de alpercatas, com uma calça preta estreita no baixo das pernas, apertada demais. [...]

- Então eu cheguei bem na beira dele, dei um dinheiro na salva, e saudei: - “Meu amigo cego, como vão as coisas?” – falei dito, ou no mesmo rumo, só; acho também que ri. E ele, sabe o que ele fez? Ora, até contente, deu um exclamo: - “O homem das botinas! O homem das botinas!...” Ouviu, Surupita? E não é para se dizer?! (ROSA, 1976, p. 35)

A história do cego remete a pontos fulcrais de “Dão-lalalão”: a cegueira, sendo equivalente à escuridão, associa-se, em certa medida, à atuação de Soropita, que se deixa guiar pelo inconsciente. Como símbolo nictomórfico, a cegueira abrange extensa significação, por se ligar à cor negra, conforme assevera Durand (2001, p. 91-94):

A valorização negativa do negro significaria, segundo Mohr, pecado, angústia, revolta e julgamento. Nas experiências de sonho acordado nota-se, igualmente, que as paisagens noturnas são características dos estados de depressão. [...]

[...] a negrura é sempre valorizada negativamente. O diabo é quase sempre negro ou contém algum negror. [...]

Enfim, uma vez que as trevas se ligam à cegueira, vamos encontrar, nessa linhagem isomórfica, mais ou menos reforçada pelos símbolos da mutilação, a inquietante figura do cego. [...] Verifica-se,

de resto, que numerosas valorizações negativas são espontaneamente acrescentadas pela consciência popular a qualificativos tais como “zarolho” ou “cego”. O sentido moral vem duplicar semanticamente o sentido próprio. É por essa razão que, nas lendas e fantasias da imaginação, o inconsciente é sempre representado sob um aspecto tenebroso, vesgo ou cego.

Negra é a cor de Iládio, bem como da codorna que traz consigo e da besta na qual vem montado. O trecho em que os cavaleiros chegam à casa de Soropita, à procura de Dalberto, sinaliza a incursão do protagonista nos domínios do inconsciente; a imaginação, avassaladora, sobrepõe-se à razão: como Doralda sai à janela, ele julga que ela seria reconhecida e, mesmo com as palavras tranquilizadoras da esposa, cochichadas ao ouvido - “Ah, não fica atenazado, Bem, nenhum desses homens eu nunca que não vi... Nenhum deles me conhece...” (ROSA, 1976, p. 75) -, crê na iminente ameaça do preto, que apenas cumprimenta-o:

-“Eh, Surrupita!...” – e de um lança estendia a mão, ria uma risadona, por deboche, desmedida a envergadura dos braços. O olhar atrevidado. E falou uma coisa? – falou uma coisa – que não deu para se entender; e que seriam umas injúrias... O preto estava vendo que ele estava afracado, sem estância para repelir, o preto era um malvado. Soropita comeu o amargo de losna.

Nem podia responder ao com que eles se despediam, que saíam todos esgalopeando, Soropita entrava para sua casa. Andou na sala, deu duas idas. O negro Iládio o ofendera, apontara-o com o dedo, e ele não refilando... Se sentou na rede. Suava? Pagava por tudo. Vento mau o sacudia, jogava-o de cá, de lá, em pontas de pedras, naquele trovão de morte, gente com gritos de dores, chorando e falando, muitos guinchos redobrados, no vento varredor? [...] Doralda perguntava: -“Bem, tu não está bem?” – o que ele tinha? Empenhava uma força minguada, quase não queria dizer: -“Nada não, um mal-estar de raiva, um ranço de ojeriza...” Pediu um trisco de elixir-paregórico, como porque podia vir a doer-lhe uma cólica. – “Mas raiva por que, Bem?” Assentes, os olhos de Doralda. Tomava o elixir, aquelas gotas n’água, o gosto era até bom, o cheiro, lembrava o pronto alívio de diversas dores antigas. Mas, o sofrimento no espírito, descido um funil estava nas profundezas do demo, o menos, o diabo rangendo dentes enrolava e repassava, duas voltas, o rabo na cintura? A essa escuridão: o sol calasse a boca... Levantou-se. – “O preto me ofendeu, esse preto me insultou!” (ROSA, 1976, p. 75-76)

Pode-se dizer que a mente de Soropita, pelo processo de deslocamento, como

foi dito, vê na figura de Iládio o preto Sabarás, com quem de fato Doralda estivera. Cego diante da verdade, julgando-se culpado, o protagonista age como se, diante de si, assomasse a figura do boiadeiro, freguês da antiga meretriz. Assim, em um crescendo na mente, a figura de Iládio avoluma-se: a partir das escolhas lexicais “risadona”, “desmedia”, “atrevidado” chega-se às criações mentais extremamente angustiantes, ancoradas no sentimento de culpa: “Pagava tudo”. As expressões “vento mau”, “pontas de pedras” e “trovão de morte” e as imagens de pessoas “com gritos de dores, gemendo e falando, muitos guinchos redobrados” acentuam o ambiente infernal, plasmado no imaginário com uma vividez espantosa, para a qual concorrem a figura diabólica, com rabo e rangendo dentes, e a expressão “descido um funil”<sup>13</sup>. A representação do funil associa-se à imagem de uma queda vertiginosa, sendo que o sonho acordado, como é o caso de Soropita,

[...] também evidencia o arcaísmo e a constância do esquema da queda no inconsciente humano: as regressões psíquicas são freqüentemente acompanhadas de imagens brutais de queda, queda valorizada negativamente como pesadelo que leva muitas vezes à visão de cenas infernais. [...]

Introduz-se, no contexto físico da queda uma moralização e mesmo uma psicopatologia da queda: em certos apocalipses apócrifos a queda é confundida com a “possessão” pelo mal. A queda torna-se, então, símbolo dos pecados de fornicção, inveja, cólera, idolatria e assassinio. (DURAND, 2001, p. 112-114)

Há um contraponto a essa descida, que pode ser observado nas imagens de intimidade, como considera o ensaísta (DURAND, 2001, p. 201): “[...] a descida arrisca-se, a todo momento, a confundir-se e a transformar-se em queda. Precisa, continuamente, se reforçar, como que para se tranquilizar, com os símbolos da intimidade.” O fato de Soropita pedir remédio para aliviar o mal-estar psíquico e os assentes olhos de Doralda, conjugando idéias de firmeza, estabilidade e segurança, dão mostras dessa intimidade protetora.

Embora a voz da esposa mostre ponderação: “- Mas, Bem, o preto não fez

---

<sup>13</sup> A expressão remete a Dante Alighieri, na *Divina comédia*, conforme indicação de Guimarães Rosa (1981, p. 52) a Edoardo Bizzarri. Observa-se que, no “Inferno”, o Canto V, referido pelo escritor, é a descida do círculo segundo, onde são julgadas as almas dos pecadores e atormentados os voluptuosos por eterna tormenta. (ALIGHIERI, 2005, p. 45)

nada, não destratou, não disse nada: o preto só saudou...” (ROSA, 1976, p. 76) – o sofrimento interior avoluma-se, liga-se a imagens de tristeza e vulnerabilidade, acentuadas pela insistente idéia de que Iládio “[...] sabia de Doralda, arreito, conhecia: bem que viu, logo reconheceu!” (ROSA, 1976, p. 76) Dessa forma, prolonga-se a percepção do tempo, incrementa-se a sensação de sofrimento:

Soante<sup>14</sup> aquele sofrimento de que ninguém podia ter idéia, padecendo como longas horas, surdo no barulho por trevas da ventania, a gente se destornava, tresvoltava, só escutava o berro triste dos zebus na muda do tempo, o tristepio de um passarinho depenado? Ah, não podia! Soropita, sem mesclar o rosto, entortava um olhar de olhos. Tinha suas armas, mas não voltavam a ele os rios de coragem. Só melhorou um espaço, revia as estrelas da claridade. Hora era donde se sair sem estorvo? Os vinte-e-cinco! Só ele sofria, devagar, escondendo seu ser. Um fogo, uma sede. (ROSA, 1976, p. 76)

A sensibilidade auditiva, uma das características mais acentuadas do protagonista, recorta sons pesados, surdos, tristes, que provêm tanto da esfera imaginária – “soante aquele sofrimento”, “surdo no barulho por trevas da ventania” – quanto de referenciais do mundo real, captados pela imaginação: “berro triste dos zebus”, “tristepio de um passarinho depenado.” Como afirma Durand (2001, p. 92), “Bachelard cita Lawrence, para quem ‘o ouvido pode ouvir mais profundamente que os olhos podem ver.’ O ouvido é assim o sentido da noite.”

Em termos de técnica narrativa, o discurso indireto livre – marcado também pela expressão “a gente”, que conjuga as vivências de Soropita à voz do narrador heterodiegético – mostra-se suficiente para expressar, com intensidade emotiva, o turbilhão que acomete a alma da personagem. Ademais, os prefixos enfáticos em “destornava” e “tresvoltava” reforçam a idéia de algo vertiginoso, como um vórtice, atuando no imaginário de Soropita, desestabilizando-o. Pode-se dizer que a riqueza do excerto não se circunscreve às imagens colhidas de uma mente agitada: há, juntamente, a expressão da subjetividade que escolhe determinadas

---

<sup>14</sup> O uso desse neologismo, forma aferética de “consoante” (conforme, de acordo com), deve-se, por certo, à composição sonora do trecho, já que “soante” é usado como adjetivo ou particípio de soar, que soa. (MARTINS, 2001)

imagens e descarta outras, e o trabalho sonoro, que dá ritmo e fluidez a categorias estanques como os substantivos, verbos e adjetivos.

Como afirma Bosi (2000, p. 107; grifos do autor),

No discurso, a imagem está para a matéria significada assim como o andamento está para a energia significante.

Preserva-se no discurso poético, mais do que em qualquer outro, a intimidade de tais correlações. Por isso, o poema belo é sempre, de algum modo, representativo de seu objeto, e é sempre, de algum modo, expressivo de seu sujeito.

Subsiste, assim, como processo fundante de toda linguagem poética, a trama de *imagens, pensamento e som*.

Imagens, pensamento e som concorrem para o incremento da expressividade do referido excerto de “Dão-lalalão”. Conforme Guimarães Rosa (1981, p. 53), “A frase ‘Os vinte-e-cinco’ é uma lúcida indicação do referido lugar de ‘LA DIVINA COMMEDIA’. Soropita entra agora no purgatório.” De fato, no canto XXV do Purgatório, chega-se “[...] ao sétimo e último círculo, onde se expiam os pecados da carne” (ALIGHIERI, 2005, p. 311). O trecho “Um fogo, uma sede” mostra a intensidade das sensações físicas de Soropita, como se ele, de fato, estivesse num purgatório moral.

Sinaliza-se, por parte do protagonista, um movimento retroativo, destinado a breçar a queda e trazer a elevação, o que se verifica em “Só melhorou um espaço<sup>15</sup>, revia as estrelas da claridade.” Nota-se que o verbo “rever” confirma a cegueira que acometia Soropita no desespero maior, tanto quanto o sentimento de pequenez, pois, resolvido a enfrentar Iládio, a figura do antigo matador reassume a potência e a sensação de grandeza, embora a cegueira, isto é, as ações pautadas pelo inconsciente, assumam o primeiro plano:

Teso, duro, se levantou, tirado a si vivamente. Aí ele era um homem meio alto, com as calças muito compridas, de largas bocas, o paletó muito comprido, abotoado, e o chapelão de aba toda em roda

<sup>15</sup> Observa-se a referência à diminuição do espaço no Canto V da *Divina comédia*: “1. Desci destarte ao círculo segundo, / Que o espaço menos largo compreendia, / Onde o pungir da dor é mais profundo.” (ALIGHIERI, 2005, p. 45). Em nota do tradutor, há a seguinte explicação: “O círculo segundo abrangia menos espaço que o primeiro: pois os círculos, por ser cônica a conformação do Inferno, iam-se estreitando à proporção que baixavam.”

retombada, por sobre o soturno de seu rosto. [...] Saía, cego, para dar esbarradas, rijo correndo, como um teiú espantado, irado, abrindo todo caminho. (ROSA, 1976, p. 77)

Considerando-se que a palavra Apocalipse significa ato de descobrir, descoberta, revelação, desmascarar, forçar a falar (HOUAISS; VILLAR, 2001), pode-se entender a cena final de “Dão-lalão” como apocalíptica, pois, além das pistas dadas pelo próprio autor (ROSA, 1981, p. 51-52) – o cavalo de Soropita, de nome “Apouco”, o chapéu com nove letras “[...] – dezenove, nove – tapatrava<sup>16</sup>. (ROSA, 1976, p. 77) – há um contexto ligado às idéias de mal e bem, escuridão e claridade, como mostra o trecho:

De um pulo, estava em cima do cavalo alvo, éguo de um grande cavalo, para paz e guerra, o cavalo Apouco, que sacudia a cabeça, sabia do que vinha em riba dele, tinha confiança - e escarnia: cavalo capaz de morder caras... – “Bronzes! Com minha justiça, brigo, brigo...” Seus olhos viam fogo de chama. E calcou mais na cabeça seu chapéu-de-couro, chapéu com nove letras – tapatrava. O preto o matava, seu paletó ia estar molhado de sangue – que me importa! -; “Honra é de Deus, não é de homem. De homem é a coragem!...” Meteu galope, porcos e galinhas se espantaram. Um galopadão, como zoeira de muitos. Olhou para trás: dos baixos do riacho do Æo, só uma neblina, pura de branca, limpas por cima as nuvens brancas, também uma cavalhada. [...] No céu, o sol, dava contra ele – por cima do sol podia ir sua sombra, dele, Soropita, de braços abertos e aprumo [...] (ROSA, 1976, p. 77)

As expressões “alvo”, “paz”, “neblina pura de branca”, “limpas”, “nuvens brancas”, “sol” podem sugerir, de um lado, a inocência de Iládio, representada simbolicamente pela cor branca; de outro lado, que a decisão de enfrentar Iládio já significava, para Soropita, dominá-lo, pois, nesse sentido,

<sup>16</sup> Roncari (2007, p. 65) afirma que o termo “tapatrava” faz uma alusão à novela de rádio contada pelo protagonista, a ópera de Giuseppe Verdi, “A força do destino”, em que o patriarca, o marquês de Calatrava, obcecado por sua reputação, não consentia no casamento da filha e possuía a vontade caprichosa de querer matar. Segundo o ensaísta (RONCARI, 2007, p. 77), Soropita vivia o grande dilema de transformar a mulher pública em privada e só era tranqüilizado mediante violência, tanto no amor quanto na vida pública. Ele contrariava o costume da vida patriarcal – dentro de casa, a mulher santa; fora de casa, o prazer sexual; quando tenta ter os dois em Doralda, cria uma aporia. Acerca de Iládio, Roncari (2007, p. 77-78) considera que, ao cumprimentar Soropita, o negro havia demonstrado familiaridade, o que, ao quebrar a hierarquia, toca o fundo de seu ser e gera as atitudes violentas. A expressão “morte branca” seria representante da ordem branca patriarcal, demonstração armada da capacidade de violência.



[...] transparece um princípio constitutivo da imaginação: figurar um mal, representar um perigo, simbolizar uma angústia é já, através do assenhoreamento pelo *cogito*, dominá-los. Qualquer epifania de um perigo à representação minimiza-o, e mais ainda quando se trata de uma epifania simbólica. Imaginar o tempo sob uma face tenebrosa é já submetê-lo a uma possibilidade de exorcismo pelas imagens da luz. (DURAND, 2001, p. 123)

A ênfase na montaria de Soropita – “cavalo alvo”, “égua de um grande cavalo”, “cavalo Apouco”, “cavalo de morder caras”, faz pensar não no elo entre cavalo e morte - “No *Apocalipse*, a Morte cavalga o cavalo esverdeado” (DURAND, 2001, p. 76) – e sim na correlação entre cavalo e passagem do tempo, já que o simbolismo hipomórfico aparece ligado aos grandes relógios naturais: no mundo grego, escandinavo e persa, deusas lunares viajam em veículos puxados por cavalos (DURAND, 2001, p. 78); em “Dão-lalalão”, o trecho “Rei, rei, o galopeio do cavalo, seguro de mãos. No céu, o sol dava contra ele – por cima do sol, podia ir sua sombra, dele, Soropita, de braços abertos e aprumo [...]” (ROSA, 1976, p. 77) sugere que, para o protagonista, subjugar Iládio equivale a superar os agravos trazidos pelo tempo, como as idéias de fraqueza, dissolução, doença e morte.

Como Iládio vem montado na besta preta, retoma-se, neste trecho final, a simbologia do grotesco, de modo a conferir rebaixamento à sua figura, por meio de impressões visuais e olfativas como “enxofre”, “belzebu”<sup>17</sup> e “cheiro de macaco”, tanto quanto se evidencia a sensação de asco de Soropita:

Sobre então, chegava no arruado, em frente da venda: a animalada reunida, quadilha de cavalos, os vaqueiros já montados, iam saindo, todos armados, o preto Iládio no meio deles. Ahá, uah, Soropita, ele te atira... Mas que me importa?! Freou. Riscou. Um azonzo – revólver na mão, revólver na mão. O preto Iládio, belzebu, seu enxofre, poderoso amontado na besta preta. Ah, negro, vai tapar os caldeirões do inferno! Tu, preto, atrás de pobre de mulher, cheiro de macaco... (ROSA, 1976, p. 78)

<sup>17</sup> Acerca desse termo, Durand (2001, p. 119) declara: “‘A palavra miasma’, escreve Bachelard, ‘é uma onomatopéia muda da repugnância.’ Os inconvenientes carnisais estão já na carne com o preço imanente da culpa. Vêm então à imaginação todos os atributos desagradáveis odorantes: ‘sufocante’, ‘fétido’, ‘pestilencial’. Há nesse isomorfismo da repugnância todos os matizes da vergonha e da abominação que a literatura exegética atribui a Belzebu, que a *Vulgata* transformou em Belzebub, mas que originalmente, segundo Langton, viria do hebreu *zebel* e significaria ‘o príncipe da imundície.’”

Sinaliza-se, pela ausência de aspas, que Soropita fala consigo mesmo, por meio do discurso indireto livre – “Ahá, uah, Soropita, ele te atira... Mas, que me importa?” – sentindo-se zozzo, mas armado.

Há, por fim, a idéia da sujeição do negro, tanto física quanto moral, restando aos urubus a tarefa de se alimentar de sua fama:

Mas o preto Iládio deitado na poeira, açapado, cobra urutu desquebrada [...] Soropita comandava aquele grande escravo aos pés de seu cavalo. Igual a um pensamento mau, o preto se sumia, por mil anos. Urubus do ar comiam a fama do preto. (ROSA, 1976, p. 78)

Enfatiza-se a idéia do sumiço de Iládio até do pensamento do protagonista, que, terminada a refrega, faz o sinal da cruz, afaga o cavalo branco que almejava o galope e, sem esporeá-lo, volta à vida costumeira, ansiando acondicionar a seqüência dos fatos de sua vida tal como registra, semanalmente, os capítulos da novela.

Simbolicamente, com a expulsão dessa personagem, Soropita tenta livrar-se do destino mortal, que sinaliza a finitude da própria existência. Nesse sentido, a verdadeira ameaça trazida por Sabarás / Iládio, bem como pelos valentões de outrora, é a da perda da estabilidade alcançada, pretensa estabilidade, pois, a passagem do tempo, no imaginário do ex-matador, é marcada justamente pelas temidas transformações, que são a velhice, a impotência, a doença e a morte. Assim, na narrativa, os apelos de Eros, evidenciados pela figura de Doralda, associam-se a Tânatos<sup>18</sup> e a Cronos: conforme Durand (2001, p. 194), “se Eros tinge de desejo o próprio destino, então há meios para exorcizar, sem ser pela antítese polêmica e implacável, a face ameaçadora do tempo.”

