



CORPOS DO BAILE, SIGNOS DO ERÓTICO: A RECEPÇÃO CRÍTICA DE “BURITI”

**Brenno da Costa
Carrico Oliveira***

**Sílvia Augusto de Oliveira
Holanda****

* brenno.c.oliveira@gmail.com

Doutorando em Teoria Literária pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPA (CAPES) e docente do IFPA (Rede e-Tec Brasil).

** eellip@hotmail.com

Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela USP e professor Associado IV da UFPA.

RESUMO: Este estudo visa à compreensão de “Buriti”, novela de João Guimarães Rosa (1908-1967), a qual integra o volume *Corpo de baile* (1956), numa perspectiva dialógica, que privilegia a relação entre a obra literária e o leitor, bem como as suas implicações sobre a história recepcional. Dessa forma, a investigação empreendida neste artigo indicia as orientações teórico-metodológicas da crítica, para, com isso, referir as disparidades entre os diversos horizontes interpretativos da trama em pauta, os quais, sob os mais variados aspectos, renovam os estudos rosianos.

PALAVRAS-CHAVE: Guimarães Rosa. “Buriti”. Recepção crítica.

RÉSUMÉ: Cette étude vise à comprendre «Buriti», nouvelle de João Guimarães Rosa (1908-1967), laquelle intègre le volume *Corps de ballet* (1956), sous une perspective dialogique, qui se concentre sur la relation entre l’œuvre littéraire et le lecteur, ainsi que ses implications sur l’histoire de la réception. Ainsi les recherches fournis dans ce travail ont pour vocation d’indiquer les orientations théoriques et méthodologiques entre les différents horizons interprétatifs de l’œuvre citée, qui, sous les plus variés aspects, renouvellent les études «rosianos».

MOTS-CLÉ: Guimarães Rosa. «Buriti» . Réception critique.

[...] um belo livro é particular, imprevisível e não é feito da soma de todas as obras-primas precedentes, mas de alguma coisa que não se alcança com o haver assimilado perfeitamente essa soma, porque está precisamente fora dela. Logo que toma conhecimento dessa nova obra, esse homem, até então enfasiado, sente interesse pela realidade que ela descreve.¹

(Marcel Proust)

INTRODUÇÃO

Por meio da epígrafe de Proust, pode-se refletir acerca de um traço essencial do caráter artístico do objeto literário, o qual se delinea naquilo que há de singular em um texto e que se situa, justamente, fora do espaço da tradição, entendida, aqui, como a somatória possível das “obras-primas precedentes”. A essa premissa, que, em absoluto, é válida quanto à particularidade estética do livro, acrescente-se, ainda, a sua pertinência no que tange à exegese de uma narrativa, posto que, se os sentidos são construídos historicamente, a compreensão deles em sua conjuntura, além de permitir esclarecer, nos termos de Hans Robert Jauß (1994), a “história de seu efeito”, por elucidar a relação entre a obra e o intérprete num determinado horizonte temporal, também faz com que se renove o interesse do leitor último pela realidade que ela descreve. É isso o que, pelas próximas páginas, motiva o nosso interesse: uma revisão dos pressupostos teórico-metodológicos e temáticos da crítica de “Buriti”, os quais evidenciam as diversas maneiras como essa novela foi lida.

Sobre o texto-base rosiano, sabe-se que sua história recepional apresenta um desenho irregular, pois nos anos imediatamente posteriores à publicação de *Corpo de baile*, vale lembrar, 1956, são poucos os trabalhos de que se dispõem a ele relativos, tendo-se concentrado a maior parte dos estudiosos de Guimarães Rosa em títulos como *Grande sertão: veredas*, publicado no mesmo período, no intervalo de mais ou menos cinco meses após a obra anterior. Só para que se tenha uma ideia desse desnível, as primeiras palavras lançadas pela crítica quanto a “Buriti” são de Dirce Riedel, na década de 1960, mais especificamente, em 1962. Trata-se de uma Tese de Cátedra, intitulada *Aspectos da imagística de Guimarães Rosa*. No entanto, serão os textos de Luiz Costa Lima (1974), em “O buriti entre os homens ou o exílio da vontade”, e Wendel Santos (1978), no seu *A construção do romance em Guimarães Rosa*² que constituíram o marco sobre o qual se apoia todo pesquisador de “Buriti”, visto que formam, por sua contribuição crítico-teórica, uma tradição hermenêutica.

Guardando as devidas ressalvas às perspectivas exploradas por esses estudiosos, em que se têm, respectivamente à ordem de apresentação deles, interpretações que vão desde aquelas de teor estilístico e estruturalista àquelas com enfoque dado ao mitopoético, algo caro à época, atualmente o que se constata é uma espécie de deslocamento crítico,

1. PROUST. *Em busca do tempo perdido II: à sombra das raparigas em flor*, p. 282.

2. O livro de Wendel Santos foi originalmente uma tese.

que evidencia a formação das seguintes constantes hermenêuticas: a) a leitura filosófica; b) a interpretação sócio-histórica; c) a leitura do erotismo como temática intrínseca à narrativa rosiana.

Assim, para discorrer sobre esses tópicos em “Buriti”, demanda-se o tratamento de abordagens que, muitas vezes, apesar de serem dispares em função da distância cronológica que as separa, são semelhantes quanto aos pontos de vista partilhados, como é o caso, por exemplo, de José de Almeida, cujo artigo “*Buriti: o ritual da vida*”, publicado em 2001, é fruto de um escrito incipiente, datado de 1971, o qual, trinta anos após sua aparição inicial, recebeu maior fôlego, para, em sua interpretação recente, propor um entrelaçamento entre a literatura e filosofia, que, em boa parte, retoma a reflexão empreendida por Benedito Nunes (1929-2011), em seu “O amor na obra de Guimarães Rosa” (1969).

Do mesmo modo, em sua tese³, João Santiago Sobrinho (2007), reapropriando-se das palavras do crítico paraense, como o fez José de Almeida, vai além delas, ao efetuar uma aproximação “poético-apolíneo-dionisiaca” entre Guimarães Rosa e Nietzsche. Nela, é o desvelar de uma alegria trágica, como a que, não poucas vezes, se observa no texto rosiano, que permite estabelecer uma convergência quanto aos autores, em que impulsividades como a embriaguez, o devir, o mito, a música e a própria ficção

confluem para uma escritura que se faz “verdade artística”, nos moldes nietzschianos.

Por sua vez, acerca da interpretação sócio-histórica de “Buriti”, são nomes como os de Luiz Roncari (2008), Telma Borges e Fábio Camargo (2011) que se nos impõem, em ensaios cujo enquadramento articula, de maneira recíproca, tanto o mito — naquilo que faz com que os atores de “Buriti” sejam “vist[o]s como pessoas empíricas dentro dos quadros patriarcais da vida social brasileira e como manifestações míticas de uma trama dionisiaca”⁴ — quanto à imagem da cidade e da casa sertaneja na literatura de matriz nacional contemporânea, que se vê como o espaço de representação, decadente e doloroso, da aristocracia rural.

Trabalhos como aqueles que versam sobre uma leitura do erotismo rosiano integram o *corpus* de uma recepção emergente, que se realiza em estudos como “Erotismo e transgressão: o *pathos* amoroso em *Noites do sertão*, de Guimarães Rosa” (2008), de Adélia de Meneses, e *Na entrada-das-águas* (2010), de Alessandra Rech, nos quais as categorias básicas, na devida ordem, são a *subversão* e o *interdito*, nessa que é, também, uma “revisão” de Bataille, e a *percepção sensível* e a *percepção inteligível*, numa interpretação que, como se constatará, leva em conta, em sua interlocução com “Buriti”, a obra de Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) e Gaston Bachelard (1884-1962).

3. Na tese em questão, “Buriti” ocupa as suas vinte e cinco (25) últimas páginas, num capítulo inteiro, intitulado “O falo no sertão”, que se dedica ao seu estudo.

4. RONCARI. *Patriarcalismo e dionisismo no santuário do Buriti Bom*, p. 43.

A INTERPRETAÇÃO FILOSÓFICA DA OBRA ROSIANA

Mapeando o trajeto feito por Benedito Nunes, precursor de uma leitura filosófica de Guimarães Rosa, José de Almeida, igualmente, acentua o modo quase místico com que a vida surge, em “Buriti”, como celebração apaixonada, que encontra sua mais eloquente expressão no tratamento da temática amorosa. Conquanto adote o mesmo viés de uma tradição neoplatônica e hermético-alquímica, a que se vincula a interpretação do professor Benedito Nunes, e a qual retira do erótico a força negativa que o pensamento cristão ocidental lhe legou, à hipótese do crítico acresce a mediação simbólica, por cujo intermédio passa a referir-se à totalidade e integração dos agentes da trama como partícipes de um ritual que se converte na “essência” própria do viver.

É, pois, assim que Almeida passa a abordar as simetrias entre o universo humano, centrado na figura de Iô Liodoro, e, secundariamente, na dos outros habitantes da Buriti Bom, e o natural, que gravita em torno do Brejão-do-Umbigo e do Buriti Grande, e em cujo enredamento de sutis aproximações se intercambiam, como num jogo de espelhos, as características de cada um, a ponto de o fazendeiro ser comparado à colossal palmeira, que, em sua simbologia, equivale à “força universal de *Eros*”, além de remeter a uma imagem fálica, a qual não somente se percebe nos significantes que a designam, como no nome da mãe de Liodoro, Maurícia⁵, e

de seu marido, Seo Faleiros. Enquanto entidade totêmica de um culto primordial, o “fecundador majestoso”⁶ da visão de Lalinha, vai, de sua parte, atuar como um verdadeiro sacerdote de eros (*sic*), cumprindo seus ritos ‘com a severidade de quem conseguisse um dever.’”⁷

Iô Liodoro regressa a casa às vezes já no raiar das barras, esteve lavourando de amor a noite inteira. Iô Liodoro pastoreava suas mulheres com a severidade de quem conseguisse um dever. — “Ele machêia e gala, como se compraz — essas duas [a mulata Alcina e D. Dionéia] passam o dia repousando ou se adengando para esperar o afã dêle...” — dizia nhô Gaspar [...].⁸

Outro ponto de destaque ressaltado pelo crítico diz respeito à dicotomia *realidade aparente/realidade profunda*. Aqui, novamente, com os acontecimentos de “Buriti”, tece-se uma fina malha de correspondências entre o homem e a natureza, na qual o Buriti-Grande está para o masculino, tal qual o Brejão-do-Umbigo está para o feminino, ou, em uma perspectiva mais ampla: é no entorno da fazenda que tais partes se encontram — não à toa ali é a “terra de iô Liodoro, de Maria da Glória, de Dona Lalinha...”⁹

Como se nota em uma leitura atenta do texto rosiano¹⁰, na simples objetividade da descrição de um pântano, em sua aparência letárgica, é possível enxergar imagens que aludem

5. Designação científica do buriti (*Mauritia vinifera*). José de Almeida, do mesmo modo, chama a atenção para o nome da esposa de Liodoro, Iaiá Vininha, derivado de Vênus.
6. A afirmação de Lalinha se dá por conta do episódio de uma moça da região que engravidara: “O que pensara. Glorinha seguia explicando. Que quem fizera mal à mocinha supunha-se certo o João Rapaz, filho do vaqueiro Estaciano. — “O Rapaz se autorizou dela...” Abusara-a. Não, não — o que ela pensava: iô Liodoro, só êle violando, por força e por dever, tôdas as mocinhas do arredor, iô Liodoro, fecundador majestoso. Assim devia ser.” ROSA. *Corpo de baile*, p. 783.

7. ALMEIDA. *Buriti: o ritual da vida*, p. 180.
8. ROSA. *Corpo de baile*, p. 695.
9. ROSA. *Corpo de baile*, p. 673.
10. Como nessa passagem: “O brejo não tinha plantas com espinhos. Só largas fôlhas se empapando, combebendo, como trapos, e longos caules que se permutam flôres para o amor. Aquêles ramos afundados se unguindo dum muco, para não se maltratarem quando o movimento da água uns contra os outros esfregava. Assim bem os peixes nadavam enludados em goma, por entre moles, mádidas folhagens.” ROSA. *Corpo de baile*, p. 729-30. E, ainda, no trecho seguinte: “O Brejão engana com seu letargo. [...] Era um ar de doce enjôo, um magoado, de desando, gás de vício, tudo gargalo. Flôres que deixam o grude dum pó, como borboletas pegadas; cheiram a úmido de amor feito.” ROSA. *Corpo de baile*, p. 688.