Por esse raciocínio, explica-se também porque o protagonista é moldado pela idéia de repetição: ao projetar as mesmas imagens, ele se livra do avanço temporal: “[...] a imaginação organiza e mede o tempo, [...] e vem, pela periodicidade, consolar da fuga do tempo.” (DURAND, 2001, p. 197) Ao conceber Doralda como uma deusa – sempre bela, sã, alegre, jovem, disponível - Soropita também intenta congelar o tempo; no entanto, coabita na personagem

<sup>18</sup> Como bem observou Roncari (2007, p. 72), Doralda pode ser associada a Pandora, responsável por instilar o mal na humanidade. Acerca do nome “Pandora”, “[...] três etimologias são possíveis para se considerar: ‘a que dá tudo’, ‘a que recebe tudo’, e ‘a que tira tudo.’” (PUCCI apud LAFER, 1996, p. 73)

feminina um atributo menos meritório, que permite analisá-la como dissimulada – “Mas Doralda não mentia, nunca houve, se algum fato ele perguntava. No que transformava a verdade de seus acontecidos [...]” (ROSA, 1976, p. 13) – , como se percebe também neste trecho, que recorta um momento de intimidade do casal:

Doralda avançava, com gaticice, deslizada, ele a olhava, cima a baixo. – Tal, tira tua mão...” Ah, estudava contemplar – a vergonha dela, a cunha peluda do pente, todas as penugens no liso do seu corpo. Os seios mal se passavam no ar. O rosto era curto, em encanto, como realce de dureza de ossos. As ventas que mais se abriam, na arfagem. A boca, um alinhar de onde vincos, como ela compertava os beijos, guardando a gula. Os dentes mordedores. Toda ela em sobre-sim, molhando um chamamento. O envesgo dos olhos. Só sutil, ela pombeava. Soropita abraçou-a: era todo o supetão da morte, sem seus negrumes de incerteza. Soropita, um pensamento ainda por ele passou, uma visão: mais mesmo no profundo daqueles olhos, alguém ria dele. (ROSA, 1976, p. 69)

Dessa forma, revela-se, no miolo do prazer, “os dentes mordedores” da desconfiança: “[...] atrás de uma Doralda querida existia uma outra traidora [...]” (RONCARI, 2007, p. 52), o que impede que o mundo ostente, tal como quer o protagonista, a separação entre o certo e o errado, o bem e o mal:

E de repente tudo corria o perigo forte de se desandar e misturar, feito num prestígio, não havia mais discórdia de ninguém, só o especial numa coisa nunca vista, a relha do arado saindo do rego, os bois brancos soltos numa roça branca, no caso de um mingau latejante, o mundo parava. (ROSA, 1969, p. 59).

### **III “A estória de Lélío e Lina”**

## 1 Lélío, misto de ação e desejo

### 1.1 Experiências e sonhos, no turbilhão da vida

Vaqueiro, se vê quem é, é no meio do largo! (ROSA, 1969, p. 143)

A abertura de “A estória de Lélío e Lina” coincide com a chegada do protagonista à fazenda do Pinhém. Como o “vaqueiro foriço” (ROSA, 1969, p. 31) aventura-se em lugar inédito, cabe ressaltar, de imediato, uma diferença marcante entre ele, Soropita e Miguel: enquanto este retorna a um lugar conhecido e aquele se demora no mesmo percurso entre duas localidades, Lélío chega a um lugar novo, “de alma esvaziada [...]” (ROSA, 1969, p. 135), pronto para se inserir na vida ativa da fazenda, condição que também o diferencia dos outros dois: a despeito dos devaneios em que se compraz, em sua composição destaca-se o gosto por atividades concretas, relacionadas à atividade de vaqueiro, na qual é admitido na fazenda de seu Senclér.

Na descrição dessa personagem, verifica-se, pelas escolhas lexicais, o destaque conferido aos elementos concretos – “chapéu-de-couro”, “alforjes cheios”, “saco de dobro”, “capa”, “capoteira”, “laço”, “corda”, “hampa<sup>1</sup>”, “vara-de-topar” - que compõem, de modo estilizado, a figura do vaqueiro, bem como de sua montaria, da qual se exalta o porte vistoso e bem cuidado e o desenho colorido da pelagem:

[...] rapaz moço, boa cara e comum jeito, sem semelho de barba nenhum, ar de novidade; com sua roupinha bem tratada: só o chapéu-de-couro baixava muito, maior que a cabeça do dono. Alforjes cheios, saco de dobro na garupa, capa na capoteira; laço estaço – uma “corda” bem cuidada; hampa de vara-de-topar que provava prestança. O cavalo – recém-ferrado dos quatro, relimpo de liso – estadava vistoso:

<sup>1</sup> A expressão “hampa de vara-de-de-topar” sugere atividade, ação, uma vez que “hampa”, termo não dicionarizado, tem o mesmo sentido de “vara-de-topar”, como explica Guimarães Rosa (1981, p. 37) ao tradutor Edoardo Bizzarri: “O pau (cabo, haste) da vara de topar, e, portanto, a própria vara. (Cf. francês *hampe*) Na tradução, como o termo está aqui no texto redundante, pleonástico, pode ser simplesmente omitido.” Na lida com o gado, a vara é um instrumento fundamental, como se vê no trecho em que Lélío é provado no ofício de vaqueiro: “ – ‘Alevantou!’ Um zebu ruim se revoltava. Se plantava num terro mole de chão, em cima de formigueiro, querenciava, escarrava [...]. Sem pensar, Lélío gritava que deixassem para ele, entestava. [...] Já estava a pé, ferrão nu, vara em trato. [...] O touro alteava cabeça, tomava o ar, se inchava. Obrando e rabeando, sapateava num lugar só, e tremia-lhe a carne do pescoço. Lélío citava-o, obrigou-o. Ele vinha.” (ROSA, 1969, p. 148-149)

assim alto oito palmos da cernelha ao casco, com as largas malhas vermelhas desenhadas em fundo belo branco. (ROSA, 1969, p. 131)

Além da vara, todos os acessórios que identificam o vaqueiro são realçados – o chapéu de couro; os alforjes cheios; o saco com roupas e objetos pessoais, a capa na capoteira, o laço “estaço”<sup>2</sup>, detalhes que reforçam, nessa narrativa, o valor das ações do protagonista, que surge a cavalo, em um dia de muito calor: “Era de tarde, sob um rebuço de calor – o quente de chuva – quando as nuvens descem com peso e a camisa se cola em peito de homem; dia de meio-céu” (ROSA, 1969, p. 131). Nota-se que as expressões referentes à temperatura ambiente, como “de tarde”, “rebuço de calor”, “quente de chuva”, “quando [...] a camisa se cola em peito de homem” incorporam as idéias de movimento – que é associado ao calor - e de claridade – relacionadas à chuva<sup>3</sup> - já declaradas no início do parágrafo: “Na entrada-das-águas, tempo de afã em toda fazenda de gado nos Gerais [...]” (ROSA, 1969, p. 131), que se opõem à imobilidade e à escuridão associadas ao frio. Portanto, o lugar descrito é propício para o implemento de ações, uma vez que o movimento pode ser interpretado como metamorfose, transformação (LOTMAN, 1978, p. 366), o que a seqüência da narrativa confirma:

A pulso fôra o esforço: de trezentas vacas parideiras, quantia delas aviavam parição, com a passagem da lua; e as boiadas bravas, trazidas de outros sertões, já ao primeiro trovão de outubro se lembravam de lá e queriam a arribada, se alçando de enormes pastos sem cercas; carecia rebatê-las. (ROSA, 1969, p. 131)

O ambiente rural exige trabalho físico extenuante dos vaqueiros – “a pulso fôra o esforço” -; a quantidade de reses em ponto de parir – “trezentas vacas parideiras” –, somada às “boiadas bravas” que queriam a arribada<sup>4</sup>, mostra a

<sup>2</sup> “Estaço”, termo não dicionarizado que, conforme orientação do autor (ROSA, 1981) a Bizzarri, significa imponente, respeitável, grosso.

<sup>3</sup> O simbolismo das águas é bastante significativo e variado. Relacionado à ação que impulsiona o protagonista, tem-se, em *La tradizione ermetica*, os dizeres de Zózimo (apud CIRLOT, 2005), que associam a origem das águas ao princípio feminino (mãe, vida), atuante na vida ativa, terrestre, o que completa a idéia de que Lélío começaria vida nova no Pinhém, na entrada-das-águas.

<sup>4</sup> Para descrever o impacto da arribada em *Os sertões*, Euclides da Cunha (2003, p. 127) valeu-se de um grande número de verbos de ação: “E lá se vão: não há mais contê-los ou alcançá-los. Acamam-se as caatingas, árvores dobradas, partidas, estalando em lascas e gravetos; desbordam de repente as baixadas num marulho de chifres;

urgência e o tamanho do serviço, ainda mais quando os pastos são enormes e sem cercas. A insistência nos sons consonantais em /br/ /tr/, /pr/, /rr/ em “*bravas*”, “*trazidas*”, “*outros*”, “*primeiro*”, “*trovão*”, “*outubro*”, “*lembravam*”, “*arribada*” promove a notação musical, cerrada nas oclusivas /br/, /tr/, /pr/ e vibrante nas constrictivas /rr/, marcando o movimento e o modo de ser do gado, além de indicar o trabalho agressivo e rústico dos vaqueiros de segurar esses animais, impedindo a arribada.

Do mesmo modo, a predisposição para agir, em meio a espaços que favorecem ações, revela uma característica fundamental do protagonista, a atenção à vida. Como afirma Bergson (1999, p. 7; grifo do autor), “há [...] tons diferentes de vida mental, e nossa vida psicológica pode se manifestar em alturas diferentes, ora mais perto, ora mais distante da ação, conforme o grau de nossa *atenção à vida*.”

Tanto no espaço aberto como no fechado, mostram-se a amplitude e a abundância - “Mas ali, no Ribeirão do Pinhém, e no São-Bento, era a felicidade de terrão e relva, em ilha farta – capões de cultura alternando com pastagens de chão fosfado, calcáreo, salitrado [...]” (ROSA, 1969, p. 133); “O quarto-dos-vaqueiros, onde iam dormir, era um ranchão-barracão, desincumbido de tamanho, mesmo entulhado de sacos, latas de leite, pilhas de couro, caixas, cangalhas velhas e peças de carros-de-bois [...]” (ROSA, 1969, p. 136), - o que anuncia os deslocamentos desse protagonista entre as coisas do mundo concreto. Nesse sentido, como mencionamos, Lélío diferencia-se de Miguel e Soropita, ao entregar-se plenamente às ações que o novo espaço propicia: “A tanto, sentia falta de uma confusão grande, que ajudasse a um não carecer de curtir a confusão pequena das coisas de todo o dia da gente, derredor. [...] Avante e volta, gostava de galopar, no campo, o galope, o galope” (ROSA, 1969, p. 137).

Não se pode negar, porém, a importância que a imaginação do protagonista assume na narrativa, uma vez que ela se associa à percepção da grandeza, presente na geografia do lugar e também no olhar daquele que vê: “a vida regulada no estreito o [Lélío] desconcertava, assustava” (ROSA, 1969, p. 145).

---

estrepitam, britando e esfarelado as pedras, torrentes de cascos pelos tombadores; rola surdamente pelos tabuleiros ruído soturno e longo de trovão longínquo...

Destroem-se em minutos, feito montes de leivas, antigas roças penosamente cultivadas; extinguem-se, em lameiros revolvidos, as ipueiras rasas; abatem-se, apisoados, os pousos; ou esvaziam-se, deixando os habitantes espavoridos, fugindo para os lados, evitando o rumo retilíneo em que se pespenha a ‘arribada’ [...]”

No Pinhém, ele tem suas expectativas aumentadas, o que faz dele ora homem de ação, ora um sonhador: “[...] a contemplação da grandeza determina uma atitude tão especial, um estado de alma tão particular que o devaneio coloca o sonhador [...] diante de um mundo que traz o signo do infinito” (BACHELARD, 2003, p. 189), ainda que os sonhos sejam modestos:

[...] carecia de calçar consciência com ruma de pensamentos sérios, tenção de homem-de-bem: [...]. De segunda-feira em diante, cuidava daquilo, firme. Pôr dinheiro de parte, levantar suas paredes de paz, casinha de telha e taipa; e se casava. Uma salinha, com banco e rede, e uma mesa atoalhada, no meio dela a jarra com flor. (ROSA, 1969, p. 168)

A casinha sonhada por Lélío assemelha-se à de Lorindão, que ele conhece - “Para moradia de vaqueiro a de Lorindão era grande. Tinha uma rede e um banco comprido, na sala, e uma mesinha com toalha de renda, na mesa um vaso de flor” (ROSA, 1969, p.166). -, o que prova a viabilidade de seu projeto, ou seja, sua ambição “material” está de acordo com as possibilidades permitidas em seu grupo, portanto, nesse aspecto, a imaginação de Lélío é condizente com sua realidade. Mas, ele também vangloria-se das ações que pratica; como vaqueiro destemido, sente-se herói e é nessa condição que assoma ao presente da narrativa as imagens de um espaço distante e de uma figura querida:

Tinham fome. [...] Cada um se servia de sua capanga, calado comia seus punhados de farofa e carne. [...] Lélío se cansara, se sentia aperreado. [...] Por um momento, pensou na Mocinha, a Sinhá-Linda: gostaria que ela pudesse vê-lo topar um boi bravo na vara-de-ferrão, arriscando a vida com toda a coragem; chegava a imaginá-la, ali, molhando os pezinhos outra vez na água bonita do poço, e falando e sorrindo, ou mesmo não sorrindo e calada. Ah, Paracatu era o lugar mais longe do mundo. (ROSA, 1969, p. 150)

No trecho percebemos dois níveis de imagens, ou melhor, umas dentro de outras. Lembrando de Sinhá-Linda, ele pensa na atividade de vaqueiro como valorosa - “topar um boi bravo na ponta do ferrão” -, tanto que ele gostaria que ela o visse atuando. Essa lembrança surge como algo consciente para Lélío: “chegava a imaginá-la, ali, molhando os pezinhos outra vez na água bonita do



poço, e falando e sorrindo, ou mesmo não sorrindo e calada.” O uso do gerúndio presentifica as imagens e leva-nos a perguntar, com o filósofo (BERGSON, 1999, p. 29), “por que essa relação do organismo com objetos mais ou menos distantes adquire a forma particular de uma percepção consciente?” O que ocorre é a mistura entre percepção e lembrança:

Na verdade, não há percepção que não esteja impregnada de lembranças. Aos dados imediatos e presentes de nossos sentidos misturamos milhares de detalhes de nossa experiência passada. Na maioria das vezes, estas lembranças deslocam nossas percepções reais, das quais não retemos então mais que algumas indicações, simples “signos” destinados a nos trazerem à memória antigas imagens. (BERGSON, 1999, p. 30)

Mesmo que haja mudança espacial, os lugares já vividos continuam a aflorar na percepção daquele que lembra, e estabelecem uma relação com o atual: “Ah, Paracatu era o lugar mais longe do mundo.” Mas, como são lembranças, não há possibilidade de intervir nessas imagens, é como se elas surgissem cristalizadas. Já “a percepção [...] mede nossa ação possível sobre as coisas e por isso, inversamente, a ação possível das coisas sobre nós. Quanto maior a capacidade de agir do corpo [...], mais vasto o campo que a percepção abrange.” (BERGSON, 1999, p. 58) Por meio dessa constatação, inferimos que o grande diferencial de Lélío, no que respeita à relação entre imaginar e agir, está na força com que se atira às experiências presentes, o que de fato pode modificar o rumo de sua vida, conforme desejara ao aportar nas terras de seu Senclér: “Estava de alma esvaziada, forro de sombra arrastada atrás, nenhum peso de pena, nem preocupação legítima saudade. Ia-se dar, no Pinhém” (ROSA, 1969, p. 135).

Como enuncia Bergson (1999, p. 29; grifo do autor), “*a percepção dispõe do espaço na exata proporção em que a ação dispõe do tempo*”, o que nos explica a impressão de grandeza que o protagonista sente no lugar em que, potencialmente, ele agiria. Se, na atividade de vaqueiro, Lélío, destemido e prático, revela aptidão

e desenvoltura ao desbravar os novos lugares, no trato com as mulheres nem sempre há correspondência entre suas expectativas, ações e acontecimentos, o que se revela nos anseios amorosos, experimentados em longo espaço.

## 1.2 Lélío e as imagens femininas: em busca do amor

O amor tenteia de vereda em vereda, de serra em serra...  
Sabe que: o amor, mesmo, é a espécie rara de se achar...  
(ROSA , 1969, p. 240)

O tema do amor e de suas várias nuances, dos sucessos e insucessos vividos em meio a essa busca, ocupa posição de destaque no enredo. O vaqueiro Lélío recorda-se de um primeiro enlevo amoroso, representado na figura de Sinhá Linda:

Ela era toda pequenina, brancaflor, desajeitadinha, garbosinha, escorregosa de se ver. Quase parecia uma menina. [...] Ah, nos dias, bem pouquinho dela pudera ter, ou não ter, pois era moça fina de luxo e rica, viajando com sua família cidadoa, gente tão acima de sua igualha. Ele a via, modo e quando. Sabia que ela não lhe dava atenção maior, nele nem reparava. Assim mesmo, por causa dela, e do instante de Deus, tinha aventurado o sertão dos Gerais, mais ou menos por causa dela terminava vindo esbarrar no Pinhém. Ela dóia um pouco. (ROSA, 1969, p. 138)

O excerto revela a natureza do sentimento de Lélío pela moça: amor não correspondido, causa de sofrimento. Do pouco que conversaram, Lélío guardara uma reverência, algo nela recordava ao vaqueiro os gestos de sua mãe (ROSA, 1969, p. 140), provando que o sentimento despertado por Sinhá-Linda era poderoso, incisivo, como atesta este fragmento, de acentuado caráter poético: “Os olhos dela rebrilhavam, reproduzindo folha de faca nova. O olhar, o riso, semelhavam a itaberaba das encostas pontilhadas de malacacheta, ao comprido do sol” (ROSA, 1969, p. 140).

Ressalta-se a notação rítmica das aliterações em /r/ “rebrilhavam”,

“reproduzindo” e /f/ - “folha”, “faca”, cujo som vibrante e fricativo pode representar as peculiaridades desse amor, despertado com o resplandecente olhar, cortante como uma “folha de faca nova”, mas precioso, como mostra a expressão “itaberaba<sup>5</sup> das encostas pontilhadas de malacacheta”: o amor é radioso, embora capaz de ferir, pois a palavra malacacheta, segundo Martins (2001), é sinônima de “mica”, uma “substância de brilho metálico que se fende em lâminas delgadas e flexíveis de diferentes cores.” Como assevera Bosi (2003, p. 27),

A palavra poética [...] deixa de ser letreme opaco e intransitivo para tornar-se feixe de relações que prismatizam [...] o som pelos sentidos e o sentido pelos sons, a imagem pelas idéias e a idéia pelas imagens. E o símbolo cumpre a sua vocação multimilenar de dar inteligibilidade à relação do homem com o mundo.

No trecho, há também a menção ao sol: “ao comprido do sol”, que pode simbolizar a empatia de Lélío em relação à Sinhá-Linda: “o jovem de ‘A estória de Lélío e Lina’ contém em seu nome uma aférese, propiciadora de sugestões variadas (entre elas, Élio ou Hélio?), podendo remeter à imagem solar” (PASSOS, 2000, p. 132).

A mocinha de Paracatu representa para Lélío uma forma de amor mais espiritual, colocando-o em posição subordinada a ela, o que entrevemos também na cena em que ele a observa lavando os pés: “à tarde por um acaso ele pode ver seus pezinhos, que ela lavava, à beira de água corrente. Demorou agudo os olhos, no susto de um roubado momento, e era como se os tivesse beijado [...]” (ROSA, 1969, p. 141).