à genitália feminina e ao coito. José de Almeida enfatiza a viscosidade, em que as flores se “empapam”, e onde os peixes nadam “em goma”, da mesma maneira em que destaca o “cheiro úmido de amor feito”, referentes que reforçam a relação simbólica masculino/feminino, fundamental para a estrutura da obra.

Já para justificar a dimensão mítica subjacente à novela, o estudioso recorre às conexões entre Maria da Glória e Vênus¹¹. Pode-se dizer que o grande mérito de sua análise consiste em estabelecer tal analogia, que, em seu trabalho como intérprete, reitera a forma como o erotismo aparece na narrativa, operando como um indício cujo registro atesta dois modos de leitura para “Buriti”: aquele que faz com que suas personagens sejam tidas como integrantes duma “estória realista de amor (ou de amores), transcorrida numa velha fazenda dos Gerais, e enquanto participantes de um ritual simbólico que celebra em eros (*sic*) o princípio mesmo da vida.”¹²

José de Almeida também foi o primeiro crítico a se referir à “homossexualidade” de Maria da Glória e Lalinha. Segundo ele, esse elemento inequívoco presente na relação da ex-esposa de Irvino com sua cunhada corresponderia ao estágio polimórfico de *Eros*, de que Benedito Nunes fala, ao comentar a atuação de Diadorim, em *Grande sertão: veredas*. No caso de “Buriti”, esse momento desordenado da vida sentimental

de Glorinha, em sua procura por um afeto que ainda lhe parece distante e duvidoso, como o é Miguel, do mesmo modo determina a união carnal com Gualberto,

na medida em que representa o seu pleno desabrochar como mulher, apesar de tudo o que encerra de insatisfação e de conflito, [e] constitui uma etapa válida no caminho da realização amorosa plena que, como o final deixa entrever, deverá efetivar-se com Miguel. O “desmanchar” da “*inocência forte*” da moça pela eclosão do impulso erótico (de que nhô Gual, a rigor, faz-se apenas instrumento) poderia levá-la a um estado de frustração e incompletude se a volta do rapaz — representando a culminação de um processo posto em marcha com a sua primeira vinda — não pudesse, finalmente, “refazer”.¹³

Afora a saturação de símbolos — que se desmembra pelo artigo de José de Almeida por meio de outros pares contrastantes, como o que se dá pela oposição dia/noite, beleza/horrorosidade —, jogo sinuoso de linguagem — no qual, por mais que ele negue, quase tudo se reduz à alegoria —, e a imprecisão conceitual com que alguns termos, problemáticos para a história da filosofia, simplesmente são adotados, sem nenhum esclarecimento prévio ao leitor, como a noção de um “*Eros caótico*” e de uma “essência” do viver, o autor transmite às críticas posteriores, obviamente por tomar como base o motivo do “O amor na obra de Guimarães

11. “Sendo o sertão assim — que não se podia conhecer, ido e vindo enorme, sem comêço, feito um soturno mar, mas que punha à praia o condão de inesperadas coisas, conchinhas brancas de se pegarem à mão, e com um molhado de sal e sentimentos. De suas espumas Maria da Glória tinha vindo — sua carne, seus olhos de tanta luz, sua semente...” ROSA. *Corpo de baile*, p. 757.

12. ALMEIDA. *Buriti: o ritual da vida*, p. 187.

13. ALMEIDA. *Buriti: o ritual da vida*, p. 188.

Rosa”, uma ideia afirmativa do erotismo, que, mesmo com seus limites, por preterir uma via que privilegie a plenitude estética do estrato sensível intrínseco à palavra poética, se inscreve como parte da história recepcional de “Buriti”.

Caminho semelhante, de uma leitura única em seu gênero, é o feito por João Santiago Sobrinho. Nele, a afirmação da vida, além do bem e do mal, sem remissão a um *telos* metafísico, na perspectiva mesma de um melhoramento humano, representa a força positiva de um poder criador, o qual se lança à destruição das ideologias sociais que encerram o sertanejo, na medida em que, como o discurso do crítico deixa entrever, a figuração plástica da natureza, em “Buriti”, contribui decisivamente para a ação de suas protagonistas, embriagando-as, nesse trânsito dionisíaco, e conduzindo-as em direção às suas vivências.

Na abordagem de Santiago Sobrinho, os rumores da noite, como potências vitais que impelem Miguel a, auscultando os sons daquelas paragens, tentar definir o que é o sertão, desempenham papel essencial para a compreensão dos fluxos dionisíacos que perpassam a trama. Contudo, se, para o estudo do rapaz, esse fato importa, em nenhuma outra personagem esse dado se consuma tão bem quanto no Chefe Ezequiel, que, à beira da loucura, ao perscrutar os mistérios noturnos, rompe com o princípio apolíneo e se funde ao uno.

Paradoxalmente, a escuta de um inimigo invisível é relacionada, na interpretação do pesquisador, à algaravia e taciurnidade de Dioniso, discussão essa que é endossada pelo aspecto demoníaco do medo em Riobaldo, ao qual recorre para explicar a individuação apolínea nos moldes nietzschianos. Ezequiel, como Tatarana, vê, no “demo [que] tem seu silêncio”¹⁴ a instância do mal, que, na esteira desse estudo, “é o caráter do homem, não no sentido totalizante de que se investe expressão *caráter*, mas no de afeto de comando.”¹⁵

Nesse sentido, mas noutro *topos* literário caro àqueles que se dedicam a “Buriti” — o que se refere ao modo como seus atores são denominados —, atentando-se para as letras que formam o nome de Irvinho, por exemplo, em que a presença inebriante e incontestável do vinho, em espanhol e italiano, “vino”, se observa, o professor também vê a contraparte da suspeita calada de uma presença-ausência que se traduz na incerteza do filho de Liodoro entre “ir” e “vir” à propriedade de seu pai, para reatar a aliança de matrimônio com Lalinha.