Entre o beijo que não houve e a admiração pelos pés, pode-se associar ao amor cortês, devido à delicadeza de atitudes e pensamentos de Lélío em relação à moça, ainda que nunca mais a avistasse, pois começaria vida nova na fazenda do Pinhém: “Mesmo agora, descido no comum da vida, [...] um instante, primeiro de dormir, pensava nela, ao acautelado, ao leve. Pensava nela, assim só como se estivesse rezando” (ROSA, 1969, p. 142). Considera-se, com Araújo (1996, p. 496), que o encontro com Sinhá-Linda “[...] transforma a vida ativa de Lélío, interiorizando-a, convertendo-a para o interior, para a lembrança guardada no

---

<sup>5</sup> Conforme Houaiss e Villar (2001), o termo “itaberaba” é um brasileirismo que, ao tempo das bandeiras, referia-se a uma mina lendária que atraía a cobiça dos sertanistas.

coração.”

Como vaqueiro recém-chegado ao Pinhém, Lélío, ao desejar experiências sexuais, fica sabendo da presença das Tias na fazenda de seo Senclér:

As “tias”, a Conceição e a Tomázia, se consentiam à farta, por prazer de artes [...] Moravam numa casinha bem estável, à beira do córrego, depois daquela capoeirinha, que se avistava. – “E o seo Senclér deixa? Dona Rute?” – “Mas elas duas estão aqui na Casa, até quase no diário... Elas é que lavam a roupa toda da fazenda...Tem tempo que trabalham até no eito, ou então em fábrica de farinha.” (ROSA, 1969, p. 172)

Na primeira oportunidade, Lélío vale-se dos préstimos de Conceição: “A preta ouro valia. No começo, o fora enrolando, tratando-o com um carinho escorrido e certo, com perleixos e teus-agradados, sem momice, carinho de mãe que achega o filho, com perdão de comparar” (ROSA, 1969, p. 174). No trecho “A preta ouro valia”, a anteposição do substantivo “ouro”, além de favorecer um aumento da expressividade, contribui para mostrar o valor atribuído a Conceição: o escuro de sua condição, inculcado no termo pejorativo “preta”, dilui-se graças à escolha da palavra “ouro”, associada à claridade, ao poder, e também à pessoa muito honesta e sincera (HOUAISS; VILLAR, 2000). Além do hipérbato, pode-se pensar numa antítese formada pela associação das duas cores – preto e ouro -, lembrando, com Jakobson (1976, p. 130), que, “se ambas as palavras escolhidas se combinam na cadeia verbal”, a seleção é feita em base de dessemelhança, sendo que “a combinação, a construção da seqüência, se baseia na contigüidade.”, aproximando os contrários. O neologismo “perleixo”, cujo significado é semelhante a “atenção, deferência”, usado talvez como antônimo de desleixo (MARTINS, 20001), reitera as finas qualidades da meretriz.

A concepção das artes amorosas de Conceição e Tomázia – semelhantes a prostitutas, embora sem receberem pagamento (ROSA, 1969, p. 177) – é original: elas são sensíveis e bondosas, evocam figuras de mãe - “carinho de mãe que achega filho” – e de irmã: “Aqueles ancas não se poupavam. Só podia gostar delas. E ali mesmo ia ouvindo, dum e doutro, como elas eram irmãs de bondade, no diário, no atual, e tudo mereciam” (ROSA, 1969, p. 176). Ressalta-se que ambas também prestavam pequenos serviços aos vaqueiros, agindo de forma a contentar todos, mesmo os mais desfavorecidos pela sorte: “[...] lavavam roupa,

botavam remendo ou costuravam botão, faziam remédios p'ra quem precisasse [...]. E mesmo, o que seria de um pobre feioso e atoleimado assim, como o Placidino, sem afago nenhum, se não fossem elas?” (ROSA, 1969, p. 177)

No caso de Lélío, se o relacionamento fortuito com Conceição e Tomázia trazia alguma satisfação física, não produzia maiores efeitos, ainda que se possa pensar em uma concretização do *élan* amoroso<sup>6</sup> despertado por Sinhá-Linda, pois Tomázia havia sido de bordel, e lá atendia pelo nome de Lindelena, guardando esse nome sugestiva sonoridade, que remete a uma substituição onomástica: Sinhá-Linda – Lindelena. Para Passos (2000, p. 133), “Sinhá-Linda [...] é o princípio de uma busca afetiva, jamais completada e, constantemente, perseguida.”

Uma outra forma de amor desenha-se na vida de Lélío quando este conhece Jiní, amásia do vaqueiro Tomé Cássio, com quem mantém uma relação marcada por delírios febris, passionais. Na descrição dessa personagem, os traços físicos são detalhados, o que determina maior concretude à figura feminina, entremostrando sensualidade exacerbada:

[...] era nova, muito firme, uma mulata cor de violeta. A boca vivia um riso mordido, aqueles dentes que de brancos aumentavam. Aí, os olhos, enormes, verdes, verdes, que manchavam a gente de verde, que pediam orvalho. [...] o desliz do corpo, os seios pontudos, a cinturinha entrada estreita, os proibidos, as pernas... (ROSA, 1969, p. 156)

Entre tantos aspectos visualizados – cor da pele, boca, dentes, corpo, seios, cintura, pernas – é a imagem dos olhos, três vezes reiterada, que causa impacto em Lélío. Para Bosi (2000, p. 42), no que respeita à repetição, “[...] o sentido que se produz é antes de intensificação que de mera recorrência. [...] a volta é um passo adiante na aura da conotação, logo, na ordem do valor.” Ademais, os olhos da personagem, por um processo metonímico, atuam como um chamariz para Lélío - “os olhos que pediam orvalho” -, imagens que não se apagam da percepção do vaqueiro – “A Jiní, seus olhos sumo verde-verde, que cresciam e tudo tapavam, como separados, maiores do que pessoa.” (ROSA, 1969, p. 164) –

---

<sup>6</sup> Percebe-se, no trato com Tomázia, um acento diferente, elevado, conforme indica o trecho que narra o encontro dos dois: “De começo, mesmo no quarto, ela não perdia aquele vizavi melindroso de visagem, convidava para ele se sentar no tamborete, ia buscar uma xicrinha de café. [...] Depois, perguntava coisas da vida dele. Queria saber se ele achava que ela era bonita. *Mas um brilho diverso lavorava naqueles olhos [...]*” (ROSA, 1969, p. 175; grifos nossos).

e simbolizam, no mais das vezes, exemplos de desejo carnal.

Os desejos por Jiní parecem dissipar-se por completo quando a moça parte do Pinhém para casar-se com um fazendeiro rico, e sai de lá, com desdém:

– “Oxente, meu boi desgostou deste capim... Vão ver como eu hei de saber ser senhora-dona, mãe de família! Cambada de galos capões! ...” Bem, foi, foi-se. Ao ponto, estavam acabando de ferrar novilhos, Lélío ainda subiu na cerca do curral: de lá, de arribapoeira, se avistava a comitiva partir. Ele desimaginava. Suspirou, não sabia por quê; foi lavar as mãos no rego. A Jiní esvaziava muito os ares. (ROSA, 1969, p. 237)

Se a vivência das três formas distintas de amor - o platônico, associado à figura de Sinhá-Linda; o fortuito, oferecido por Conceição e Tomázia, e o carnal, vivido com Jiní - sugere, por parte de Lélío, um anseio de completude, sinaliza-se uma possibilidade diferente quando irrompe na história a figura de Rosalina, também rosa, mas em período de “desflor” (ROSA, 1969, p. 183).

Dessa forma, quando Lélío vê uma figura feminina de costas, próxima a uma vereda, imagina ter encontrado uma moça e descobre, com espanto, uma velhinha incomum, que o atrai instantaneamente, havendo reciprocidade nessa atração:

Velhinha, os cabelos alvos. Mas, mesmo reparando, era uma velhice contravinda em gentil e singular – com um calor de dentro, a voz que pegava, o aceso rideiro dos olhos, o apanho do corpo, a vontade medida de movimentos – que a gente queria imaginar quando moça, seu vivido. Velhinha como-uma-flor. O rastro de alguma beleza que ainda se podia vislumbrar. Como de entre as folhas de um livro-de-reza um amor-perfeito cai, e precisa se pôr outra vez no mesmo lugar, sim sem perfume, sem veludo, desbotado, uma passa de flor. Disse: - “Meu Mocinho...” Mas dizia depressa, branda e enérgica, que nem que “meu mocinho” um nome fosse, e que ele mesmo fosse dela, por bem que tantos cuidados não o prendiam nem vexavam. Ela olhava reto. O que falava – a gente fazia. Mandava sem querer. (ROSA, 1969, p. 181-182)

Enquanto Sinhá-Linda, Conceição, Tomázia e Jiní revelam imagens de juventude, a figura de Rosalina evoca a passagem do tempo<sup>7</sup>. Nesse sentido, a

<sup>7</sup> Conforme observação de Passos (2000, p. 137), a constituição de Rosalina liga-se ao tópos do *carpe diem*. Entretanto, dada a amplitude da atuação dessa personagem, bem como a lucidez e a sabedoria associadas a ela,

valoração não está nas marcas da velhice, como “cabelos alvos”, e sim no que a personagem guarda em si de vitalidade: “um calor de dentro”, “a voz que pegava”, “o aceso rideiro dos olhos”, “o apanho do corpo”, “a vontade medida de movimentos”. No que respeita ao aspecto sexual, o acento erótico, que segue uma linha ascendente desde a Mocinha de Paracatu - “brancaflor” -, até Jiní - “fruta de beira de estrada” (ROSA, 1969, p. 196) -, revela-se de outra maneira quando Lélío conhece Rosalina. Para Sperber (1976, p. 67), “[...] o que Lina tem de diferente, é o conhecimento do Belo.” É nesse sentido que ela é “diversa de todas as outras pessoas” (ROSA, 1969, p. 180), pois a percepção do belo relaciona-se ao conhecimento: “Mas aquela velha senhora sabia tudo, ou já tinha ouvido, ou adivinhava” (ROSA, 1969, p. 199).

O sentido de “conhecer”, como meio de atingir o princípio eterno do belo em si, relaciona-se aos conceitos platônicos presentes na obra rosiana, notadamente em *Corpo de baile*, conforme observa o autor em “Cara-de-bronze”, na passagem em que, durante a viagem, o Grivo encontra Nhorinhá, mas não se deixa levar por sua beleza:

[...] ela vinha sentada, num carro-de-bois puxado por duas juntas, vinha para as festas, ia se putear, conforme profissão. A moça Nhorinhá era linda – feito noiva nua, toda pratas-e-ouros – e para ele sorriu, com os olhos da vida. Mas ele espiava em redor, e não recebeu aviso das coisas – não teve os pontos do buzo, de perder ou ganhar\*\*. Ele seguiu seu caminho avã, que era de roteiro; deixou para trás o que assim asinha podia bem-colher\*\*\*. (ROSA, 1969, p. 117)

As duas referências inseridas em “Cara-de-bronze” pelo escritor (ROSA, 1969, p. 117) são: \*\**Tà sesêmasména kai tà e* \*\*\**Hai prókheiroi hêdonai*. Ao fazer um cotejo entre as palavras de Platão e o texto rosiano, Sperber (1976, p. 69), considera:

O Grivo desdenha Nhorinhá, porque caso contrário iria colher apenas a sua beleza física, passageira e não definitiva. Lemos nesta frase (*hai prókheiroi hêdonai*) o desprezo à beleza dos corpos, para atingir a beleza absoluta, a beleza primeira, pura, purificadora, plena. Esta também é virtude. Também é obra de criação. [...] “o aviso das coisas” corresponderia ao significado dos signos e ter “os pontos do buzo, de perder

ou ganhar” equivaleria a reconhecer os valores das palavras, para atingir as suas essências, num trajeto determinado, rejeitando os efeitos fáceis (parafrazeando o texto citado). E não é o que diz Platão? *Tà sesêmásména* = “as coisas sem significação”. Portanto, as coisas significadas, com significação e as coisas sem significação.

Conforme atesta Guimarães Rosa (1969, p. 117), o trecho que narra o encontro entre Grivo e Nhorinhá também remete à *Divina comédia*<sup>8</sup>, o que Nunes (1976, p. 192) comenta, ao afirmar que Nhorinhá “[...] é uma paródia da perfeita Beatriz celestial, abrigada de encontro ao peito do grifo, animal mutável, de dupla natureza. [...] Não são as coisas vistas, como Nhorinhá, mas as imaginadas, como a Noiva, que formam o ciclo da viagem [...]”

Entretanto, na narrativa que examinamos, há que se dar importância a todos os tipos de amor, inclusive o carnal, como analisa a velha senhora, ao dar crédito à experiência entre Lélío e Jiní como uma etapa a mais no aprendizado da vida: “Mas dona Rosalina, sempre adiante, a melhor bem disse: - ‘Cada um que se vai, foge com um pouco da gente, meu Mocinho. Tudo é para depois... A vida tem de ser mesmo muito variável...’ (ROSA, 1969, p. 237). Rosalina também “inocenta” Conceição e Tomázia: “- ‘Das Tias? Ora, meu Mocinho, você é homem, carece. Elas são pessoas. Mas, deve de não ficar atormentando cabeça, depois, porque foi. Debaixo do mato, o rio perdeu seu barulho... E o ruim é bom, por se pensar no bom...’” (ROSA, 1969, p. 194). A única ressalva a ser feita é quanto à autenticidade da experiência amorosa, como mostra o excerto, referente à fixação de Lélío por Sinhá-Linda:

- “Modo outro, meu Mocinho, eu vejo que isso é um madrastio que você arranjou para si, nessa Mocinha de fantasma...” Lélío não respondeu. E ela foi dizendo: -“Do que estou sabendo, por trás de você, pode ser que essa moça nem seja boa, nem saúde verdadeira de mulher ela não demonstra ter. Escuta: mulher que não é fêmea nos fogos do corpo, essa é que não floresce de alma nos olhos, e é seca de coração... Tira isso. Te esconde do à-vez da tetéia coitadinha, que ela nunca vai saber o que a vida é. Pede a você mesmo para ir se esquecendo dela aos poucos, meu Mocinho...” (ROSA, 1969, p. 194)

---

<sup>8</sup> Embora haja afinidades entre Dante e Guimarães Rosa, cabe explicar, com Nunes (1991, p. 156), uma diferença fundamental que os separa, na maneira de conceber a natureza do amor, quanto à perspectiva religiosa: “Na *Divina comédia*, o eros platônico alça-se, por intermédio da Graça, ao plano da redenção e da vida sobrenatural, transformando-se em ágape. A alma amorosa desprende-se dos liames terrenos, rompe com o sensível e, custodiada pela Providência, que Beatriz representa, [...] eleva-se aos céus. O amor espiritual nasce somente depois que morre o amor carnal, sem que um se conserve no outro. Em Guimarães Rosa, o amor carnal gera o espiritual e nele se transforma.”



Em uma escala ascensional, as vivências amorosas de Lélío simbolizam degraus que são, sucessivamente, deixados para trás, a fim de que o topo – o conhecimento do belo – seja alcançado. Para atingir esse topo, o vaqueiro vale-se de Rosalina, que figurativiza a beleza atemporal: como não se limita ao aspecto físico, não se sujeita à degeneração. Nesse ponto, vale atentar para o diálogo entre Sócrates e Cebes, no *Fédon* de Platão (1991, p. 106-107):

- Então – prosseguiu Sócrates – minha esperança de chegar a conhecer os seres começava a esvair-se. Pareceu que deveria acautelá-lo, a fim de não vir a ter a mesma sorte daqueles que observam e estudam um eclipse do sol. Algumas pessoas que assim fazem estragam os olhos por não tomarem a precaução de observar a imagem do sol refletida na água ou em matéria semelhante. Lembrei-me disso e recei que minha alma viesse a ficar completamente cega se eu continuasse a olhar com os olhos para os objetos e tentasse compreendê-los através de cada um de meus sentidos. Refleti que devia buscar refúgio nas idéias e buscar nelas a verdade das coisas. [...]  
Se alguém me diz por que razão um objeto é belo, e afirma que é porque tem cor ou forma, ou devido a qualquer coisa desse gênero – afasto-me sem discutir, pois todos esses argumentos me causam unicamente perturbação. Quanto a mim, estou firmemente convencido, de um modo simples e natural, e talvez até ingênuo, que o que faz belo um objeto é a existência daquele belo em si, de qualquer modo que se faça a sua comunicação com este. [...] tudo o que é belo é belo em virtude do Belo em si.

Tais concepções, formuladas em parte no *Banquete*<sup>9</sup>, identificam uma concepção amorosa singular, que antevemos nessa narrativa rosiana, cujo tema central parece ser a busca da plenitude afetiva. As falas de Rosalina guardam a sabedoria intrínseca daqueles que já atingiram o belo e atuam como guardiões dessa sabedoria. Não será por isso que Lélío anseia estar sempre próximo dela? Conforme as palavras de Diotima (PLATÃO, 1991, p. 42), a Sócrates, acerca do

---

<sup>9</sup> No *Banquete* de Platão (1991, p. 42-43) Diotima esclarece: “Aquele, pois que até esse ponto tiver sido orientado para as coisas do amor, contemplando seguidamente e corretamente o que é belo, já chegando ao ápice dos graus do amor, súbito perceberá algo de maravilhosamente belo em sua natureza, aquilo mesmo, ó Sócrates, a que tendiam todas as penas anteriores, primeiramente sempre sendo, sem nascer nem perecer, sem crescer nem decrescer, e depois, não de um jeito belo e de outro feio, nem ora sim ora não, nem quanto a isso belo e quanto àquilo feio, nem aqui belo ali feio, como se a uns fosse belo e a outros feio; nem por outro lado aparecer-lhe-á o belo como um rosto ou mãos, nem como nada que o corpo tem consigo, nem como algum discurso ou alguma ciência, nem certamente como a existir em algo mais, como, por exemplo, em animal da terra ou do céu, ou em qualquer outra coisa; ao contrário, aparecer-lhe-á ele mesmo, sendo sempre uniforme [...]”

belo: “[...] se algum dia o vires, não é como ouro ou como roupa que ele te parecerá ser, ou como os belos jovens adolescentes, a cuja vista ficas agora aturdido e disposto, [...] mas a só contemplar e estar ao seu lado.”

O gosto de estar com Rosalina e fruir de sua sabedoria, notório em vários momentos do texto, é explicitado no excerto:

Desde aquele ano todo, quase dia com dia, se acostumara a buscar da bondade dela, os cuidados e carinhos, os conselhos em belas palavras que formavam o pensar por caminhos novos, e que voltavam à lembrança nas horas em que a gente precisava. Sua voz sabia esperanças e sossego. Às vezes, olhando por aqueles olhos, homem destremia da banzeira da vida, se livrava de qualquer arrocho e ria de si mesmo um pouco, respirando mais. [...] De começo, os companheiros estranhavam. [...] Lélío ria de todos. Ia dizer a eles o que era poder estar ali perto dela, entrar naquela casa? Chegava lá, e tinha coração. A ela, sem receio nenhum, contava tudo o que estava pensando, e era ela mesma que lhe ensinava tudo o que ele estava sentindo. A velhinha sabia. A limpo em qualquer caso, da vida dela mesma, ou das dos outros, tirava um propósito de lição. (ROSA, 1969, p. 192)

A busca afetiva implementada pelo vaqueiro não se circunscreve aos apelos de Sinhá-Linda, das Tias e de Jiní: há experiências de menor intensidade e duração, mas que também importam, na medida em que apresentam facetas diversas do amor, pois “[...] todo-o-mundo neste mundo é mensageiro” (ROSA, 2001, p. 70). Nesse sentido, vale mencionar Maria Felícia, mulher casada, com quem Lélío mantém um curto relacionamento na Tromba-d’Anta (ROSA, 1969, p. 139); Caruncha, personagem que, a despeito do nome depreciativo, oferta seu corpo de modo reverente<sup>10</sup>; Manuela, “[...] moça tão sã, tão bonita, aquele corpo, aqueles seios, aqueles braços [...]” (ROSA, 1969, p. 217), mas marcada por experiências anteriores; “Mariinha, tão franzina, tão nova [...]” (ROSA, 1969, p. 190), que gosta de outro homem.