O monjolo é mais um constituinte que, à parte da configuração das personagens na arquitetura do enredo, se faz de suma relevância para divisar o simbolismo sensual, constante em seu bater, o qual revela, em sua maquinaria, a escritura que, para o leitor, se mostra na profundidade e na medida em que, como o aparelho retira dos grãos a casca que os acoberta, se remove dos agentes da novela o véu que recobre

14. ROSA. *Corpo de baile*, p. 652.

15. SANTIAGO SOBRINHO. *A embriaguez como força plástica da escritura: tramas além do bem e do mal entre Guimarães Rosa e Nietzsche*, p. 173.

suas ações. Por isso, então, o monjolo, assim como os seres que compõem a paisagem da estória, “elabora permutas que reforçam uma espécie de unidade primacial, idílica, numa permissividade fluida entre a natureza e os homens.”¹⁶

Nessa que se emoldura como uma hipótese nietzschiana, Bataille, igualmente, ganha vez e voz. Discutindo a coincidência duma eroticidade escritural deste último filósofo com aquela empreendida em “Buriti” por Guimarães Rosa, Santiago Sobrinho trata de uma consciência volitiva da *continuidade* no texto rosiano, a qual se inscreve no discurso do autor mineiro, no âmago de uma força plástica que estabelece o conúbio entre *seres descontínuos*, nos termos bataillianos, já que os “transportes dionisiacos” suspendem a subjetividade de que se faz o *principium individuationis*,

levando-os a um primitivo desejo de vida e liberdade para além dos padrões convencionais, com vistas ao *religere*, ou, como diz Bataille, visando a uma continuidade primeira que nos religa ao ser. Embevecidos pela natureza, os personagens desta novela agem e interagem mercê dos desejos, como animais no cio, [como] seres desejantes.¹⁷

Logo, o Buriti é visto como um ícone do impulso à vida que tem, em Liodoro, como aquele que é o Priapo do sertão, a imagem mais representativa, contrário do que é Gualberto. Na Tese em pauta, o fato de este repassar o direito legal de

proprietário do Buriti-Grande ao seu compadre, Liodoro, além de constituir uma atitude simbólica de reconhecimento da virilidade que não possui, tendo em conta a que é estéril, corrobora, justo por isso, a *descontinuidade* de sua pessoa, à qual se liga, semelhantemente, Maria Behú, por cujo intermédio percebe essa sua condição.

O pendor para uma análise simbólica da obra rosiana, como se permitiu ver em José de Almeida, e filosófica, em João Santiago Sobrinho, se, por um lado, constitui uma leitura de todo relevante para a compreensão de “Buriti”, por outro, apresenta problemas, no mínimo, questionáveis, sobretudo naquilo que tentou ser uma aproximação entre Nietzsche e Bataille, da parte deste último.

De fato, deve-se admitir como verdadeiras as conexões entre a concepção de *uno* nos dois autores, porém, a afirmativa de que, no caso da novela de Guimarães Rosa, personagens como Gualberto e Behú são descontínuos, menoscaba momentos como aqueles em que, seja pela aventura sexual, como o foi entre o roceiro e Maria da Glória, seja pelo envolvimento religioso, como quanto às rezas da beata, tais protagonistas se lançam rumo à procura de uma continuidade perdida, mas nem por isso inalcançável.

Ademais, a metaforização da natureza, levada ao paroxismo na exegese desses dois intérpretes, oblitera o próprio homem, elemento fundamental para que se descortinem as

16. SANTIAGO SOBRINHO. *A embriaguez como força plástica da escritura: tramas além do bem e do mal entre Guimarães Rosa e Nietzsche*, p. 181.

17. SANTIAGO SOBRINHO. *A embriaguez como força plástica da escritura: tramas além do bem e do mal entre Guimarães Rosa e Nietzsche*, p. 191.

questões sociais e históricas pertinentes ao lugar de ambientação da novela: a fazenda e seu *modus vivendi*. É com esse pressuposto que os estudos que compõem a próxima abordagem de “Buriti” a ser comentada serão expostos.

A LEITURA SÓCIO-HISTÓRICA DE “BURITI”

Se a configuração da realidade interna de uma obra não depende da condicionante do tempo, tampouco da conjuntura social coetânea a sua ocasião de origem, o contrário, em termos de um juízo valorativo, é verdadeiro, isso porque, em uma dada cadeia do contexto recepcional sucessório, as disparidades dos horizontes interpretativos indiciam o quanto se podem produzir outros questionamentos relativos à produção de um determinado autor, para, então, propor soluções que necessariamente não são convergentes com as já consagradas pela recepção crítica.

Com efeito, esse dado importa porquanto expressa o caráter atuante da matéria literária retroagindo sobre o público, o que torna manifesto o qualificativo da arte como um sistema de comunicação simbólico e inter-humano, do qual não se pode extraviar a possibilidade do indivíduo de experienciar as ressignificações dos fatos históricos figurados no texto. Discorrer sobre essas questões se faz essencial, na medida em que é pertinente submetê-las à prosa de Guimarães Rosa, pois é incontestável que a crítica recente

vem atravessando uma etapa de revisão que evidencia não somente o diálogo com uma tradição que lhe é antecedente, senão um refutar, que, sob alguns aspectos, abole o legado dessa recepção anterior.

Se, na empresa analítica de nomes como Gilvan Ribeiro e Wilson Martins¹⁸, se postulava o antirrealismo de *Grande sertão: veredas*, alegando-se que a consciência riobaldiana que modela o mundo *per si* acaba por ser responsável pelo estatismo em torno do qual se constrói o universo do romance, onde “todo o movimento se reduz a ações que não transcendem a dinamicidade aparente”¹⁹, pesquisadores como Luiz Roncari, Telma Borges e Fábio Camargo se inserem em um enfeixe crítico *outsider*, ao se referirem ao entrecruzamento de discursos inseridos nos textos rosianos, atinando para o princípio mediador de suas narrativas, em que o factual e o ficcional se imiscuem, daí concluírem que Guimarães Rosa pode ser considerado um intérprete do Brasil.

A análise de Roncari, por exemplo, é centrada nos paradigmas da história, o patriarcalismo, e do mito, o dionisismo, considerados enquanto chaves conceituais que visam a um entrelaçamento entre a experiência brasileira e a grega. Nela, é, principalmente, na segunda parte, voltada para um exame de Gualberto Gaspar, que tal perspectiva tem seu início. Isso porque é no minifúndio da Grumixã, em tudo contrastante com a fazenda de Iô Liodoro, que o latifundiário vive com

18. “Em *Grande sertão: veredas*, o individual e o humano desfazem-se, em grande parte, sob o ácido corrosivo do pitoresco ou, se se quiser, do convencional. Esse perigo, que ronda continuamente o escritor regionalista, concorre, em certa medida, para fazer de Joca Ramiro, Zé Bebelo ou Titão Passos meras repetições uns dos outros (isso não acontece com Riobaldo porque, de todos os personagens, é o único que se vê ‘pelo lado de dentro’). Até a singularidade de Diadorim se acinzenta nessa morfologia coletiva, o que explica a circunstância já aludida de acabar perdendo a sua identificação final a força de choque que deveria ter.” MARTINS. *Pontos de vista: crítica literária*, p. 181.