Para compromisso sério, a última esperança de Lélío no Pinhém é Mariinha. Dada a decepção do vaqueiro, dona Rosalina intervém, explica que a moça ama Seo Senclér e aconselha: “Você mesmo não entende que - amar por amar – talvez

<sup>10</sup> “E uma vez procurou a Caruncha, que morava quase dentro do mato, e não falava, nem por sinais, muda de nascença; mas que descarecia de falar. Ela olhava-o muito, com um prazido sincero no olhar, e punha o filho para ficar acomodado quieto dentro de casa; aí vinha para um claro entre as árvores, ajuntava capim em guisa de travesseiro, ia tirando a roupa, com muito cuidado, se deitava, humilde, como a madeira de uma mesa; tinha um corpo formoso.” (ROSA, 1969, p. 235)

seja melhor amar mais alto?” (ROSA, 1969, p. 238)

Talvez a fala da velha mulher sintetize os conceitos platônicos diluídos na narrativa e a procura pelo “amar mais alto” impulse a partida de Lélío: “Tinha vivido, extrato, no Pinhém – demais, em tempo tão curto. Ali não cabia. Aquele lugar o repartia em muitos, parava como uma encruzilhada. Ia.” (ROSA, 1969, p. 243)

## 2 Delimitações espaciais

### 2.1 O ambiente como guia

É no presente da narrativa que Lélío atua em diversos espaços, relacionados aos anseios de completude que o movem. Entre os lugares, cabe destacar a casa das “tias”, o rancho de Tomé Cássio, onde vive Jiní, e a moradia de Dona Rosalina.

Em dia de folga, o protagonista segue ao encontro de Conceição e Tomázia, guardando grandes expectativas:

Sempre que ia para uma novidade de mulher, ele esperava qualquer maravilha, de quase milagre; quando, na hora, ele escopava: tudo era tão muito menos do que um esquentara imaginado. *E só depois, muito tempo, então no descorpo da lembrança da gente era que aquele viço antigo das coisas tornava a lumiar, feito poeira alevantada, que se traspassa enfiada de sol e vem repousando, não pousa.* (ROSA, 1969, p. 172; grifos nossos)

No que respeita às artes amorosas, a imaginação de Lélío extrapola, tanto que, no calor da hora, ele escopava, ou seja, “[...] ficava desapontado, ficava frustrado, malgrado; via que se iludira, ficava ‘na mão’; verificava que levara logro” (ROSA, 1981, p. 39). O uso do termo “descorpo” explica a natureza da lembrança que, mesmo imaterial, é poderosa e mantém-se em suspensão, “feito poeira alevantada, que se traspassa enfiada de sol e vem repousando, não pousa.” O refinamento da mensagem, percebido no trecho em destaque, confirma a associação da lembrança com tudo que é vivo e atuante, através dos termos “viço”, “lumiar” e “sol”; a forma verbal “vem repousando” sugere a delicadeza

com que a imagem “das coisas” impõe-se repetidas vezes na imaginação, mantendo o “viço antigo” em atividade.

Embora o objetivo da visita de Lélío a Conceição e Tomázia, e o de tantos outros vaqueiros, seja de ordem sexual, na casa das “tias” o ambiente é antes familiar que erótico, como mostra o trecho:

- “Elas criam galinha, também. Engordam até um porquinho...” E plantavam sua mandioquinha, também, e entre a casa e as touceiras de bananeiras, tinha uma horta, condizida com sua cerquinha de varas. O lugar era bonito. À frente, um terreirão meio redondo, o chão amarelo, muito batido, muito varrido, rodeado por mangueiras [...]. Peças de roupa secavam, numa corda, ou estendidas no capim. (ROSA, 1969, p. 172)

A singeleza da descrição é obtida por meio dos diminutivos - “porquinho”, “mandioquinha”, “cerquinha” – que denotam afetividade e capricho, e também pela observação de detalhes comuns, como o chão “amarelo, muito batido, muito varrido” e as peças de roupa postas para secar, resultando num tom despojado e familiar que se coaduna com a constituição dessas personagens femininas. Segundo Nunes (1991, p. 149), elas “[...] desempenham a sua função com a dignidade de um rito agrário extinto e servem os fregueses, vaqueiros e empregados da Fazenda [...]. Nada há de pecaminoso nelas” (NUNES, 1991, p. 149)

Ainda que obtivesse o almejado, a satisfação do corpo, na casa de Conceição e Tomázia, “um desgosto caíra no coração de Lélío, pequeno e dono em poder como uma sementinha” (ROSA, 1969, p. 176), o que sinaliza a incompletude sentida pelo vaqueiro, resumida pelas palavras de Delmiro:

– “Diacho! - disse – O que é, é: é o regalo do corpo. Homem foi feito assim, barro de Adão não é pedra. Mas eu não estou inteiro nisso... Às vezes, depois, me dá um nojo, outro. Principio uma vontade, um desespero de sair do mole do diário, arranjar meu jeito, mudar de vida. Aí, queria trabalhar, ou andar, num rompante, tirar em mim um esforço grande, mesmo, como eu nunca fiz...” Lélío não respondia. Mas, por dentro dele lavorava que nem um susto, um arrocho maior. Tudo o que o Delmiro dera de falar, era, igual por igual, o que ele mesmo em remorso vinha pensando. (ROSA, 1969, p. 178)

Após conscientizar-se desse estado de desassossego, em que o “peso de pressa era maior” (ROSA, 1969, p. 178), Lélío sai no espaço aberto, “ao deusdar,” (ROSA, 1969, p. 178), conhece Dona Rosalina e o lugar onde ela mora: “Dava gosto ver que a casa era de telha e paredes caiadas por dentro e por fora, em regular estado, bem maior do que uma casa de vaqueiro. [...] E ali reinava um sossego” (ROSA, 1969, p. 181).

Lélío sente-se tão à vontade nessa casa, que até mesmo a pressa e o remorso sentidos são abolidos: “Mas uma preguiça sobrechegava também, daquele bom se-estender de descanso, sem dúvida de remorso nenhuma, e deixava logo aquietada e sem pressa aquela vontade de saber muitas, tantas coisas” (ROSA, 1969, p. 182).

A casa e tudo o que se relaciona à sua moradora são sinônimos de fartura e bem-viver, o que se estende à percepção de Lélío: “na alegria extrema, as nossas percepções e recordações adquirem uma qualidade indefinível, comparável a um calor ou a uma luz, e tão nova que, em certos momentos, ao reflectirmos sobre nós mesmos, experimentamos como um espanto por existirmos” (BERGSON, [19--], p. 17). Ele sente-se tão livre e sem constrangimentos nesse ambiente que questiona:

Tão à vontade, Lélío achava estúrdio que o conhecimento dela tivesse sido só daquela mesma hora, parecia poder puxar lembrança comprida. Com uma delicadeza tão de natural, ela tirava os carrapichos presos na roupa dele. – “Sabe o nome destes, meu Mocinho? É amor-de-tropeiro...” E ria. Um dia a moça Sinhá-Linda de Paracatu podia ter rido assim. De que coisa ele estava querendo se lembrar? De onde? (ROSA, 1969, p. 181)

Se “a lembrança pura, com efeito, é, por hipótese, a representação de um objeto ausente” (BERGSON, 1999, p. 80), pode ser que Rosalina tenha ocupado, por um átimo, o lugar da recordação reservado a Sinhá-Linda; talvez o elo entre as duas personagens femininas, que atuam em temporalidades diversas – uma na lembrança, outra na percepção presente –, seja a semelhança de sentimento que despertam no vaqueiro. Mas, a seqüência da narrativa mostra que com a velha senhora a percepção atinge outro nível, remetendo, por certo, à figura materna,

pois Lélío sente-se como se “estivesse vivendo aquilo de cor” (ROSA, 1969, p. 184), o que sugere não um encontro, e sim um reencontro<sup>11</sup>, tamanha identificação sentida. É interessante lembrar que, momentos antes de Lélío encontrá-la, a inquietação e o remorso dominavam-no, “[...] por dentro dele lavorava que nem um susto, um arrocho maior” (ROSA, 1969, p. 178). Em oposição ao arrocho, ocorre a suspensão (ROSA, 1969, p. 180), que tem o dom de abolir o desassossego e instaurar um novo tempo, diverso do habitual. Por isso, esse espaço funciona como um abrigo, tanto quanto um local de onde emana uma sabedoria incomum, elevando quem dele se aproxima. É sabido, com Lotman (1978, p. 367), que “a cultura, a consciência – todas as formas de vida espiritual participam do ‘alto’ e o princípio bestial, não criador, constitui o “baixo” do universo”, o que nos permite associar a figura de Rosalina à criatividade, espiritualidade, e mesmo à religião: “Olhava: estava abençoando” (ROSA, 1969, p. 180). Tamanha é a impressão de “elevação”, de suspensão da ordem habitual da vida, que Lélío<sup>12</sup> se recorda de uma situação-limite em que semelhante percepção assoma ao seu espírito:

(Uma vez, na Tromba-d’Anta, se deu que ele estava montado numa mula empacadeira, quando de longe uma vaca avançou: e que vinha em fé furiada, no medonho com que vaca investe. Esporou, esporeou – é baixo, a besta não queria se mover do lugar. Então, ele fechara os olhos – para não ver doer. E sucedeu que a vaca desdeixava de vir mais, tinha travado esbarrada, em distância, desistindo. Estava salvo. Mas, para ele, aquele gotejo de minuto em que esperou, esperdido, estareado, foi como se tivesse subido dali, em neblinas, para lugar algum, fora de todo perigo, por sempre, e de toda marimba de guerra...) (ROSA, 1969, p. 179)

<sup>11</sup> Nesse passo, mais uma vez, ressoam as idéias platônicas, no sentido de que, segundo o filósofo grego (PLATÃO, 1991, p. 76-77), o conhecimento é reminiscência.

<sup>12</sup> Cabe mencionar uma passagem de “Campo geral” em que Miguilim vivencia um momento dramático, de que sai elevado, graças à fé que o anima: “Esse dia – foi em hora de almoço -: ele Miguilim ia morrer! – de repente estava engasgado com ossinho de galinha na goela, foi tudo tão: ...*malamém... morte...* – nem deu tempo para idéia nenhuma, era só um errado total, morrer e tudo, ai! -; e mais de repente ele já estava em pé em cima do banco, como se levantou, não pediu ajuda a Pai e Mãe, só num relance ainda tinha rodado o prato na mesa – por *simpatia* em que alguma vez tinha ouvido falar – e, em pé, no banco, sem saber de seus olhos para ver – só o acima! se benzia, bramando: - *Em nome do Padre, do Filho e do Espírito Santo!* ... – (ele mesmo estava escutando a voz, aquela voz – ele se despedindo de si – aquela voz, demais, todo choro na voz, a força; e uma coragem de fim, varando tudo, feito relâmpagos...) Des-de-repente – ele parecia que tinha alto voado, tinha voado por uma altura enorme? – era o pai batendo em suas costas, a mãe dando água para beber, e ele se abraçava com eles todos, chorando livre, do ossinho na goela estava todo salvo” (ROSA, 1977, p. 20).

Em carta a Edoardo Bizzarri, Guimarães Rosa (ROSA, 1981, p. 59) afirma: “Lélío é Miguilim – mas apenas sua parte sofredora e angustiada, aspirando ao equilíbrio superior; falta-lhe a parte criadora de Miguilim.”

Acredita-se, portanto, que quando o vaqueiro conhece Rosalina, instaura-se para ele uma nova ordem na percepção habitual da realidade, já que as coordenadas espaciais e temporais são momentaneamente abolidas: “[...] ele mesmo nunca ia saber, nem recordar ao vivo exato aquele vazio de momento” (ROSA, 1969, p. 179). Nesse sentido, o encontro com a antiga moradora do lugar causa uma ruptura no andamento da história, tanto que Lélío, ao sofrer o impacto da mudança, tem ímpeto de agir, de restituir a ordem quebrada: “E precisou de fazer alguma coisa em positivo trivial – caminhou, ajuntou os gravetos catados: – ‘Dona, a senhora deixa, eu carrego, eu ajudo...’ No feito, se esquecia da suspensão em que estivera. Bobagem” (ROSA, 1969, p. 180).

A ruptura de que falamos conecta “A história de Lélío e Lina” a outro tipo de movimento, não mais oriundo do implemento de ações; tem-se, nesse caso, um assentamento de base cosmológica, inaugurado pela suspensão que acomete o protagonista:

A concepção de um céu ao alto, de um inferno abaixo, e de um cosmo cíclico ou ordem natural no meio, constitui a planta, *mutatis mutandis*, de Dante e de Milton. [...] Podemos aplicar essa concepção ao nosso princípio de que há dois movimentos fundamentais da narrativa: um movimento cíclico dentro da ordem natural, e um movimento dialético dessa ordem para o mundo apocalíptico, acima. (FRYE, 1973, p. 162)

Tal suspensão, que pertence ao domínio do “alto”, opõe-se ao “baixo” verificado no espaço que serve de guarida a Lélío e Jiní, nosso próximo tópico.

## 2.2 Jiní: desejos do corpo; Rosalina: anseios da alma

*Buriti, minha palmeira,  
Nas estradas do Pompeu –  
Me contou o seu segredo:  
Quer o brejo e quer o céu...*  
(ROSA, 1969, p. 84)

Jiní é bela, sensual e proibida, por ser amásia de Tomé Cássio: tal associação de elementos explica porque a personagem constitui fonte de atração imediata

para Lélío. O primeiro encontro entre os dois dá-se em espaço aberto, porque ele se nega, inicialmente, a permanecer no rancho, que assume em princípio o *status* de um lugar interdito: “Queria que ele viesse à noitinha; falava. Ele não pôde deixar de negar: - “Mas, vir aqui, semelhante, em sua casa de vocês dois, isto eu não posso... Como é que posso?!” (ROSA, 1969, p. 197) Então, combinam o encontro debaixo de um angelim-rosa, no espaço aberto da natureza, onde há uma laje grande:

Foi. No lusco, a Jiní estava de branco, sentada na beira da laje; ficou em pé feito fogo. Nem ele pôde abrir nem ouvir palavra nenhuma, ela se abraçou, se agarrou com ele, era um corpo quente, cobrejante, e uma boca cheirosa, beijos que se mexiam mole molhados, que beijando. Ali mesmo, se conheceram em carne, souberam-se. E dali foram para a casa, apertados sempre, esbarrando a cada passo para o chupo de um beijo, e se pegando com as mãos, retremiam, respiravam com barulho, não conversavam.

Mal e nem conversavam, raras poucas vezes, as palavras curtas, na dura daqueles dias, quando cumpriam de se encontrar, dentro de casa, todas as noites sem uma só. Foram dias sem cabeça, Lélío se sendo em sonho no acordado, fevrém de febre. (ROSA, 1969, p. 197)

O acento poético do excerto é obtido por meio de vários recursos: a antítese entre o lusco – o escuro do pôr-do-sol – e a roupa branca de Jiní; sua sensualidade marcada por elementos ligados ao calor - “feito fogo”, “corpo quente”, “fevrém de febre” –, à sinuosidade do corpo – “cobrejante” -, e a detalhes como “boca cheirosa”, “beijos mole molhados.” A descrição da boca torna-se altamente sugestiva, ao envolver as esferas do olfato, da visão e do tato, ajudando a compor, pela sinestesia, o ambiente erótico que se instala no encontro. Percebe-se, ademais, que a languidez do clima amoroso e os movimentos do ato de beijar imprimem-se no texto por meio da aliteração dos fonemas oclusivos bilabiais sonoros /b/ e /m/ em “*beijos que se mexiam mole molhados que beijando*”, combinados com os sons nasais dos verbos de ação, em “*mexiam*” e *beijando*. Além disso, a gradação decrescente entre “boca” e “beijos” sinaliza o rebaixamento da personagem feminina, que cativa Lélío mas não o completa, ao patrocinar uma espécie de amor instintivo, carnal, como afirma Nunes (1991, p. 150): “[...] Jiní, a ardente mulatinha, [...] consegue aprisionar os ardores juvenis de Lélío na estreiteza de uma volúpia opaca, sem possibilidade de ultrapassar os



limites da monotonia imposta pelo prazer recorrente.” Dessa forma, quando se lê “*cumpriam* de se encontrar, todos os dias, *dentro de casa*”, pode-se pensar na relação entre ambos como um prazer imposto por necessidades físicas, tal como beber, comer e dormir, como se vê no excerto:

Apertava o andar, queria se esquecer do menos mais. Aí as horas se enrolavam. Os dois caíam um no outro, se reajuntavam com fome fúria, como um fim. Alumiava-os a candeia de mamona, que aumentava o tamanho do cômodo, dependurando sombras por avermelhados caminhos. (ROSA, 1969, p. 198)

O jogo de luz e sombra formado pela candeia de mamona pode transmitir a idéia de que o prazer alcançado nos encontros não era límpido, transparente. O aumento do espaço que esse tipo de luz proporciona simboliza o prazer físico, intensamente buscado pelo vaqueiro: “Afã, que queria o fundo do amar da mulatinha. Apertava-a com uns braços” (ROSA, 1969, p. 198). As sombras relacionam-se à qualidade desse deleite, exclusivamente prazer físico, visto que “não falavam, por assim. Ela não falava. [...] Não via o mingó amor, não sentia que ele mesmo fosse para ela uma pessoa, mas só uma coisa apreciada no momento, um pé de pau de que ela carecesse” (ROSA, 1969, p. 198).

Portanto, o rancho de Tomé Cássio é o lugar de uma experiência amorosa que contém em si o prazer e a dor, já que ele “gostava dela, sim, sim, e marcava saudade daquelas noites, às dadas, que pagavam o penar. Socavava pensando, repassando a lembrança na idéia, que embebia, que se fervia” (ROSA, 1969, p. 201). Os termos antitéticos “embebia” e “fervia” traduzem o grau de envolvimento de Lélío com Jiní, enredado na sensualidade agressiva da personagem, a ponto de fazer a cabeça ferver, ou seja, transtorná-la, consumindo-o, como percebe Rosalina: “ – ‘Meu Mocinho, o senhor está com olheiras e olhos vermelhos... Você está pouco dormido...’” (ROSA, 1969, p. 199).

Tomé retorna para tempos depois ir-se embora do Pinhém, definitivamente. Jiní fica disponível, mas não apenas para Lélío, o que causa o rompimento dos dois: “Foi um desespero não. Só maldormiu suas noites. Achável o acabado, a Jiní e ele desterrados um do outro, tempos de distância” (ROSA, 1969, p. 233). Nesse momento, Lélío tem a percepção de que aquela vida com Jiní era por demais

restrita e estagnada e almeja a largueza de espaços, a antiga rotina, a fluência do tempo. “Então, ele requeria os costumes do existir miúdo, junto muito com os outros, sem inteiro, sem espaço. A tudo no comum trivial, de mistura. Tanto trabalhava. Os campos eram grandes. A tarde, as águas – ver os buritis, palma por palma” (ROSA, 1969, p. 233).

Na narrativa como um todo, embora Lélío mantenha proximidade com outras personagens femininas, como Manuela e Mariinha, os espaços onde vivencia as experiências mais marcantes, no que respeita aos anseios eróticos<sup>13</sup>, são a casa de Rosalina e o rancho onde vivia Jiní, o que nos leva a contrapor esses lugares tão discrepantes.

Pode-se pensar, com Lotman (1978, p. 366), que se “ao ‘alto’ pertence a ausência de formas condensadas [...]”, no domínio do “baixo” há uma tendência à imobilidade, à sujeição: “a ausência de liberdade, de escolha, é uma particularidade do mundo material.” (LOTMAN, 1978, p. 367), o que nos remete diretamente à relação Lélío-Jiní, na qual a possibilidade de transcendência, de elevação, é nula. Tem-se o domínio absoluto das sensações físicas, o que constrange o vaqueiro a sair do estado de equilíbrio habitual – “A Jiní era trago desprendido de cálice ou garrafa, uma tonteira de se beber.” (ROSA, 1969, p. 198) – e viver em uma espécie de escravidão e desassossego: “[...] no domingo, não deixou de passar em casa de dona Rosalina. Foi, e não sabia esconder que estava apressurado, escravo em si das horas, não se consentia inteiro de pouso” (ROSA, 1969, p. 199).

A velha senhora possibilita ao vaqueiro alcançar a plenitude – seja na compreensão dos mecanismos da vida, seja no empenho em ensiná-lo a buscar novos caminhos - porque sua figura e tudo que dela emana estão imersos na criação, na liberdade, na altura, como mostra o excerto, no qual certas expressões igualmente associam a figura de Jiní aos limites da prisão, do “baixo”, do estagnado:

*A vontade seca, sede de esfaqueado, o águo de se ter aquela mulher até ao fim, o mais, até aos motivos daqueles verdes olhos. Adiado figurando uma baixada avante, que o cavaleiro começa a atravessar, e o vargedo vira longe, no horizonte, aonde o cansaço dá mais pressa e*

<sup>13</sup> Eros, nesse passo, é tomado como a representação da “[...] força abstrata do *desejo*: tal é o Eros primordial evocado em certos mitos da criação do mundo.” (LÉVY, 2000, p. 319)

só a pressa é que descansa. A Jiní escondia em seu corpo, a vão, o estranho de alguma coisa sida da gente, acabada de roubar nos instantes, o encarnável de uma coisa que nela mesma *a gente era escravo* de ir tornar a buscar. “Um dia, não tem mais Jiní...” – um precisava de se redizer, para sossego. E, quando saía de lá, Lélío se socorria do *abarco* de correr para a *Lagoa de Cima*, à casa, sentar-se no banquinho baixo, perto de dona Rosalina, escutar o que ela achasse de significar. Ela vinha de *longes festas*. Dali mesmo a gente parecia ter se apartado fazia muito, muito tempo. A ela um podia perguntar o que quisesse: a voz da Velhinha nunca se espantava. (ROSA, 1969, p. 229; grifos nossos)

Acerca das características que opõem Rosalina e Jiní e os espaços onde atuam, vale atentar para o eixo “alto-baixo”, elaborado por Lotman (1976, p. 370):

alto	baixo
longe	perto
espaçoso	estreito
movimento	imobilidade
metamorfose	movimento mecânico
liberdade	escravatura
informação	redundância
pensamento (cultura)	natureza
criação	ausência de criação
(invenção de novas formas)	formas condensadas
harmonia	ausência de harmonia

A verificação de tal polaridade no modo de ser e de agir das personagens é corroborada pela idéia de que as qualidades extrínsecas de Jiní – traços do rosto, beleza do corpo – sofreriam a ação do tempo e perderiam o poder de atração, ao passo que as qualidades intrínsecas de Rosalina, por não se sujeitaram ao implacável avanço temporal, continuam plenas de vitalidade e frescor, a despeito da idade avançada. Talvez seja por isso que as qualidades de velha e moça estejam mescladas: “De lance, o olhou – ria um pecado de riso quente no esmalte de seus velhos olhos de menina – como um lume d’água entre a folhagem, retombado e com reenvio de claridade” (ROSA, 1969, p. 199). Os termos “pecado” e “quente” sugerem vitalidade, efusão erótica; a expressão “riso quente”, ao acentuar três impressões, a sonora, a visual e a palatal, destaca a

energia vital que emana da personagem; em “velhos olhos de menina” acomodam-se as marcas antitéticas de maturidade e juventude, que conferem tamanha singularidade a essa personagem. Ademais, os nomes também comprovam a diferença em sua composição: a mulata é sempre reconhecida por Jini<sup>14</sup>, ao passo que a senhora é identificada por Rosalina, Lina, Mãe-Lina, Zália, Velhinha, em atenção às várias facetas e vivências dessa personagem.

### 3 Os modos narrativos

#### 3.1 A tonalidade elevada

Os motivos da viagem e da busca encetados por Lélío, a presença singular de Rosalina, a percepção do Pinhém como “[...] a felicidade de terrão e relva” (ROSA, 1969, p. 133) levam-nos a considerar que essa narrativa difere bastante de “Buriti” e “Dão-lalalão – o devente”. Vimos que um ponto crucial que sustenta tal diferença está na escolha de um protagonista expansivo – “Tirou o chapéu e saudou. Riu de orelha a orelha.” (ROSA, 1969, p. 132) -, voltado à ação. Como acentua Frye (1973, p. 39), as ficções literárias podem ser classificadas “pela força de ação do herói”. O posicionamento da personagem, portanto, é fator determinante para caracterizar ficções que, na terminologia do ensaísta (FRYE, 1973, p. 39-40), são classificadas como mito, história romanesca, modo imitativo elevado, modo imitativo baixo e modo irônico. Importa saber, em “A estória de Lélío e Lina”, quais relações são estabelecidas com os modos da ficção, considerando-se que, embora tais modos sejam distintos, cabe a nós aprender a reassociá-los, “pois enquanto um modo constitui uma tonalidade básica de uma obra de ficção, qualquer um dos outros quatro, ou todos eles, podem estar simultaneamente presentes” (FRYE, 1973, p. 56).

Na chegada ao Pinhém, Lélío é descrito como um “[...] rapaz moço, boa cara, comum jeito” (ROSA, 1969, p. 131), o que descarta a possibilidade de tomá-lo como ser divino, inserido em um mundo mítico. Ele também não possui feitos maravilhosos, capazes de localizá-lo no universo da história romanesca, onde

---

<sup>14</sup> O nome “Jini” provém, certamente, do radical grego *giné*, equivalente a “mulher”, o que remete ao caráter fêmeal da personagem, ligada de modo ostensivo às artes da sedução.

atuaria em episódios de coragem extrema. Suas ações no espaço rural pautam-se pelo comum, sem que assuma o posto de líder, o que o distingue do herói do modo imitativo elevado. Tais constatações permitem aproximar o protagonista do herói do modo imitativo baixo, comum na comédia e na ficção realística: “não sendo superior aos outros homens e seu meio, o herói é um de nós: reagimos a um senso de sua humanidade comum, e pedimos ao poeta os mesmos cânones de probabilidade que notamos em nossa experiência comum” (FRYE, 1973, p. 40).

Entretanto, com exceção do protagonista, inserido no modo imitativo baixo, essa narrativa rosiana aproxima-se bastante do modo de ficção romanesco, ao possuir uma ordem similar à que propõe Frye, o que abre novas possibilidades interpretativas.

Primeiramente, menciona-se o mito do nascimento do herói, associado “[...] amiúde com uma inundação, o símbolo regular do começo e do fim de um ciclo” (FRYE, 1973, p. 195). Lélío chega e parte do Pinhém em época de chuva, e a referência às águas abre a narrativa em maiúsculas, – “NA ENTRADA-DAS-ÁGUAS [...] um vaqueiro de fora chegou à do Pinhém” (ROSA, 1969, p. 131) -, enfatizando esse tempo. O ensaísta (FRYE, 1973, p. 196) refere-se, também, nessa primeira fase, a problemas oriundos da origem do herói, que remontam à relação familiar. Embora Lélío use o nome do pai, vaqueiro-mestre, para identificar-se – “Eu sou o Lélío do Higino. Meu pai era o vaqueiro Higino de Sás, em Deus falecido.” (ROSA, 1969, p. 132) - mostra conflitos com a figura paterna:

A mãe de Lélío se chamara neste mundo Maria Francisca, tinha sido bonita e boa, sempre trabalhadeira, sempre séria: por que, então, o pai tinha precisado de largá-la, de se sumir de casa, para vir p’ra o Urucuia, pra morar com uma mulher acontecida, qualquer, achada de viagem, em beira de cerrado? (ROSA, 1969, p. 159)

À segunda fase pertence a juventude do herói, ligada a um mundo pastoral e arcádico, com paisagens que contêm bosques, clareiras, vales e regatos, a lua e imagens relacionadas à configuração feminina ou materna; as cores são verde e ouro, consideradas, por tradição, representativas da mocidade que passa (FRYE, 1973, p. 197). É possível estabelecer uma relação entre essa fase e as cenas nas quais se menciona Sinhá-Linda e o intenso sentimento despertado no vaqueiro:

“Ave, na vivice do rosto daquela Mocinha, nos movimentos espertos de seu corpo, sucedia o resumo de uma lembrança sem paragens” (ROSA, 1969, p. 139).

Lélio segue viagem junto à tropa que acompanha a moça e sua família; nesse espaço, um dos únicos em que os dois estão próximos, há ênfase nos aspectos do cerrado mineiro, *locus amoenus* que adquire conotação poética:

Primeiro dia, da ponta-de-trilhos vieram até ao Lajeado. – “Será que já é o sertão?” – ela queria saber. O Sertão, igual ao Gerais, dobra sempre mais para diante, territórios. – “Mas já é o Sertão, sim!” – ela queria e exclamava: – “Tanto sol, tanta luz! Este céu é o da Itália...” [...] Segundo dia, o trecho era do Lajeado ao Capão-do-Barreiro, onde tem uma vereda grande, com o buritizal, com uma lagoa. Sendo o mês de setembro, o buriti floroso – os altos cachos amarelos de em ouro. – “O buriti é a palmeira de Deus!” – ela disse. Lélio se lembrava dos gestos de sua mãe. [...] Modo outro não foram todos aqueles dias, que mudavam o estranho de sua vida, e eram dias desigualados, no riso rodante do mundo, da ponta das manhãs até o subir extenso das noites, com o milmilhar de estrelas do sertão. (ROSA, 1969, p. 141)

No excerto, destaca-se a amplitude espacial – “O Sertão [...] dobra sempre mais para diante, territórios” – tanto quanto os detalhes que compõem o cenário idílico, no qual cabe destacar as duas cores da mocidade: o verde das veredas e do buritizal e o dourado do sol, da luz e principalmente do buriti em flor, nos “altos cachos amarelos de em ouro.” Além disso, Sinhá-Linda reflete tanto os anseios feminis quanto maternos: “Lélio se lembrava dos gestos de sua mãe.” Tais características tornam esse mundo feliz, desejável, inocente, marcado pelo “riso rodante” que abrange desde a “ponta das manhãs” até o “subir extenso da noite”, simbolizando a pretensa Idade de Ouro, na qual milhares, milhões<sup>15</sup> de estrelas estão presentes.

À terceira fase corresponde o tema da procura:

A estória romanesca de procura tem analogias tanto com os rituais como com os sonhos, e os rituais examinados por Frazer e os sonhos examinados por Jung mostram a notável semelhança de forma que teríamos de esperar em duas estruturas análogas à mesma coisa. Traduzida em termos de sonho, a estória romanesca de procura é a busca, por parte da libido ou do eu que deseja, de uma realização que a livre das angústias da realidade, mas ainda contenha essa realidade.

<sup>15</sup> Segundo Martins (2001), o termo “milmilhar”, não dicionarizado, expressa uma quantificação enfática, poética, equivalente a milhares, milhões.

[...] Traduzida em termos rituais, a estória romanesca de procura é a vitória da fertilidade sobre a terra estéril. (FRYE, 1973, p. 191-192)

Pode-se pensar que a chegada de Lélío ao Pinhém faz parte dessa busca, e os encontros que mantêm com as Tias, Jiní e Rosalina simbolizam degraus na realização pretendida, ao traduzirem

[...] um escalonamento semelhante ao da dialética ascensional, transmitida por Diótima a Sócrates em *O Banquete*, de Platão: eros, geração na beleza, desejo de imortalidade, eleva-se, gradualmente, do perene esforço de sublimação, que parte do mais baixo para atingir o mais alto, e que, em sua escalada, não elimina os estágios inferiores de que se serviu, porque só por intermédio deles pode atingir o alvo superior para onde se dirige. (NUNES, 1991, p. 145)

A idéia de escalonamento é mais significativa em relação a Lélío-Jiní, Lélío-Rosalina, visto que apenas nos dois casos o protagonista sente-se totalmente arrebatado, primeiramente, pela gama de sensações físicas; posteriormente, pela energia erótica sublimada. Para o ensaísta (NUNES, 1991, p. 148), não se trata de abolir a carne em detrimento do espírito; persegue-se “[...] a harmonia final das tensões opostas, dos contrários aparentemente irreconciliáveis que se repudiam, mas que geram, pela sua oposição recíproca, uma forma superior e mais completa [...]”. Nesse sentido, o alcance dessa terceira forma, em cujo cerne está a plenitude, significa um passo a mais na oposição alto-baixo encetada por Lotman.

O tema fundamental da quarta fase do romanesco é “[...] manter a integridade do mundo inocente contra as investidas da experiência” (FRYE, 1973, p. 198). No dia-a-dia do Pinhém, Lélío vê-se envolvido nas mais diversas situações: ao invés da completude almejada, surgem, primeiramente, traições, doenças, mortes, desentendimentos, que convivem lado a lado com os bons sentimentos, como evidencia o excerto:

Por alguma coisa em Delmiro, a gente podia gostar dele; e já era seu amigo. Mas fazia mal aquela sua fúria de tenção, o companheiro recordava idéia de um chaleirão que fervesse, e a fervura fazendo pular a tampa; esse cobiçar, esse ronco interior, de gana encorrentada, chega cheirava a breu, secava os espíritos da gente. (ROSA, 1969, p. 145)

Conforme menciona Araújo (1992, p. 63), a narrativa é dominada por “[...] uma atmosfera surda de discórdia, de agressão”, o que o nome do lugar sugere, pois “pinhé”, forma onomatopaica, ilustra o grito do gavião: “No seu vôo de ida e vinda, ondulando, um gavião estava a esculpir no ar o dorso de uma montanha de vidro. – **Pinhé... Pinhé...** – a fêmea chamava [...]” (ROSA, 1976, p. 151). A figura do gavião, ave de rapina, é associada a sentimentos vis, perceptíveis no relacionamento entre as personagens e destas com os animais:

No conto, os bois são bravos, matam os vaqueiros, como no caso do Ustavo. As mulheres são bravas, como a Drelina e a Mariinha. Os amigos brigam por ciúmes: como Canuto e Delmiro, como Lélío e Canuto, e como Lélío teme a vir brigar com Tomé por causa da Jiní. O amor tem uma sombra de traição, de ciúme, de agressão. Contam-se estórias de brigas e mortes, como a estória dos dois vaqueiros que se mataram [...] (ARAÚJO, 1992, p. 63).

Tal como o universo humano e animal, a natureza do Pinhém é pródiga em mostrar o desassossego – “Longe enorme, por cima da Serra do Rojo, estavam rompendo os seguintes relâmpagos, aquela chuva de raios, tochas de enterros.” (ROSA, 1976, p. 1890) –, o que Lélío sente, após experimentar vários conflitos com as mulheres do lugar, dos quais sai com a impressão de que o mundo do Pinhém se acabava, “e tantas coisas se tinham passado, que deixavam na gente menos uma tristeza marcada, do que a ideia de uma confusão tristonha” (ROSA, 1976, p. 189).

Nesse passo, destaca-se a figura de Rosalina, para livrar o vaqueiro dos destemperos do mundo:

[...] a voz dela limpava todas as coisas de veneno, e era uma doçura no sempre de dizer, sem ralho nem queixa, se convertia quase numa cantiga [...] Dona Rosalina era mais forte do que a tristeza. [...] ela o olhava de um jeito que fazia bem: como se tivesse orgulho dele, acreditasse em seu valor de pessoa. - “Tudo está certo, meu Mocinho. Tudo vale é no fim. Guarda tua coragem...” (ROSA, 1969, p. 199-200)

Na seqüência, a quinta fase da história romanesca refere-se a um mundo muito parecido com o da segunda fase, com a diferença de que impera “[...] uma



retirada contemplativa da ação, ou conseqüência desta, em vez de uma preparação juvenil para ela. É, como a segunda fase, um mundo erótico, mas apresenta a experiência como compreendida, não como um mistério” (FRYE, 1973, p. 199). Identificamos essas características na narrativa analisada quando, após o relato de muitos acontecimentos, delineia-se uma visão reflexiva da experiência, marcada pela festa de Natal, que enseja grandes finalizações, como mostra o trecho: “ – ‘Festa, meu Mocinho, é o contrário de saudade...’ – dona Rosalina falou. – ‘Para se agüentar a vida no atual, a gente carece das duas... Mas agora estamos precisando mesmo é de festa: que é um arremedo de antecipo....’” (ROSA, 1969, p. 202)

Dessa forma, após os festejos, vários fatos precipitam-se: Lélío tem esperanças de se casar com Manuela, mas descobre que a moça deveria ficar com Canuto, a quem ela já se entregara; um boi mata Ustavo; Tomé parte para o Urubùquaquá; J’sé-Jórjo enolouquece; os credores de Seo Senclér chegam à fazenda; Jiní vai embora do Pinhém para se casar com um fazendeiro de posses; Lélío deseja casar-se com Mariinha, mas ela declara amar outro; há o casamento de Marçal e Biluca, de Delmiro e Chica, de Canuto e Manuela, de Míngolo com Adélia Baiana; Seu Senclér e Dona Rute vão-se embora; Lélío decide partir.

Devido às várias experiências, o ciclo teria um fecho: “Na entrada-das-águas, subir de outubro, dado o revôo das tanajuras, tropejou forte campos-gerais ao redor de tudo. [...] De um modo, o que acabava era o Pinhém, em quieta desordem e desacordo de coração” (ROSA, 1969, p. 189).

A sexta e última fase considera exatamente o final de um movimento da aventura ativa em direção à contemplativa (FRYE, 1973, p. 200), o que é sugerido quando Lélío deixa o lugar acompanhado de Dona Rosalina. Nota-se o entrelaçamento dos dois modos narrativos, o imitativo baixo e o romanesco, pois, de um lado, de acordo com a composição do protagonista, a ênfase está nas ações e nos anseios de mudanças concretas; de outro lado, o fechamento do ciclo sinaliza mudanças de ordem natural, em que o fim inaugura o começo:

Outubro acabava. Já chovera, pouco. Uma saudade recomeçada esbravejava bela nos berros dos bois, lembrados de seus sertões. Anoitecera – por cima de um duro trabalho, campeando, recampeando. Noite, o azulável, na parte serena do céu. Mas, enorme longe, o carvão preto, no canto da Serra do Rojo. Aonde chove raio,

não descansa, o vermelho e amarelo, espirrados, ao que pula cada lagarta, sem som os coriscos corriam – ligeiro mais que a ilhapa de laço partido em arranco de um touro desgarrada, quando larga e chicoteia, fuzilaz, se sacudindo no ar (ROSA, 1969, p. 243-244).