19. RIBEIRO. *Realismo e anti-realismo na literatura brasileira*, p. 99.

a infeliz mulher, Dona-Dona, a qual a todo tempo nega e reduz o marido, às vezes, a parcelas mínimas — Gualberto > Gulaberto > Gula — que denotam seu real caráter.

Há, em consonância com o pesquisador, um embate velado, circunscrito ao poder condizente com a posse, no caso, de terras, que se explica com base nas motivações capitalistas de Nhô Gual, que, se não ascendia tanto no acúmulo de riquezas, pelo menos não tendia a perder a sua posição, como já ocorria com Liodoro que, regido pela força de suas pulsões dionisiacas, via cada vez mais a perda de seu mando e de seus alqueires²⁰. No entanto, muito além de seus anseios sociais, Gualberto igualmente desejava a posse dos indivíduos, sobretudo das mulheres, como coisas, daí ser muito arraigado à sua concepção materialista o ideário de uma corporeidade sexual, pois

a ação interessada de nhô Gualberto Gaspar não se limitava à acumulação de riqueza e à ascensão social pelo aumento da posse e da propriedade, o que lhe possibilitaria um dia se colocar acima de iô Liodoro. Ela se voltava também para as pessoas, a sua posse como coisas, daí a visão reificante que tinha da mulher e a sua concepção amorosa estreita e baixa, reduzida à materialidade, corporalidade e sexualidade. O que veremos, é que nhô Gualberto não era só uma ameaça a iô Liodoro, como também a Glória, a virgem ingênua e sensual do Buriti Bom.²¹

Já ao discutir a reprodução das regras sexuais do sistema patriarcal, por meio da conduta de Liodoro, o crítico ressalta que a postura dele repousa no símbolo da força e potência incontida da vida. Como aquele que se mantém íntegro, sob o disfarce familiar e público e mesmo como aquele que concretiza seus impulsos clandestinamente, com as esposas dos pobres e agregados ao derredor, pode-se dizer que Liodoro realiza por completo a duplicidade moral do patriarca brasileiro. Contudo, uma chave básica para a compreensão de “Buriti”, aquém do entendimento dos laços em comum que este estabelece com as camadas senhoriais, entranhado em seu nome, é aquele que revela sua outra face: *Maurício*.

Detalhe da ordem do social, o nome e o sobrenome, aos quais todos, no mundo do sertão, eram aparentados, seja por endogamia, seja por apadrinhamento mesmo, revelam as heranças genéticas físicas, biológicas e, acima de tudo, psicológicas. Explica-se, então, o porquê de Vovó Maurícia se configurar como uma personagem cujas implicações de personalidade repercutem sobre seu neto, quando o assunto é o pendor deste por sexo. Maurícia é casada com seu Faleiros, o que, por si só, já é o suficiente para explicitar o “aviltamento” de Liodoro.

Roncari, da mesma forma, atém-se ao que convencionou chamar de *processo de modernização conservadora* do Brasil, concepção segundo a qual a novela rosiana encena uma superação da tradição, que, ainda assim, se mantém nela somente

20. “Nhô Gualberto Gaspar não tinha mais de quarenta anos. Sem ser perguntado, comunicava isso, com redondo entono, ou por se dar de vivido aguerrido ou para depor que ainda muito antes da velhice estava. Mas, como em tudo e por tudo, êle de si mesmo se prazia, satisfeito santo. — ‘Nasci aqui, assisto aqui. Desde, desde. Consolo que tenho: é que se a rico não vim, também mais pobre não sou, semelhante do que foi meu pai. Remediamos...’ Raro nhô Gualberto tirava o chapéu, e mostrava então a cabeça tôda raspada. Informava que isso de tosar-lhe o cabelo era tarefa de Dona-Dona. — ‘Entenda o senhor: iô Liodoro possui um município de alqueires, terras válidas de primeira; mas o pai de iô Liodoro teve mais do que êle, e mais ainda teve o avô... Eu, cá, não deixo filhos. A Grumixã, por morte minha, surge livre de partilhas...’”. ROSA. *Corpo de baile*, p. 670-1.

21. RONCARI. *Patriarcalismo e dionisismo no santuário do Buriti Bom*, p. 53.

para revigorá-la, porém, no que diz respeito a “Buriti”, pela via de Dioniso, cujas representações se encontram nas figuras taurinas, as quais remetem às diversas versões do mito que se coadunam com Liodoro, que, nesse sentido, é mais do que o sujeito portador de força e poder.

No âmbito de uma leitura que privilegia a dimensão helênica, e a própria narrativa deixa isso bem evidente, o *pater* é a pura representação mítica do touro, analogia que fala da potência violenta da vida. Por outro lado, mas ainda filiado a esse pensamento, é assim que o crítico, ao enfatizar a relação entre Liodoro e Lalinha, aborda a nova concepção de amor instaurada no ambiente sertanejo pela moça da cidade, que atua como aquela que traz para a fazenda uma perspectiva civilizatória, sendo significativo, no âmbito literário da narrativa em estudo, todos os aspectos do erótico que a ela se ligam. Nessa perspectiva, assim diz Roncari:

O verdadeiro encontro de Lala no labirinto meandroso do Buriti Bom [...] só começa a acontecer realmente com as suas aproximações de iô Liodoro, nas noites eróticas do sertão. O erotismo aqui tem uma alta significação, [...] pois ele representa, por um lado, a superação da condição animal, como eram os encontros furtivos de nhô Gualberto Gaspar com Glorinha; mas, por outro, também a superação da nostalgia e da espera angélica, como as que vivia a mesma Glória com relação a Miguel. O encontro de Lalinha com iô Liodoro é que é a verdadeira “travessia”, se dá

como uma arte humana, um jogo estabelecido e jogado igualmente pelos dois, por isso ele começa durante os jogos de bisca e termina nos jogos noturnos amorosos, como uma verdadeira realização daquilo que Lalinha dizia, quando perguntava a si mesma: “o amor seria uma arte, uma bela-arte?”²²

Por um caminho diverso, o qual, semelhantemente, vislumbra “Buriti” dentro de uma dimensão histórica em que as protagonistas femininas ganham especial destaque, Telma Borges e Fábio Camargo debruçam-se sobre os títulos que compõem a extensa fortuna crítica de Guimarães Rosa para questionar o lugar da cidade nessa recepção do autor, fazendo isso com base na leitura das projeções cidadinas prospectadas pela performance sensual discursiva de personagens como Lalinha.