Na abertura do excerto, as idéias de fim – “acabava” – e início – “recomeçada” – surgem mediadas pelo termo “saudade”. Em “*uma saudade recomeçada esbravejava bela nos berros dos bois, lembrados de seus sertões*”, a alternância dos fonemas constritivos e oclusivos (/s/ , /b/ e /d/) recorta impressões sonoras distintas: o som sibilante, tal como o de um sinal, um silvo ou assobio, equipara-se a um chamamento, o que se aplica ao sentido do termo “saudade”.<sup>16</sup> O som fechado das oclusivas associa-se mais diretamente ao barulho produzido pelos bois, para o qual concorre também o fonema /br/, que transmite a vibração do berro, notadamente no termo “esbravejava”, ao potencializar a força com que a saudade surge, tanto para os bois como para Lélío: se para aqueles a arribada significa percorrer grandes distâncias, para este, a viagem também é longa: “*Iam para o Peixe-Manso, um lugar forte, longe rota, muito além da Serra do Rojo, dias e dias*” (ROSA, 1969, p. 244). A impressão de distância, lonjura<sup>17</sup>, é enfatizada pelo uso da vogal -a-, em sílaba tônica, nas palavras centrais do trecho em análise: “saudade”, “recomeçada”, “esbravejava”, “lembrados”, o que pode mensurar, poeticamente, a saudade. Após a fase ativa, identificada pelas escolhas lexicais – “duro trabalho”, “campeando”, “recampeando” -, vem a fase contemplativa, - “Noite, o azulável, na parte serena do céu” -, ainda marcada pelas inquietações da experiência: “Mas, enorme longe, o carvão preto<sup>18</sup> no canto da serra do Rojo.”

As atuantes forças da natureza “raio”, “coriscos” são equiparadas ao ímpeto de liberdade que o animal sente e transforma em ação: “mais que a ilhapa de laço partido em arranco de um touro desgarrada, quando larga e chicoteia, fuzilaz no ar.” Na ordem habitual, o trecho seria: “mais que a ilhapa de laço partido desgarrada de um touro em arranco”; o uso do hipérbato concorre para aumentar a expressividade percebida nas próprias escolhas lexicais, que mostram a brusca

<sup>16</sup> O primeiro sentimento associado à saudade é a incompletude (HOUAISS; VILLAR, 2000). Dessa forma, os berros dos bois podem expressar um chamamento e um desejo de mudança, de deslocamento.

<sup>17</sup> A correlação da vogal -a- com a sensação de grandeza é mencionada por Bosi (2000, p. 54), a partir de estudos do lingüista Edward Sapir.

<sup>18</sup> O sentido mais profundo da cor negra, da qual o carvão é perfeito exemplo, é ocultação e germinação no escuro: “[...] o negro expressa toda fase preliminar, correspondendo à ‘descida aos infernos’, que constitui uma recapitulação (penitência) de todos os estágios precedentes.” (CIRLOT, 2005)

partida do touro, ao romper as amarras e arrancar. Compara-se a rápida imagem dos coriscos no céu – “sem som os coriscos corriam<sup>19</sup>” - à ação do animal, incrementada pelos verbos largar, chicotear e sacudir, e pelo neologismo “fuzilaz”, cujo sentido é “fuzilante, semelhante a raio ou relâmpago” (MARTINS, 2001).

As imagens de transformação acarretadas pela chuva estendem-se ao protagonista, ainda mais se atentarmos para a menção à lagarta, símbolo tradicional da metamorfose. Resta tratar da referência às duas cores que, além do negro e do azul, aparecem no trecho: o vermelho, no simbolismo da arte cristã medieval, representa a caridade, o amor; o amarelo liga-se ao aspecto solar e, quando purificado, atua tal como o branco, simbolizando a intuição, o além e a espiritualidade. (CIRLOT, 2005)

### 3.2 Rosalina e a ordem do transcendente: elevação, espiritualidade, aprendizado

Considerando-se que a vida ativa do protagonista toma outros rumos após a convivência com Rosalina, pode-se dizer que o primeiro encontro dos dois marca tanto a idéia de algo inaugural, inédito, quanto a ambivalência presente na Velha-Moça:

E, vai, a solto, sem espera, seu coração se resumiu: vestida de claro, ali perto, de costas para ele, uma moça se curvava, por pegar alguma coisa no chão. Uma mocinha. E ela também escutara seus passos, porque se reaprumou, a meio voltando a cara, com a mão concertava o pano verde na cabeça. E – só a voz – baixinho no natural, como se estivesse conversando sozinha [...] mas voz diferente de mil, salteando com uma força de sossego. Era um estado – sem surpresa, sem repente – durou como um rio vai passando. A gente pode levar um bote de paz, transpassado tranqüilo por um firo de raio. Lélío não se sentia, achou que estava ouvindo ainda um segredo, parece que ela perguntava, naquele tom requieto, que lembrava um mimo, um nino, ou um muito antigo continuar, ou o a-pio de pomba-rola em beira de ninho pronto feito: - “...Você é arte-mágico?...” Viu riso, brilho, uns olhos – que, tivessem de chorar, de alegria só era que podiam...-; e mais ele mesmo nunca ia saber, nem recordar ao vivo exato aquele

<sup>19</sup> Além da personificação do termo “corisco”, este parece guardar poder sinestésico, pois, pela sua qualidade sonora, transmite uma impressão cortante, tal qual a imagem da faísca no céu. O fragmento alterna o som estridente das sibilantes (-s-), fechado das oclusivas (-c-) e intenso das vibrantes (-r-, -rr-), cruzamento e repetição de sons que exercem, como diz Bosi (2000, p. 45), “[...] uma função mestra de apoio sensorial.”

vazio de momento. [...] Mas: era uma velhinha! Uma velha... Uma senhora. (ROSA, 1969, p. 179)

Em carta a seu tradutor para o italiano, Guimarães Rosa (1981, p. 58) afirma que, em detrimento do cenário e realidade sertaneja, do enredo e da poesia, o mais importante em sua obra – principalmente em *Corpo de baile* - é o valor metafísico-religioso, valor esse manifestado em expressões antitéticas como “força de sossego”, “levar um bote de paz”, “transpassado tranqüilo por um firo<sup>20</sup> de raio”, que dão conta da atração instantânea exercida pela velhinha: poder que “arrasta” mas conduz à calma interior.

Relacionados a Dona Rosalina, a velha senhora, dois fatos entranhados em ocorrências metafísicas merecem destaque, sendo o primeiro deles ligado à vinda de Lélío ao Pinhém: “Da varanda, seo Senclér tirava conversa com o pessoal. E o vaqueiro foriço apareceu, montado num animal pampa, um cachorro seguia-o” (ROSA, 1969, p. 131). Na verdade, o cão não pertencia a Lélío, nem era seu conhecido, mas o havia encontrado três dias antes da chegada à fazenda, e o animal passara a segui-lo. O interessante é que um dos homens de seu Senclér reconhece o animal: “- ‘Gente, mas é o fraldo<sup>21</sup> da nhá dona Rosalina, o Formôs...’ [...] - ‘Que tempo que sumiço que levou...’” (ROSA, 1969, p. 132). O cachorro atua como um elo entre Lélío e Rosalina, ao assumir o encargo de guardião<sup>22</sup> e guia do vaqueiro nos caminhos que precedem sua chegada ao Pinhém, tarefa posteriormente atribuída à velha senhora, que partilha, junto ao cão, da companhia do vaqueiro quando este parte do lugar.

Na primeira vez que a encontra, ela está apanhando lenha, e Lélío oferece-lhe auxílio: “- ‘Dona, a senhora deixa, eu carrego, eu ajudo...’” (ROSA, 1969, p. 180) e o texto remete à lenda que reconhece na figura de uma velha uma fada disfarçada e também, como menciona Benedito Nunes (1991, p. 166), há a lembrança “[...] da velhinha lendária, fraca e desamparada do conto infantil, na qual Nossa Senhora se disfarça para experimentar a caridade dos passantes. [...] O

<sup>20</sup> Martins (2001, p. 229) reporta-se ao termo “firo” como “ato de ferir, de atingir, ferimento agudo”, sendo um deverbal de “ferir.”

<sup>21</sup> “Fraldo”, segundo Martins (2001), é um termo não dicionarizado, que significa “cão de colo, cachorro de estimação, de mulher”, conforme observação de Guimarães Rosa ao tradutor italiano. Com acepção semelhante, há “fraldiqueiro”: “diz-se de ou cão que gosta de estar no conchego do colo das mulheres.” (HOUAISS; VILLAR, 2001)

<sup>22</sup> No simbolismo cristão, o cachorro tem a atribuição, derivada do serviço do cão do pastor, de guarda e guia do rebanho (CIRLOT, 2005).

encontro de Lélío e Lina tem, assim, um contorno folclórico e mágico.”

Outra aproximação a ser feita é com a figura da anciã menina, presente com grande frequência nas poesias alegóricas de Homero e Virgílio, nos escritos de Plínio, o Moço, do cristão Arnóbio, bem como nas figurações de Hermas, Claudiano, Boécio e, mais recentemente, em Balzac. Para Curtius (1992, p. 150-152), essa representação

[...] deita raiz nas camadas profundas da alma. Pertence às velhas imagens originadas do inconsciente coletivo. As características da figura feminina, em Hermas, Claudiano, Boécio e Balzac, correspondem à linguagem dos sonhos, onde é possível encontrar aqueles seres de ordem superior que pedem, ensinam e ameaçam. No sonho, essas figuras, a um só tempo grandes e pequenas, jovens e velhas, podem trocar de identidade, ser a um só tempo conhecidas e inteiramente estranhas, de modo que, sonhando, verificamos: esta pessoa é, na verdade, inteiramente outra. No estado de êxtase, podem assomar imagens semelhantes. Alguém, por exemplo, vê uma velha “de ondeantes cabelos brancos como a neve” que, noutra visão, aparece remuçada, “de cabelos louros.”

O halo misterioso da figura de Rosalina remonta, portanto, a obras fundamentais da Antigüidade – nas quais a figura da anciã-menina oscila entre a estatura humana e o porte gigantesco -, tanto quanto a fontes folclóricas, o que em parte explica a poderosa atração que direciona o vaqueiro a ela. Até a voz dela distingue-se das outras, tanto que, ao lhe perguntar onde morava, ele identifica algo de diferente, mas não sabe bem precisar o que é:

-“Onde é que o senhor existe?” Perguntou em sério de cerimônia, mas sem perder a graça de doçura, nos olhos uma bondade [...]. Lélío já tinha levantado o manójo de gravetos, e demorou para responder que morava ali mesmo, no Pinhém. Porque aquela voz acordava nele a idéia – próprio se ele fosse o rapazinho da estória: que encontrava uma velhinha na estrada, e ajudava-a a por o atilho de lenha às costas, e nem sabia quem ela era, nem que tinha poderes... (ROSA, 1969, p.180)

A afirmação “aquela voz acordava nele a idéia” pode remeter à formulação esboçada no mito do eterno retorno (ELIADE, 1969, p. 18-19), cabendo a Lélío e Rosalina a possibilidade de reinaugurarem, com força original, algo já encenado

através das ações de deuses, heróis ou mesmo de ancestrais. Nesse sentido, um objeto ou uma ação adquirem valor transcendental, o que se mostra, notadamente, quando o protagonista depara-se com a velha mulher: ao encontrá-la, ele participa de uma realidade transcendente, centrada na figura de Rosalina que, impregnada de força mágica ou religiosa, atua como representante de um ato primordial, ocorrido em um lugar consagrado (ELIADE, 1969, p. 26), o que os excertos que falam da sensação do protagonista - “Lélio então estivesse vivendo aquilo de cor” (ROSA, 1969, p. 184) – e da casa de Rosalina – “Mesmo, ali tudo se passava diferente de em outras partes” (ROSA, 1969, p. 185) - confirmam.

A seqüência do encontro mostra que o olhar de dona Rosalina aproxima-se do sagrado, louvando Lélio, tal como a figura de mãe:

Tir-te e guar-te<sup>23</sup>, porém, ela mesma atinava então que ele era o vaqueiro novo chegado, e a quem já esperava por agradecer. Olhava: estava abençoando. E, quando chegaram, e que Lélio largou o feixe de gravetos, ela segurou um momento as duas mãos dele. No suave saudar, nunca pessoa nenhuma tinha feito assim; ou, de certo, tinham feito, quando ele era muito menino. [...] Tão à vontade, Lélio achava estúrdio que o conhecimento dela tivesse sido só daquela mesma hora, parecia poder puxar lembrança comprida. (ROSA, 1969, p. 180-181)

À fluida lembrança presentificada na mente do protagonista, enfatizada pelas interrogações: “De que coisa ele estava querendo se lembrar? De onde?” (ROSA, 1969, p. 181) liga-se a idéia da infância “quando ele era muito menino”, o que pode comprovar a simbologia da mãe na personagem Rosalina, que, ao se despedir de Lélio, beija-o na testa. Benedito Nunes (1991, p. 167) refere-se igualmente à generosidade maternal irradiada pela personagem, afirmando: “Maternal, ela se doa a Lélio e dele recebe filial dedicação.”

Na festa em comemoração ao natal, oferecida por seu Senclér e sua mulher, Lélio e Rosalina igualmente se tratam como mãe e filho:

Mas Lélio nem teve tempo para escolher dama: dona Rosalina veio sorrindo, pegou no braço dele, que era o seu Mocinho – os dois formaram a mazurca dançando. [...] Meu Mocinho...- ela disse - ...antes eu não encontrei você, não podia, meu filho, porque a gente não estava pronta de preparada...” “- E eu, mãe?” – ele perguntou, sem primeiro se esclarecer. – “Uma estrelinha brilha, um átimo, na barra

<sup>23</sup> Expressão não dicionarizada, cujo sentido é: “ameaça súbita”, “sem aviso”, “de repente” (MARTINS, 2001).

da madrugada, antes d'o sol sair..." – assim ela respondeu. (ROSA, 1969, p. 208)

Desse modo, a constituição de Rosalina é multifacetada; remete tanto ao comum das pessoas - "Dona Rosalina lembrava alguma parecença com a senhora estrangeira velha mãe do Inácio Perpo, peão na Tromba-d'Anta. A voz lembrava a de uma senhora chamada dona Filhinha, que cantava hormônio, na Itamarandiba" (ROSA, 1969, p. 184) – como a seres de porte elevado<sup>24</sup>: "[...] ela semelhava pertencer a outra raça de gente, nela a praxe da poeira não pegava" (ROSA, 1969, p. 215).

Após fazer um cotejo entre os diversos tipos de amor que vivenciara, Lélío resolve, definitivamente, partir, tal como Seo Senclér, que tinha data marcada para ir-se embora, e ainda ouve de dona Rosalina: "- 'Vai, meu Mocinho. Chegou o de ir. Não por fuga, nem por cansaça daqui, nem por medo. Mas o que eu sei, e seu coração sabe, é que [...] algum outro lugar deve de estar esperando por você...'” (ROSA, 1969, p. 243).

Esse “outro lugar” é o Peixe-Manso<sup>25</sup>, para onde Lélío e Rosalina dirigem-se, pois haviam tomado uma decisão: ela vai junto de seu Mocinho, ainda que tivesse medo de que ele se arrependesse, por carregar uma velhinha, ou que no futuro ele pudesse casar com uma moça que dela não gostasse (ROSA, 1969, p. 245).

Na partida, de madrugada, o cachorro Formôs corre adiante, alegre – ele, que “trouxera” Lélío, agora o leva junto com a dona. O vaqueiro observa os horizontes e exclama “-‘Mãe Lina...’”, ao que ela responde, sorrindo: “-Lina?! Olharam-se, “era como se estivesse se abraçando.” (ROSA, 1969, p. 246)

Rosalina, que tem no nome a rosa, flor de Vênus (talvez uma floração fora de

---

<sup>24</sup> “A Filosofia aparece a Boécio como respeitável matrona, cheia de vitalidade, embora muito velha [...]. Sua estatura é variável, ora correspondendo à média humana, ora parecendo tocar o céu com a testa. Mescla de velhice e juventude, portanto, aqui em proporções sobre-humanas. A anciã cheia de juventude de Boécio, apesar de todos os modelos literários, exerce as funções de uma salvadora contemplada visionariamente. [...] A jovem velha Filosofia de Boécio oscila entre a estatura do homem e a de gigante.” (CURTIUS, 1992, p. 149)

<sup>25</sup> Peixe-Manso é o lugar onde reside Vovó Maurícia, mãe de iô Liodoro de “Buriti”. Tal como Rosalina, essa personagem é reconhecida pelos signos da vitalidade, da beleza e pelo acento erótico, como se percebe pelo trecho dessa narrativa que mostra o final da festa de S. João, quando o dono do Buriti Bom oferece o rito do fogo – sabidamente ligado a Eros – à mãe: “[...] 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. [...] Mas esse rito do fogo sempre pertencia de direito à Vovó Maurícia [...]: -‘Minha mãe – que Deus lhe ponha mais saúde - ...conforme que está lá, nos nossos Gerais...’” (ROSA, 1976, p. 199)

tempo), é vista por Nunes (1991, p. 165-166) como a última encarnação de Eros:

[...] velha-moça, que é muito mais que o símbolo da eterna fluência da vida, renascendo das cinzas da velhice. [...] De seu passado, a velhinha fala, sem aversão ou desmedida saudade. Havia amado muito, no mundo; e em sua velhice não renega a mulher cortejada que tinha sido. O tempo de amor que se fora, lhe pertencia, integrado em uma outra espécie de vida e de amor. [...] Dessa experiência evocativa de Dona Rosalina sobressai o seu grande conhecimento do amor – do amor realizado que ela podia rever, como quem recapitula as fases de uma trajetória.

O ensaísta (NUNES, 1991, p. 167) assevera que “Dona Rosalina dá ao seu Mocinho uma forma de amor mais completa, que sumariza os seus passados amores, e que tem o poder de sublimar o impulso amoroso do vaqueiro, disperso em paixões várias.” Como se percebe, Lélío é orientado por qualidades emotivas – sente desejo, raiva, angústia, aflição, ternura, desespero, reverência – cabendo a Rosalina a função organizadora e pacificadora desses elementos. Por isso, ela é elevada à “[...] imagem arquetípica da velha-jovem, que tem simbolizado a espiritualidade da Religião e a inteligência da Filosofia”, condição que, de um lado, aproxima-a de Sofia, como também de Beatriz ou Maria; de outro, afasta-a das concretizações de amor carnal, como Eva, ou amor-paixão, como Helena. (NUNES, 1991, p. 168)

Além da similitude com Beatriz da *Divina comédia*, pode-se pensar, igualmente, na correlação entre a figura de Rosalina e a de Ísis, que assume um papel de guia ou de mediadora, levando o homem a ascender espiritualmente. Durante o Império Romano, o culto a Ísis ascende na Itália, e lá a deusa egípcia tem uma especial atribuição: “sua função essencial como protetora é assumida por Ísis-Fortuna, *victrix et invicta*: Providência todo poderosa, ela suplanta as forças do destino, e subtrai o iniciado ao fatum cego” (LÉVY, 2000, p. 500)

Como Ísis, acredita-se que Lina livra o vaqueiro do peso do destino infeliz no amor; como Maria, privilegia-se a figura da mãe, por excelência, responsável pela sublimação do amor em direção a uma crescente espiritualidade, entremostrada no cenário lírico-poético da partida:

Olharam para trás: a estrela-d’alva saiu do chão e brilhou, enorme.



Olharam para trás: um começo de claridade ameaçava, no nascente; beira da lagoa, faltava nada para as saracuras cantarem. Olharam para trás: o sol surgia. Com pouco, atravessavam o pasto da Cascavel<sup>26</sup>. Os passarinhos refinavam. Com esses, mil gritos, as maitacas, as araras, os papagaios se cruzavam. Zulzul<sup>27</sup>, o céu vivia, azo que pulsava. (ROSA, 1969, p. 245)

Por três vezes, “olharam para trás”: seriam as três formas de amor, que restaram guardadas na lembrança, em forma de aprendizado? Teria ele atravessado as regiões escuras do sofrimento – representadas pelo “pasto da Cascavel” -, habilitando-se a realizações amorosas íntegras?

Para responder essas questões, faz-se necessário buscar, através da figura da mãe, que entremeia a narrativa<sup>28</sup>, e surge, notadamente, no final, – “[...] ‘E vamos por aí, com chuva e sol, Meu-Mocinho, como se deve...’ [...] Lélío governava os horizontes. – ‘...Mãe Lina...’” (ROSA, 1969, p. 246) – motivações edípicas na conduta do protagonista. Segundo Passos (2000, p. 132; grifo da autora), “Lélío [...] vivencia sexualidade e demanda amorosa até a coragem extrema de fugir com a personagem *substituta* da mãe. Em fuga inusitada, Lina abandona todas as amarras: casa, terra, amigos e o filho legítimo, Alípio.”

A insistência na força e no destemor que acompanham as atividades rotineiras de Lélío, a referência a símbolos masculinos, como a vara, remetem à ação afirmativa do protagonista, no sentido de “vencer” o pai. Fatos pontuais incrementam a proximidade do vaqueiro com a imagem da mãe, intensificada, no discurso, pelo uso de maiúscula, associada exclusivamente a atributos positivos: “a Mãe [...] tinha sido bonita e boa, sempre trabalhadeira e séria; por que, então, o pai tinha precisado de largá-la, de se sumir de casa, [...] pra morar com uma mulher acontecida, qualquer, achada de viagem, em beira de cerrado?” (ROSA, 1969, p. 159)

Dessa forma, em relação aos vínculos criados por Lélío com Rosalina,

<sup>26</sup> Entre a diversidade de aspectos simbólicos ligados à cobra, ressalta-se a função de mediadora entre dois modos de vida. Wirth (apud CIRLOT, 2005) afirma que “[...] a antiga serpente é o suporte do mundo, ao qual provê ao mesmo tempo dos materiais e da energia, desdobrando-se em razão e imaginação, mas também em força tenebrosa.”

<sup>27</sup> “Zulzul”: muito azul. Forma aferética e duplicada de “azul”, neologismo poético enfático. (MARTINS, 2001)

<sup>28</sup> Veja-se Sinhá Linda, através de quem “Lélío se lembrava dos gestos de sua mãe [...]” (ROSA, 1969, p. 140) e Conceição, que o tratava “[...] com um carinho escorrido e certo, com perleixos e teus-agrados, sem momice, carinho de mãe que achega o filho [...]” (ROSA, 1969, p. 174). Ademais, cabe relacionar o simbolismo das águas presente na narrativa com a imagem materna: “Nos Veddas, as águas recebem o apelativo de *mârtrimah* (as mais maternas)” (CIRLOT, 2005).

cumpre-nos afirmar, com Passos (2000, p. 136), que “[...] se o vaqueiro a vê como a mãe faltante, necessitando de sua palavra e experiência, a velhinha age subrepticamente, sugerindo-lhe trajetórias, mas jamais obrigando a segui-las.”

Como, na saída do Pinhém, eles fixam “a estrela d’alva”, “a claridade”, “o sol”, pode-se pensar, simbolicamente, que Lélío, a partir de então, valeria-se dos favores do sol, incorporaria verdadeiramente Hélios, estando apto a encontrar dias mais amenos.

### 3.3 Lélío e Lina; Rosalina, Doralda, Maria da Glória

Em texto publicado no mesmo ano de *Corpo de baile*, Paulo Rónai (2001, p. 202) define importantes pontos da narrativa que examinamos, dos quais nos valem, à guisa de fecho desta análise:

[...] em “A estória de Lélío e Lina”, a inverossímil aventura do vaqueiro Lélío na fazenda do Pinhém, de onde ele sai raptando uma velha senhora que poderia ser sua mãe, e a quem só o ligam laços de simpatia. No tecido grosso e palpável de uma história toda real – com desfile de vaqueiros de diversos tipos, cenas da vida pastoril, as fases de adaptação de Lélío a seus novos camaradas, as suas experiências sexuais – o episódio feérico dessa extraordinária amizade entre a velha sábia e folgazã o jovem pastor de imaginação quimérica se destaca sem nada grotesco ou absurdo, com uma naturalidade serena.

Selecionamos dois trechos diretamente relacionados ao objeto de nosso estudo, a fim de confrontar os resultados de nossa análise com observações feitas no distante ano de 1956: “no tecido grosso e palpável de uma história toda real” e “o jovem pastor de imaginação quimérica”.

O primeiro deles interessa bastante, pois, partimos do pressuposto de que nessa narrativa há um maior apelo à realidade, tanto no esforço de concretizar aspectos e experiências de vida, como pela escolha de um protagonista inclinado à ação, que se demora, também, em reflexões e devaneios. Portanto, a ênfase na demarcação do real não impede que assome à narrativa a figura de Rosalina, oriunda do universo folclórico, religioso, arquetípico. Pode-se pensar, por

consequente, que essa personagem exerce um contraponto benéfico ao modo de ser “realista” do vaqueiro e da narrativa como um todo.

Já nomear Lélío de “o jovem pastor de imaginação feérica” direciona-nos à questão do sonho e da memória, o que, além de ligar esta novela às demais do *corpus*, estabelece a distinção entre a realidade que se experimenta e a imaginação pautada no nível do sonho, como explica Bergson (1999, p. 90): “para evocar o passado em forma de imagem, é preciso poder abstrair-se da ação presente, é preciso [...] querer sonhar.” Lélío possui esse querer; em sua imaginação assomam imagens e emoções oriundas da realidade imediata, do passado recente, do pretérito distante:

[...] Lélío, em mais de uma ocasião procurou ver Manuela, e estiveram conversando em casa de dona Rosalina. Mas a Manuela se recatava, com amizade natural, e Lélío esbarrava num enlo<sup>29</sup>: traçado tudo, achava que ela do Canuto ainda não afirmara esquecimento. Aí, tinha pressa de ouvir que ela gostasse dele, dele! mas ele mesmo não tinha certeza de lhe ter amor que desse para casar. Assim ao assim, dona Rosalina, que decifrava o diário, olhava-o muito, razoal se dissesse: – “Meu Mocinho, você está mais pensando em outra...” E estava. Da Jiní, tinha uma pena, muito sentida, quando ouvia contar o que em casa dela se passava, e quando via o Tomé, calado triste, lidando sempre por duro trabalhar. Mas pensava era na verdadeira outra: a Moça, linda, de Paracatu. Queria vir para Manuela, e a imagem de Sinhá-Linda neblinava. [...] Mas seu corpo sofria falta forte da Jiní, uma vez só, e eu quebrava este cativoiro, e dela pra sempre me esquecia... E quase não pensava na Sinhá-Linda (ROSA, 1969, p. 210-211).

O trecho é pródigo em mostrar o entrelaçamento de imagens e emoções oscilantes: “Mas pensava era na verdadeira outra: a Moça, linda, de Paracatu.”; “E quase não pensava na Sinhá-Linda”; “Da Jini, tinha uma pena muito sentida”; “Mas seu corpo sofria falta forte da Jiní”. Observa-se que a referência ao desejo pela mulata é enfatizada pelas marcas da primeira pessoa, o que sugere um monólogo interior: “Ah, pudesse estar ao menos uma vez com Jiní, uma vez só, e eu quebrava *este* cativoiro, e dela para sempre *me* esquecia”, trecho que comprova, em nível discursivo, a emoção subjetivada do protagonista, mostrada nesse discurso mental. Em “Queria vir para Manuela, e a imagem de Sinhá-Linda

<sup>29</sup> Enlo: termo não dicionarizado, que significa enleio, embaraço, confusão (MARTINS, 2001).

neblinava” há a idéia de desejos e imagens sobrepostos, o que mostra a inconstância sentimental do protagonista, equilibrada pela figura de Rosalina.

Com essa alternância de imagens e desejos na imaginação de Lélío, que tanto aproxima quanto repele personagens femininas, pode-se pensar na ênfase de movimentos em conjunto, réplicas de um corpo de baile: “Mas tudo nesta vida ia indo e variava, de repente: eram as pessoas todas se desmisturando e misturando num balanço de vai-vem, no furta-passo de uma contrandansa, vago a vago. Ou num desnorteio de gado” (ROSA, 1969, p. 225), o que dá sentido a cada experiência vivenciada por ele, disposto a uma ascensão vertical, talvez de modo similar à idéia platônica, de que para se atingir o belo absoluto é necessário chegar a um ponto final (PLATÃO, 1991, p. 42). Entre as diversas personagens femininas de quem se aproxima no Pinhém, o vaqueiro não despreza nenhum tipo de contato, característica que o torna distinto do Grivo de “Cara-de-Bronze”, pois este, como vimos, passa distante de Nhorinhá, e mais tarde arrepende-se.<sup>30</sup>

No que respeita à diversidade de contatos, pode-se dizer que Lélío comunga experiências ricas e variadas, ora mais fortes, como a vivência com as Tias, - “aquelas duas davam eram grosso e raso simples, como um mingau de fubá e leite, comido de manhã cedo.” (ROSA, 1969, p. 202) -, ora mais diáfanas, como a imagem da mocinha de Paracatu - “[...] faltava o esterco do real: ah, ele, com a Sinhá-Linda, possuía muito poucas marcas” (ROSA, 1969, p. 240).

Mesmo a experiência com Jiní, que faz de Lélío um protagonista sensual e sensorial, surge recortada por lances poéticos e sutis, o que prova seu significado intrínseco: “Assim estava encostada nele. O rumor do ar em respirar, o cheiro, os óleos olhos” (ROSA, 1969, p. 228). No trecho, Jiní é reconhecida, metonimicamente, por meio de detalhes que despertam sensações tácteis, sonoras, olfativas e visuais. A paronomásia - “óleos olhos” - sugere a impossibilidade de se apreender o todo da personagem, que é escorregadia como óleo, ao mesmo tempo que sinaliza a languidez, a voluptuosidade inerente a essa figura.

A ênfase no real que o texto mostra traduz-se também pela vida em constante movimento, o que Lélío reconhece no contato diário com os vaqueiros: episódios

---

<sup>30</sup> Neste trecho de “Cara-de-bronze” mostra-se o arrependimento de Grivo: “A moça Nhorinhã era linda – feito noiva nua, toda pratas-e-ouros, e para ele sorriu, com os olhos da vida. Mas ele espiava em redor, e não recebeu aviso das coisas – não teve os pontos de buzo, de perder ou ganhar. Ele seguiu seu caminho avã, que era de roteiro; deixou para trás o que assim asinha podia bem colher. (- **Essa eu olhei com o meu sangue...**) Deixou, para depois formoso se arrepender” (ROSA, 1969, p. 118-119; grifo do autor).

de doença, de loucura, de morte, de separação são constantes e acabam por constrangê-lo à reflexão: “Maltreito ele também estava, mas de se achar pequeno e pior que os outros, de se fazer perguntas sem arcável resposta, de precisar de viver sobre seguro na transformação do mundo” (ROSA, 1969, p. 230).

Nesse ponto, há que se mencionar a postura positiva de Rosalina – “- ‘Vamos rir da gente mesmo, antes dos outros, meu Mocinho. Gemer, gemer, o bambual mesmo geme...’” (ROSA, 1969, p. 226) – em que transparece a elevação advinda da sabedoria, aliada à espontaneidade infantil: “Ali a Velhinha se asia tão delicada, senhora de serenim, em giro baile, leve espécie de criança, que sabia ser e sorrir e olhar, sem estorvo nenhum” (ROSA, 1969, p. 208).

As palavras de Rosalina, que “[...] abriam era só uma claridade em seu espírito” (ROSA, 1969, p. 215), são resultado de sua larga experiência de vida, principalmente no trato amoroso (ROSA, 1969, p. 183), o que a torna, também, livre de qualquer preconceito, ao destacar, entre as personagens bíblicas, a figura da santa-pecadora, também experiente nos assuntos de amor:

[...] Nosso Senhor, enquanto esteve cá em baixo, fez uma Santa. Vigia que essa não foi uma puras- virgens, moça-de-família, nem uma marteira senhora-de-casa, farta-virtude. Ah, aí, aí não: a que soube se fazer, a que Ele reconheceu, foi uma que tinha sido dos bons gostos – Maria Madalena (ROSA, 1969, p. 216)

Dona Rosalina, enfim, auxilia o protagonista a intervir positivamente na história de Manuela e Canuto; a compreender Jiní, quando esta o trai - “Pela primeira vez, ela o reprovou, mas com ainda maior doçura: - ‘Meu Mocinho, você espalha pétala de flor de cova, em cima de criatura viva?!’” (ROSA, 1969, p. 232) -; a entender que o caso com Mariinha pouco significava: “- ‘Você viu, meu Mocinho, da Mariinha você não gostava. Só que você achou nela alguma coisa que relembrava a Menina de Paracatu... [...]’” (ROSA, 1969, p. 240) Tais acertos sugerem que o ciclo de experiências no Pinhém se fechara, ensejando novas etapas, como afirma Dona Rosalina ao seu Mocinho: “[...] Mas, o que eu sei, e seu coração sabe, é que a razão da vida é grande demais, e algum outro lugar deve estar esperando por você...” (ROSA, 1969, p. 243)

Em um cotejo entre as figuras femininas centrais das narrativas

examinadas, Rosalina destaca-se sobremaneira pelo caráter emblemático, proveniente de uma construção exemplar, que incorpora e ressalta elementos da tradição filosófica, das fontes lendárias, da poesia, da religião, do folclore, do mito, da linha psicanalítica, ativando determinados sentidos, entre os quais prevalecem a visão erótica da vida e uma sabedoria intrínseca, advinda de reflexões e experiências singulares. Doralda, reconhecida pelos signos da beleza, da saúde e da sensualidade, valoriza as experiências eróticas anônimas, advindas da prostituição, e exercita, no presente da narrativa, o amor conjugal, que lhe traz completude e satisfação, o que nem sempre se estende ao sisudo Soropita. Maria da Glória, personagem que também guarda a beleza do corpo jovem e sadio, abre-se para experiências eróticas com a cunhada e com o amigo da casa e mantém ansiosas expectativas quanto à chegada do par amoroso, o reticente Miguel. Todas as três personagens, portanto, são imbuídas de vigoroso acento erótico, ora desejado, ora sublimado, ora vivenciado, o que pode comprovar, no desenrolar dos enredos, uma destinação eufórica para essas “mulheres”, reconhecidamente, mais resolutas, alegres e contagiantes que os respectivos pares masculinos...

## Considerações finais

Todo leitor assíduo de Guimarães Rosa sabe da importância dos nomes em sua produção. Já dizia o narrador de *Grande sertão: veredas*: “Que é que é um nome? Nome não dá; nome recebe” (ROSA, 1970, p. 121). Ao finalizarmos esta análise, o nome que nos vem à memória é o do livro que abriga, originalmente, as três narrativas escolhidas: *Corpo de baile*, nome sugestivo, instigante, certo, que traz implícita a idéia de atuação das personagens, como bailarinos que executam danças dispondo de coreografias próprias (HOUAISS; VILLAR, 2001).

O sentido de unidade da obra, entrevisto na palavra “corpo”, e de certa circularidade entre as personagens, sugerido pelo termo “baile”, perde-se um pouco a partir da terceira edição, quando as narrativas são publicadas em volumes independentes, nos quais o nome *Corpo de baile* não mais figura<sup>1</sup>. Entretanto, como o exame dos protagonistas masculinos está no ponto de partida deste trabalho, insistimos no elo entre “Buriti”, “Dão-lalalão – o devente” e “A história de Lélío e Lina”, a partir de semelhanças de construção entre Miguel, Soropita e Lélío. A primeira delas, que contribui para a seleção dos textos, está no fato de que, entre os protagonistas das sete narrativas da obra, são eles que realizam trajetórias claramente individualizadas. Os resultados da pesquisa comprovam que o pendor para a imaginação é um traço dominante desses seres fictícios, associado à manutenção e incremento da poeticidade do discurso, bem como ao tratamento dado às coordenadas espaço-temporais. Imaginação apreendida principalmente através do discurso indireto livre, que faculta o desdobrar da subjetividade das personagens. Além disso, os três estão às voltas com o tema do amor, um dos mais caros à literatura de todas as épocas.

Por artimanha do escritor, Miguel de “Buriti” está presente em duas narrativas de *Corpo de baile*: vivencia, em “Campo geral”, sofridas experiências da infância, ao atuar como Miguilim, morador do remoto Mutum. Desse modo, o veterinário que chega ao Buriti-Bom pela segunda vez é Miguilim “adulto”, personagem de reconhecida sensibilidade, caráter introspectivo e sonhador. Tais qualidades respondem pelo tom lírico que o discurso de “Buriti” assume,

---

<sup>1</sup> Cabe observar que a editora Nova Fronteira lançou, em 2006, uma edição comemorativa dos cinquenta anos de *Corpo de baile*, em que mantém as sete narrativas em volume único e preserva o título original.

notadamente, nas analepses, recuos temporais que recortam aspirações, decepções e medos desse focalizador, em uma amplitude que remete tanto à narrativa de abertura – personagens, episódios e lugares de “Campo geral” - quanto a momentos vividos na primeira viagem que faz à fazenda de iô Liodoro. Além disso, o uso da analepse como um meio retardador da ação assegura a permanência de um tom vinculado à emoção da subjetividade que se expressa, o que nos envia ao terreno da lírica (STAIGER, 1997, p. 14). Para compor o clima lírico tem-se, ainda, nos *flashbacks*, a menção ao monjolo, objeto ligado emocionalmente a Miguel, pois, remete ao mundo infantil (SANTOS, 1978, p. 33) e possui um som compassado, o que nos permite associar a batida do monjolo ao ritmo dos retornos temporais.

Falar em sons e percepção sonora obriga-nos a mencionar o esquisito Chefe Zequiél, de quem Miguel se aproxima, já que ambos são dotados de grande sensibilidade auditiva. No caso do Chefe, a captação de sons chega às raias da extravagância e mostra uma consciência ora atormentada, ora profética; para Miguel, tal capacidade vale principalmente como veículo para o devaneio, no qual toda sorte de desejos, medos, lamentações e cenas da infância surgem amalgamados às mais diversas tonalidades e ritmos sonoros percebidos no ambiente noturno, o que se reporta aos caminhos da lírica e da criação poética, nos quais o ritmo associativo, evidenciado por paranomásias, ligações de som, ligações de sentido ambíguo e ligações de memória, predomina (FRYE, 1973, p. 267).

A plena adesão do protagonista ao universo onírico – verificada também pela recorrência dos símbolos do centro e do mar - confirma seu caráter lírico, o que ajuda a explicar tanto o uso das analepses quanto a suspensão do desfecho: trata-se mais da expressão intensa de uma subjetividade do que da fundamentação e particularização de ações.

Dessa forma, a atuação de Miguel espalha-se pela narrativa e configura um tom, em cujo cerne convivem alegria e tristeza, desejo e lamento: a tristeza e o lamento ligam-se à manutenção da ordem estabelecida, ao remeterem aos dissabores da infância, aos temores que assombram a personagem, condição que o aproxima de Maria Behu, personagem regida pelo ideal de permanência, de estaticidade. Em contrapartida, a alegria e o desejo sugerem a possibilidade de renovação, ao conectarem-se, notadamente, ao tema do amor, sabendo-se que a



temática erótica, bastante delineada na narrativa, está na base das transformações ocorridas com as personagens centrais. Portanto, se por um lado, o iminente retorno à fazenda configura o sentido de mudança para o protagonista, por outro, na última analepse, recua-se novamente a Campo geral”, para resgatar-se, no espaço ficcional de “Buriti”, a imagem do par feminino, plena de vitalidade, em meio ao ritmo repetido do monjolo: “Dito, o silêncio vem. Os braços de Maria da Glória eram claros, firmes, não tirando do macio, e quentes, como todo o corpo dela, como os pezinhos, como a alma. O monjolo, a noite inteira, cumpria, confirmava.” (ROSA, 1976, p. 250)

No fecho da narrativa, infere-se que Miguel se posta no limiar da mudança, ao abrigar em si as forças vivificantes de Eros sem, contudo, exteriorizá-las plenamente. Ao permanecerem latentes, tais forças contrapõem-se ao modo introvertido da personagem e corroboram o caráter contrastivo que unifica a narrativa, seja na percepção dos sons noturnos, que se alternam; seja na oposição entre personagens como Maria da Glória e Maria Behu: “Aí, havia as duas filhas moças; assim uma da outra diversas: como a noite e o sol, como o dia e a chuva.” (ROSA, 1976, p. 94), seja na discrepância entre a natureza aberta e úmida da fazenda e o ambiente fechado e seco da casa. Conforme Heráclito (apud BOSI, 2000, p. 107), “aquilo que obsta conduz à concordância, e das tendências contrárias provém a mais bela harmonia.”