De acordo com os pesquisadores, importante para que se compreenda o ponto de vista de alguns dos agentes da trama sobre a condição feminina sertaneja é a devida atenção que se deve dar à fala dos narradores e dos outros personagens aos quais esses fazem aderir à perspectiva, uma vez que, paradoxalmente, ainda que o texto de “Buriti” retrate como que uma ascensão da mulher, a arquitetura narrativa se constrói mediante o relato dos homens. Sob essa óptica, faz-se modelar a fala de Gualberto, em conversa com Miguel, a qual estabelece uma espécie de paradigma da cultura feminina no interior dos Gerais, contrastante com o modo de viver citadino de Lala.

22. RONCARI. *Patriarcalismo e dionisismo no santuário do Buriti Bom*, p. 78-9.

Ao leve quisesse criticar, achava também que aquele luxo constante de Dona Lalinha chamava a atenção demais, não assentava bem com o sertão do lugar, com o moderamento regrado, simplicidade nos usos. Umas vezes, da porta, êle avistara dentro do quarto dela: com cadeirinhas diferentes, e os cortinados, fileira de vidros de cheiro na cômoda baixa, e no chão capachado até um tapete. Semelhava tivessem exportado para ali um aconchêgo de cidade. No que a cidade e o sertão não se dão entendimento: as regalias da vida, que as mesmas não são. Que aqui no sertão, um, ou uma, que muito goza, como que está fazendo traição aos outros.²³

23. ROSA. *Corpo de baile*, p. 640.

Liodoro, ao permitir que Lala trouxesse consigo parte dos luxos de Belo Horizonte, o que não era bem visto pelos moradores da fazenda, acreditava que, com isso, poderia confinar a nora na alienante vida doméstica do sertão, o que não ocorre, pois, como já se sabe, na medida em que a novela avança, os planos do patriarca de mantê-la guardada para o filho são frustrados. Ela e o sogro vão construindo um relacionamento cada vez mais sólido, fundamentado, justamente, na sutileza erótica de um simples jogo de cartas, o qual jogam todas as noites: a *bisca*.

De acordo com Telma Borges e Fábio Camargo, esse termo carrega um duplo aspecto para a leitura da obra. Ao primeiro, que diz respeito a um jogo de cartas que tem por objetivo apenas acumular mais pontos que o adversário, pode-se

contrapor um segundo, relativo a uma noção pejorativa, na qual a *bisca* representa o tipo de pessoa dissimulada, que não compactua com os valores socialmente constituídos. Porém, nesse ínterim, o leitor, mais do que escolher a qual dos dois filiar sua opinião, deve lembrar-se “que na literatura de Rosa o universo dicotômico está descartado, de modo que podemos manter a ambivalência semântica do termo e também a ambivalência de comportamento da nora e do sogro.”²⁴

Prosseguindo no estudo da polivalência dos elementos simbólicos subjacentes às ideias que as palavras expressam, há outro momento fundamental em que esse dado se verifica. Isso se dá por ocasião da primeira visita de Miguel ao Buriti Bom, quando o rapaz se impressiona com a beleza de Lalinha e cogita a possibilidade de ela se encontrar naquele lugar forçada, uma vez que Liodoro sabe que seu filho não voltará. Este, como homem que “dá cartas”²⁵, sentia-se no direito de tomar essa atitude, no que concerne à tutela de sua nora. É essa expressão aspeada que os professores sublinham, em decorrência de sua tríplice possibilidade de leitura, em que se ressalta tanto a capacidade de regência do latifundiário quanto sua habilidade no baralho e, também, o jogo de sedução e reversão — de esposa abandonada à senhora do Buriti Bom — estatuído entre ele e Lalinha.

Outra transferência de linguagem, de extrema força metafórica, se dá quando é Lalinha aquela que começa a dar

24. BORGES; CAMARGO. *Imagens, arquivo e ficção em Guimarães Rosa*, p. 105.

25. Segue o trecho na íntegra, para melhor compreensão do leitor: “Iô Liodoro dá cartas. Êste homem tudo faz comedido tão forte, acho que êle mesmo receia os estouvamentos de que é capaz. Não olha para Dona Lalinha. Dona Lalinha, de se jurar, está aqui forçada, prêsa, nesta fazenda. Iô Liodoro sabe que Irvino não vai voltar nunca mais, mas êle guarda a nora em sujeição, para garantir, mesmo assim, a honra do filho? E Dona Lalinha não vai poder sair, jamais, até que envelheça, ou que o carcereiro um dia morra. Será que ela não tem pais, irmãos, parentes? Saísse daqui, voltasse para a cidade, logo atraía outros homens, com tanta beleza, quem por ela não se apaixonaria? Um namôro, um amante, e o filho de iô Liodoro, e iô Liodoro mesmo, esta-riam infamados. Ainda que iô Irvino tenha repudiado a mulher, e esteja a viver com outra, Dona Lalinha tem de conservar sua solidão, não pode receber o prazer de outro homem. São casos, no sertão, se ouvem contar.” ROSA. *Corpo de baile*, p. 633-4.

as cartas. Isso acontece numa das noites em que, jogando a bisca com o sogro, enquanto Gualberto ouve música com Maria da Glória e tenta seduzi-la, a ex-mulher de Irvino troca palavras sobre seus seios com o sogro, que, entusiasmado, pede o restilo de buriti. Como bem frisam Telma Borges e Fábio Camargo, na origem da designação da palmeira [*Mauritia vinifera*] que dá nome ao vinho, há a remissão à mãe de Liodoro, Maurícia, e, ao mesmo tempo, ao licor doce, substância que potencializa a potência herdada de família, vinda de sua genitora. Logo, aquém de reafirmar a supremacia do patriarcado, o desregramento associado à embriaguez aponta para uma transferência de poder que se liga à mulher.