A propensão ao devaneio, associada à captação sensorial do mundo que o rodeia, são marcas registradas de Soropita, protagonista de “Dão-lalalão – o devente”, sisudo e metódico habitante do ão, de onde se desloca a cavalo, rotineiramente, para ouvir a novela de rádio em Andrequicé, povoado vizinho. No pequeno percurso que separa os dois lugares, grandes devaneios tomam corpo em sua imaginação e trazem, à superfície do texto, duas ordens de imagens e impressões, centradas tanto em cenas prazerosas, já vividas e estimadas, que anseia reviver com a esposa, como em experiências chocantes, que viveu e insiste em retomar, embora traduzam idéias de perda, dissolução e morte. Estas últimas lembranças, centradas no seu violento passado de matador e nas experiências pretéritas da mulher, ex-prostituta em Montes Claros, além de afastarem-no da vida ativa, na qual é respeitado comerciante e dono de terra, infiltram-se de forma acentuada no presente da narrativa e, deslocadas, assumem proporções alarmantes quando Soropita encontra-se com Dalberto, amigo de outros tempos, junto a uma

comitiva de transporte de gado. Por imaginar que ele pudesse ter conhecido sua esposa como meretriz, o protagonista tenciona, em um primeiro momento, matá-lo. Posteriormente, o alvo de suas delirantes suposições desloca-se para Iládio, integrante da comitiva, que recebe toda a carga de despropérios e ameaças, pois o protagonista o vê como Sabarás, boiadeiro negro que fora cliente de Doralda. No desfecho da narrativa, após subjugar Iládio, Soropita desiste de matá-lo e retoma sua rotina de escutar a novela e reproduzi-la aos demais moradores do lugar.

Como o protagonista é conduzido pelo que imagina, registra-se a intensidade e a mobilidade dessas imagens, ativadas pelos mecanismos metafóricos (condensação) e metonímicos (deslocamento), que revelam o constante deslizar do significado sob o significante (LACAN, 1998, p. 514-515). Por conseguinte, na psique, mesclam-se objetos de prazer e aversão; abole-se a marcação linear de presente e passado, o que permite a associação entre temporalidades e espacialidades distintas.

Por ser a *vis* combinatória do devaneio o passo inicial da criação poética (FREUD apud BOSI, 2000, p. 26), verifica-se, nessa narrativa, a força com que essas imagens surgem, acentuadas pelo caráter reiterativo dos recortes da mente do protagonista, repetições que registram a intensidade dos prazeres sonhados e experimentados com Doralda, - vista por ele através de imagens que remontam à esposa sensual do *Cântico dos cânticos* e a Vênus – e respondem pelo caráter erótico, vivificante, elevado assumido pelo discurso. Por outro lado, embaralhados nos deleites em que se compraz, assomam impressões de rebaixamento, como mostra este excerto de devaneio, que localiza Doralda, em meio a personagens do seu passado de matador: “Doralda vinha montada numa mula vermelha, se sentar nua na beira das águas da Lagoa da Laóla, ela estava bêbada; e em volta aqueles sujeitos valentões, todos mortos, ele Soropita aqueles corpos não queria ver...” (ROSA, 1976, p. 59) Tais imagens aproximam-se do caráter apocalíptico, ao remeterem diretamente às representações obscuras de fim de mundo, de perda de estabilidade, de morte, o que também interessa à poeticidade do discurso: para Kayser (2003, p. 37), o Apocalipse bíblico de S. João é, ao lado do *Cântico dos cânticos*, “[...] o livro da escritura que mais poderosamente influenciou a linguagem metafórica da arte ocidental.”

Embora calado e receoso como Miguel de “Buriti”, Soropita, por extrair das vivências e devaneios o máximo de sensações, é um protagonista orientado pelos

sentidos, com “[...] fome de tudo – de conhecer por dentro, - fome do miolo todo, do bagaço, da última gota de caldo” (ROSA, 1976, p. 32). O mundo captado por seu aguçado olhar, pelo olfato, pelo tato, pela audição, ostenta uma duplicidade que o incomoda, ao trazer, em seu âmago, os apelos de Eros e Tântatos. Ao se deixar levar pelas imagens elevadas e grotescas, prazerosas e repulsivas, o protagonista imprime na narrativa, através dos recortes que faz, um tom contrastivo, embora demonstre crer na primazia da força erótica: “[...] com Doralda nos braços, então, era o único jeito de não precisar de reter má lembrança nenhuma, pensamento ruim; um alívio definitivo [...]” (ROSA, 1976, p. 71), mesmo porque reside em Eros a possibilidade de recomposição das perdas e, na repetição dos devaneios prazerosos, consegue-se burlar o tempo e retomar a rotina, tão cara ao protagonista: “Arma da memória, efígie remota do eterno retorno, a recorrência faz o que pode para nos distrair das penas que inflige a consciência do tempo e da contradição” (BOSI, 2000, p. 37).

Em “A história de Lélío e Lina”, o motivo da viagem insinua-se novamente: Lélío, que protagoniza a história, chega a um lugar novo, a fazenda do Pinhém, onde busca muito mais que um emprego de vaqueiro: traz consigo insucessos no trato com as mulheres e anseia, a partir de então, pela completude amorosa, como mostra seu sonho: “Pôr dinheiro de parte, levantar suas paredes de paz, casinha de telha e taipa; e se casava.” (ROSA, 1969, p. 168) No entanto, motivações pretéritas intervêm no fluxo das novas experiências e causam transtorno, principalmente pelo “[...] sossalto daquela lembrança que ele queria e não queria: a Moça de Paracatu, a Sinhá-Linda.”, o que mostra, também nesta narrativa, o entrelaçamento entre percepção e lembrança, que se traduz em fortes e duradouras impressões: “E a lembrança dela queimava, às vezes, em alma, uma tatarana lagarteasse” (ROSA, 1969, p. 160).

Se quanto à intensidade e vividez das lembranças Miguel, Soropita e Lélío equiparam-se, o que diferencia, notadamente, este protagonista, é a força com que se atira às experiências descortinadas no presente da narrativa, seja no serviço rústico da fazenda, seja no trato com personagens femininas de vários feitios, como Mariinha e Manuela, que exemplificam expectativas frustradas de romance; as Tias, misto de prostitutas e mães; Jiní, fonte de sedução e sensualidade exacerbadas e Rosalina, figura que se acomoda em muitas categorias, ao preencher várias camadas na imaginação do vaqueiro.

Lélio anseia pelo novo e vivencia aprendizados: ligada ao modo romanesco da ficção, a narrativa em que se insere é um misto de aventura e sonho: “Traduzida em termos de sonho, a estória romanesca de procura é a busca [...] de uma realização que a livre das angústias da realidade, mas ainda contenha essa realidade” (FRYE, 1973, p. 191-192).

No fecho deste trabalho, valemo-nos da afirmação de Husserl (apud BOSI, 2000, p. 132), com a qual ligamos a constituição dos protagonistas ao modo de ser da poesia: “A atividade poética busca uma relação intensa com o ‘mundo-da-vida’”. Do modo de construção de Miguel, Soropita e Lélio emerge essa “relação intensa” com o mundo, que se traduz nos sentidos aguçados, nas percepções sutis e singulares, reveladas, de modo acentuadamente expressivo, na imaginação e no sonho. Se para o lírico Miguel, a percepção do mundo é sonora, musical, fluida, emocional, propícia à suspensão, com Soropita, a força impressiva na captação de imagens destaca o contraste da realidade e traz, à superfície do texto, a simbologia das desordens que atormentam a mente humana, ao mesmo tempo em que revela, no espaço da dissolução, o contraponto erótico, ligado às pulsões que movem o ser. Por isso, tem-se, mediante o olhar desse protagonista, um corpo de imagens ardente, tenso e contrastivo, animado por um fundo passional enfático, caro à poesia: ao sondar e remexer as camadas da psique individual, a poesia trabalha “[...] a metáfora do desejo, o texto do Incosciente, a grafia do sonho” (BOSI, 2000, p. 174). Para Lélio, “a grafia do sonho” inscreve-se, notadamente, através da personagem ímpar de Rosalina, na medida em que nela se concentra a força erótica ansiosamente buscada por ele: ao abrigar em si características contrastantes, a velha-moça exemplifica “a harmonia final das tensões opostas, dos contrários aparentemente irreconciliáveis que se repudiam, mas que geram, pela sua oposição recíproca, uma forma superior e mais completa [...]” (NUNES, 1991, p. 148). Desse modo, a energia erótica, em trânsito nas três narrativas contempladas, personifica-se na figura mágica de Rosalina, o que, além de estabelecer um elo entre as narrativas, exemplifica a “[...] síntese da visão erótica da vida entranhada na criação literária de Guimarães Rosa” (NUNES, 1991, p. 146).

## Referências

ALIGHIERI, D. **A divina comédia**. São Paulo: Martin-Claret, 2005.

ALONSO, S. L. O tempo que passa e o tempo que não passa. **Cult**, São Paulo, n. 101, p. 52-55, abr./ 2006.

ANDRADE, V. L. Conceituação de jagunço e jagunçagem em Grande sertão: Veredas. In: COUTINHO, E.F. (Org.) **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 491-500. (Coleção Fortuna Crítica, 6)

ANDRESEN, S. M. B. **Poemas escolhidos**. (Org.) Vilma Arêas. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ARAÚJO, H. V. **A raiz da alma**. São Paulo: EDUSP, 1992.

ARAÚJO, H. V. **O roteiro de Deus**: dois estudos sobre Guimarães Rosa. São Paulo: Mandarim, 1996.

ARRIGUCCI Jr., D. Guimarães Rosa e Góngora: metáforas. In: \_\_\_\_\_. **Outros achados e perdidos**. São Paulo: Companhia das Letras, p. 123-129.

ARRIGUCCI Jr., D. O mundo misturado – romance e experiência em Guimarães Rosa. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 40, nov. 1994, p. 7-29.

AUERBACH, E. A cicatriz de Ulisses. In: **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 1-20.

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BACHELARD, G. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BACHELARD, G. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BAKHTIN, M. O romance polifônico de Dostoiévski e seu enfoque na crítica literária. In: \_\_\_\_\_. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981, p. 1-37.

BARTHES, R. O efeito de real. In: \_\_\_\_\_. **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1998. p. 158-165.

BERGSON, H. **Ensaio sobre os dados imediatos da consciência**. Lisboa: Edições 70, 19--.

BERGSON, H. **Matéria e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERGSON, H. **Memória y vida**. Madrid: Alianza, 1987.

BOSI, A. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CALLIGARIS, C. Fama e narcismo. **Folha de São Paulo**, 15 mar. 2007, Caderno Ilustrada, p. 8.

CALVINO, I. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CAMPOS, H. de. **Éden: um tríptico bíblico**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CANDIDO, A. Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa. In: \_\_\_\_\_. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1970, p. 133-60.

CASCUDO, L. C. **Locuções tradicionais no Brasil**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1977.

CASSIRER, E. **Antropologia filosófica: ensaio sobre o homem**. São Paulo: Mestre Jou, 1983.

CASSIRER, E. **Linguagem e mito**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

CIRLOT, J. E. **Dicionário de símbolos**. São Paulo: Centauro, 2005.

COUTINHO, E. F. Guimarães Rosa e o processo de revitalização da linguagem. In: \_\_\_\_\_. (Org.) **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL, 1991, p. 170-178. (Coleção Fortuna Crítica, 6)

CUNHA, E. da. **Os sertões**. São Paulo: Martin-Claret, 2003.

CURTIUS, E. R. **Literatura européia e Idade Média latina**. São Paulo: HUCITEC: EDUSP, 1992.

DABEZIES, A. Mitos primitivos a mitos literários. In: BRUNEL, P. (Org.) **Dicionário de mitos literários**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2000. p. 730-735.

DERRIDA, J. Freud e a cena da escritura. In: \_\_\_\_\_. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1971, p. 179-227.

DURAND, G. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ELIADE, M. **O mito do eterno retorno**. Lisboa: Edições 70, 1969.

ELIADE, M. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FARIA, E. B. **A narrativa lírico-poética de “Campo geral”**. 2003. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, Araraquara.

FAVRE, Y. A. Narciso. In: BRUNEL, P. (Org.) **Dicionário de mitos literários**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2000. p. 747-750.

FRYE, N. **Anatomia da crítica**. São Paulo: Cultrix, 1973.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Vega, 19--.

GUSDORF, G. **Mito e metafísica**: introducción a la filosofía. Buenos Aires: Nova, 1960.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. S. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JAKOBSON, R. **Lingüística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1975.

KAYSER, W. **O grotesco**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

KEHL, M. R. Ética e técnica. **A lógica do sujeito Lacan – Viver mente&cérebro**, São Paulo, v. 4, p. 46-55, 2006.

LACAN, J. A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. In: \_\_\_\_\_. **Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. p. 493-533.

LAFER, M. de C. N. **Os trabalhos e os dias**: Hesíodo. São Paulo: Iluminuras, 1996.

LAGES, S. K. **Guimarães Rosa e a saudade**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002. (Coleção Estudos Literários, 13)

LEFÉBVE, M. J. **Estrutura do discurso da poesia e da narrativa**. Coimbra: Almedina, 1980.



LEITE, D. M. Campo geral. In: \_\_\_\_\_. **Psicologia e literatura**. São Paulo: Ed. da UNESP, 1978. p. 178-192.

LEONEL, M. C. **Guimarães Rosa alquimista**: processos de criação do texto. 1985. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo.

LÉVY, A. D. Ísis. In: BRUNEL, Pierre (Org.) **Dicionário de mitos literários**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2000. p. 498-504.

LIMA, L. C. O buriti entre os homens ou o exílio da utopia. In: \_\_\_\_\_. **A metamorfose do silêncio**: análise do discurso literário. Rio de Janeiro: Eldorado, 1975. p. 129-186.

LORENZ, G. Diálogo com Guimarães Rosa. In: \_\_\_\_\_. COUTINHO, E. F. (Org.) **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL, 1991. p. 170-178. (Coleção Fortuna Crítica, 6)

LOTMAN, I. O problema do espaço artístico. In: \_\_\_\_\_. **A estrutura do texto artístico**. Lisboa: Estampa, 1978. p. 359-375.

MACHADO, A. **Recado do nome**: leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MARQUES, O. A revolução Guimarães Rosa. In: \_\_\_\_\_. **A seta e o alvo**. Rio de Janeiro: INL, 1957. p. 173-177.

MARQUES, R; FARIAS, M. E. V. **Henriqueta Lisboa**: poesia traduzida. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

MARTINS, N. S. **O léxico de Guimarães Rosa**. São Paulo: EDUSP, 2001.

MENDILOW, A. A. **O tempo e o romance**. Porto Alegre: Globo, 1972.

MOISÉS, M. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1985.

NASCIMENTO, T. R. C. **A narrativa redentora de “Dão-lalalão” (o devente)**. 1999. Dissertação. (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, Araraquara.

NUNES, B. A viagem do Grivo. In: \_\_\_\_\_. **O dorso do tigre**. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 181-195.

NUNES, B. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 1995.

NUNES, B. **João Cabral de Melo Neto**. Petrópolis: Vozes, 1971. p. 83-89 (Coleção Poetas Modernos do Brasil, 1)

NUNES, B. De Sagarana a Grande sertão: Veredas. In: \_\_\_\_\_. **Crivo de papel**. São Paulo: Ática, 1998. p. 73-86.

NUNES, B. O amor na obra de Guimarães Rosa. In: COUTINHO, E. F. (Org.) **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL, 1991. p.144-169.

PASSOS, C. R. P. **Guimarães Rosa**: do feminino e suas estórias. São Paulo: HUCITEC: FAPESP, 2000.

PASSOS, C. R. P. Desenredos em Guimarães Rosa. **Dossiê Cult**: literatura brasileira: Machado de Assis, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa. São Paulo, p. 55-65, 2004.

PAZ, O. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PLATÃO. **Diálogos** – O banquete, Fédon, Sofista, Político. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

PRADO Jr., B. O destino decifrado: linguagem e existência em Guimarães Rosa. In: \_\_\_\_\_. **Alguns ensaios**: filosofia, literatura, psicanálise. São Paulo: Max Limonade, [19--], p. 195-226.

RÓNAI, P. Rondando os segredos de Guimarães Rosa. In: ROSA, J. G. **Manuelzão e Miguilim**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 17-25.

RONCARI, L. **O cão do sertão**: literatura e engajamento: ensaios sobre João Guimarães Rosa, Machado de Assis e Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: UNESP, 2007.

ROSA, J. G. **Ave, palavra**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1970.

ROSA, J. G. **Noites do sertão**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1976.

ROSA, J. G. Campo geral. In: \_\_\_\_\_. **Manuelzão e Miguilim**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977. p. 5-103.

ROSA, J. G. **No Urubuquaquá, no Pinhém**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1969.

ROSA, J. G. **Tutaméia** – terceiras estórias. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, J. G. **Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri**. São Paulo: T.A. Queiroz/Instituto Ítalo-Brasileiro, 1981.

ROSENFELD, A. A teoria dos gêneros. In: \_\_\_\_\_. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1985. p. 13-27.

ROSENFELD, A. In: CASSIRER, E. **Linguagem e mito**. São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 9-14.

SANTOS, L. A. B.; OLIVEIRA, S. P. **Sujeito, tempo e espaço ficcionais**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

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

SARAMAGO, J. **Obras de José Saramago**: poesia, teatro, crônicas. Porto: Lello& Irmão, [19--].

SIGANOS, A. Bestiário mítico. In: BRUNEL, P. (Org.) **Dicionário de mitos literários**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2000.

SILVA, V. M. A. O romance. In: \_\_\_\_\_. Teoria da literatura. São Paulo: Martins Fontes, 1976, p. 249-348.

SPERBER, S. F. **Caos e cosmos** – leituras de Guimarães Rosa. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

SPERBER, S. F. O narrador, o espelho e o centro em Grande sertão: veredas. **Gláuks** – Revista de Letras e Artes, Viçosa, v.1, ano 1, p. 46-63, jul./dez. 1996.

STAIGER, E. **Conceitos fundamentais da poética**. Rio de Janeiro: Templo Universitário, 1977. (Coleção Tempo Universitário, 16)

TACCA, Ó. **As vozes do romance**. Coimbra: Almedina, 1983.

TODOROV, T. Em torno da poesia. In: \_\_\_\_\_. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Martins Fontes, 1980, p. 95-125.

TODOROV, T. A crise do símbolo. In: \_\_\_\_\_. **Teorias do símbolo**. Campinas: Papirus, 1996, p. 193-279. (Coleção Travessia do Século)

VERNANT, J. P. Aspectos míticos da memória. In: \_\_\_\_\_. **Mito e pensamento entre os gregos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, p. 107-131.

XISTO, P. À busca da poesia. In: COUTINHO, E. F. (Org.) **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL, 1991. p. 113-141. (Coleção Fortuna Crítica, 6)