Iô Liodoro pediu o restilo. Sorveram-no, êle e o compadre Gual, com palavras de gabo e estalos. Mas assim iô Liodoro, se alargando no contentamento quis mais: fez o que nunca acontecia, no comum — mandou que Glória trouxesse também o vinho. O vinho-dôce, espêso, no cálice, o licor-de-buriti, que fala os segredos dos Gerais, a rolar altos ventos, sêcos ares, a vereda viva. Bebiam-no Lala e Glória. — “Virgem, que isto é forte, pelo muito unto... — para se tomar, a gente carece de ter bom fígado...” — nhô Gual poetara, todos riram. Ria-se; e era bom. Bebia-o Lala, todos riam sua alegria, era a vida. Por causa dela, iô Liodoro mandara servir o vinho, era um preto.²⁶

26. ROSA. *Corpo de baile*, p. 791.

Na ficção, como o comprovam os estudiosos na parte final de sua interpretação de “Buriti”, a decadência do poder coronelista, do qual Liodoro é o representante, está intimamente articulada à ascensão da mulher e da cidade. Portanto, a presença de Lalinha indicia o processo de modernização do espaço sertanejo e, mais ainda, em uma dimensão alegorizante das personagens, uma política conciliadora entre os diversos interesses agrários e modernos, que dão novo vigor ao modo de vida do ambiente interiorano.

Sem prescindir dos aspectos da linguagem literária, como queria a recepção marxista, a qual recaía no erro de considerar, univocamente, os recursos estilísticos empregados por Guimarães Rosa, os intérpretes da linha sócio-histórica, na representatividade de Luiz Roncari, Telma Borges e Fábio Camargo, compreendem os vínculos contíguos entre o arcaico, o modelo patriarcal, e o moderno, a figuração das personagens femininas, como uma resposta do escritor a uma tradição crítica cuja disposição primária é estabelecer os liames entre literatura e sociedade, pois, nas palavras do autor, tomadas de empréstimo de um dos prefácios de *Tutaméia*, “Aletria e Hermenêutica”, “a estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História.”²⁷ (ROSA, 1967, p. 3)

Cabe, ainda aqui, um último julgamento: apesar dessas interpretações se voltarem para uma leitura que se faz sociológica, o exame de tal crítica permite concluir que muito

27. ROSA. *Tutaméia*, p. 3.

pouco se avançou no sentido de uma exegese de “Buriti”, tendo em vista que esse tipo de metodologia praticamente se abstém de considerar as dimensões antropológicas do erotismo, fator importante para a conciliação e o equilíbrio entre história social do Brasil e caráter artístico do objeto literário. Para atender a essas expectativas é que se passará a referir os títulos que integram a recepção que versa sobre uma erótica rosiana na obra em questão.

ACERCA DO EROTISMO COMO TEMÁTICA E INTERPRETAÇÃO DA NOVELA DE GUIMARÃES ROSA

Em seu ensaio intitulado “Erotismo e transgressão: o pathos amoroso em *Noites do sertão*, de Guimarães Rosa”, Adélia Menezes examina o tema do amor nas novelas que compõem o volume *Noites do sertão* (1965), as quais se notabilizam não somente pelas implicações de leitura inscritas no próprio vocábulo “noite” — que dá nome ao título —, compreendido pela estudiosa enquanto metonímia do desejo sensual algo explícito nos dois textos que o formam, a saber, “Dão-Lalalão” e “Buriti”, mas, e, por isso mesmo, por serem essas narrativas igualmente consideradas como aquelas que contêm, em si, os motivos mais eróticos da ficção rosiana, em especial, por representarem a afetividade sob a égide da transgressão.

É com base nesse viés interpretativo que sua análise se volta, inicialmente, para as “modulações do amor” manifestas na

trama estética de “Buriti”, em cujo enredo se apresenta uma espécie de microcosmo sertanejo no qual determinadas personagens encenam os mais variados tipos de relacionamentos amorosos, que perpassam desde o envolvimento passionnal, e, absolutamente juvenil, de alguns dos protagonistas, até aos diversos casos como, por exemplo, os de adultério, “insinuação de incesto” — mais do ponto de vista moral, uma vez que não há relação de consanguinidade para que se afirme isso — entre nora e sogro, defloramento e poligamia. Isso tudo está entremeado, de modo inexorável, ao *modus vivendi* do homem do sertão. Além disso, ainda há

a sexualidade exacerbada de um (Iô Liodoro, que necessitava de mais “lazer de catre” do que os demais), contrapondo-se à impotência de outro (o Inspetor, que vai buscar junto ao Buriti Grande o capinzinho, que lhe restauraria as forças de homem); há [...] mulheres casadas “que têm fome de homem”, há casamentos só de aparência etc. Todos relacionamentos, ou quase todos, como se vê, sob o viés da transgressão. Tudo ao mesmo tempo intenso e mitigado, porque assimilado pelo tecido social. Mitigado até demais, como se pode verificar através da fala de Nhô Gualberto, em conversa com Miguel, referindo-se à traição da mulher do inspetor, que se transforma em amante de Iô Liodoro nas barbas do marido — que, parece, deixa-se [sic] até ajudar financeiramente [...].²⁸ (MENEZES, 2008, p. 10)

28. MENEZES. *Erotismo e transgressão: o pathos amoroso em Noites do Sertão, de Guimarães Rosa*, p. 10.

Assim, para tratar da relação intrínseca do interdito com a transgressão e o social no âmbito novelesco, a autora é mais uma que se vale das reflexões de Georges Bataille, o qual considera o erotismo a parte constitutiva de uma experiência interior do humano que se vincula, de modo indispensável, àquilo que é proibido e que se inicia justamente onde termina a animalidade, mesmo que nela se fundamente. Dessa feita, na perspectiva em que o erótico se coaduna com o subversor, o paradoxo que daí decorre é o de que, se o animal reage de maneira indiferente ao obstado, o sentimento de violação indicia a nossa humanidade.

Em “Buriti”, segundo a pesquisadora, o paradigma do desvio se impõe univocamente: tem-se o amasiamento de Iô Ísio, um dos filhos do patriarca Liodoro, com a ex-prostituta iá-Dijina, união ilícita, logo, não aceita naquela sociedade; e, principalmente, a “traição” de Maria da Glória, que se deixa violar por Gualberto, amigo íntimo dos familiares da moça, quando da incerteza do retorno de seu par romântico, Miguel, que se efetiva ao final da estória. Mais ainda: há toda uma empresa discursiva referente à noção de amor, levada a termo pelas personagens femininas, aquelas que detêm uma parcela complementar, mas fulcral, do tom transgressor expresso na urdidura do texto.

Nesse sentido, seja por meio das ponderações de Lalinha, seja pelas de Glorinha, neta de vovó Maurícia, para a qual o

conúbio marital não possui apenas a finalidade procriadora, senão a intencionalidade de realização plena do prazer sexual entre um homem e uma mulher, pode-se dizer que, em “Buriti”, essa “fenomenologia do amor” repercute sobre todas as protagonistas. Não obstante a predominância da voz da mulher na narrativa, os homens também cumprem essa função, que se deixa entrever nas palavras trocadas por Miguel com Nhô Gualberto Gaspar, em vários momentos da obra, como já se viu neste trabalho.

Para relatar outros aspectos do erotismo, sobretudo o dizível, recorreu-se aos encontros de Leandra e Liodoro. Estes, quando todos dormiam, mantinham conversas noturnas na cozinha da fazenda, nas quais a nora, em um jogo intenso de sedução, se desnuda ao sogro apenas no plano verbal, ambos falando sobre o corpo, a boca e o rosto dela, numa interlocução que se torna tensa por manter uma troca entre o velado e o desvelado. Por esse motivo, é significativa a inversão do agir pelo falar — *lalein*, em grego, assinalado como razão básica para explicar a verbalização do desejo manifesto em Lalinha —, do dizer pelo tocar.

O mais, o frêmito de escuso prazer, que ela já provava, era outro lado, seu, só seu, êle mesmo não saberia disso — e era como um mínimo prêmio, que ela se pagava. Sentia-se fitada, tôda. Dar-se a uns êsses olhos. E oscilou o corpo, brandamente. Quis

sorrir, com ingênua benevolência. Ah, mas podia ver o ofêgo de suas narinas, a seriedade brutal como os lábios dêle se agitavam. Gostaria de poder certificar-se de todos os efeitos que sua sensível beleza produzia no semblante, no corpo dêle, o macho. Um macho, contido em seu ardor — era como se o visse por detrás de grades, ali sua virilidade podia inútil debater-se.²⁹

29. ROSA. *Corpo de baile*, p. 780.

Concomitantemente a essas cenas de alto teor erótico, há os diálogos ambíguos das cunhadas Glória e Lalinha, porém, diferentemente do que se havia manifestado entre esta última e o seu sogro, os colóquios diurnos das duas jovens se entremeavam por carícias corporais, dada a grande intimidade dessas amigas, que confabulavam do amor e outros temas, cada uma a sua maneira: Maria da Glória, como sendo a afirmação vívida da sexualidade sem nenhuma amarra que a tolha; Lalinha, com um refinamento analítico, peculiaridade de quem já vivenciou os percalços da experiência amorosa.

Retomando a imagem do Buriti-Grande para lhe contrapor a do Brejão, onde toda a vida modorra, a estudiosa percebe que essa transposição do significante natural para o antropológico funciona como um operador crítico, de que Guimarães Rosa se utiliza, contra o sistema patriarcal, em outros termos, estagnado. Adélia Menezes aponta que há, portanto, no texto de “Buriti”, um conteúdo subjacente ao mero artístico, cuja possível equação é uma tentativa de congruência entre o social e o estético.

Alessandra Rech, por sua vez, na esteira dos estudos sobre o erotismo na supracitada novela, atribui, às características físicas das personagens, um potencial para a ação, o qual encontra, no pressuposto teórico de Merleau-Ponty, principalmente na sua *Fenomenologia da percepção*, a base necessária para o desenvolvimento de uma reflexão acerca do papel desempenhado pelos corpos das protagonistas na estória, daí discutir a função da consciência perceptiva como fundamento da consciência representativa, que, num nível puramente intelectual, é originada pelo conhecimento sensível, por cujo intermédio a pesquisadora elucida a relação corpo/comportamento e amor/erotismo ante os interditos.

Ao abordar as polaridades existentes entre Maria da Glória e Maria Behú, a franca e nítida constatação de uma dicotomia personificada em pares como claro/escuro, vida/morte, entre outros, torna-se evidente, visto que, enquanto a primeira representa a sexualidade, esta última encarna a repressão correspondente ao sectarismo religioso. Na perspectiva de uma leitura que destaca a transgressão em “Buriti”, a professora chega a afirmar que

[q]uando Guimarães Rosa atribui a Glória a beleza e a Behu [sic], a feiúra [sic], está indicando uma defesa da manifestação dos instintos que a sensual personagem representa, contra o interdito, que Behu personifica, com suas atitudes de beata. Assim, desde o início, o leitor é apresentado ao que é belo e ao

que não é belo em “Buriti”, ou seja, atribuição de valor perfezendo um discurso libertário, em uma via possível de entendimento da novela.³⁰

Na visão de Alessandra Rech, não é por acaso que Maria Behú, recusando as paixões sensuais, germe do pecado da luxúria, vem a falecer, antes sofrendo do mal de reumatismo, doença que consiste na inflamação das articulações, causando dificuldades nos movimentos, além de ser uma enfermidade autoimune, isto é, um tipo de moléstia em que o corpo mesmo se volta contra si. Negando suas pulsões corpóreas, e, com o agravo de seu quadro de saúde, Behú, segundo a autora, fazendo-se gélida, diverge, nesse sentido, do calor erótico a que se liga a sua irmã.

O corpo, como constituinte de tamanha preponderância para a presente análise de “Buriti”, também recebeu ênfase na especial atenção dada ao desvelamento contínuo de Lalinha, no que tange às etapas de seu vínculo com os moradores da fazenda de Liodoro, e, por fim, com este. À diferença dos outros trabalhos já referidos neste artigo, em *Na entrada-das-águas* se realça a necessidade da ex-esposa de Irvino se fazer notar por aquilo que a faz se distinguir dos demais, no Buriti Bom. Sendo uma mulher de requintes que se dão à mostra no distinto esmero com as unhas, os cabelos e até seus gestos, a moça se configura como a revelação da cidade para o sertanejo, que mais desperta a curiosidade do que o escândalo.

Vê-se, é pessoa fina, criada e nascida em cidade maior, imagem de princesa. Cidade: é para se fazerem princesas. Sua feição — os sapatinhos, o vestido, as mãos, as unhas esmaltadas de carmesim, o perfume, o penteado. Tudo inesperado, tão absurdo, a gente não crê estar enxergando isto, aqui nas brenhas, na boca dos Gerais. Esta fazenda do Buriti Bom tem um enfeite. Dona Lalinha não é de verdade. [...] Será que os roceiros de perto não vão dando notícia de ali haver aquela diferente criatura, e o caso não corre distâncias, no sertão? Uns devem de vir, com desculpa qualquer, mas só para a ela assistir, no real, tomarem a certeza de que não é uma invenção formada.³¹

Outro aspecto importante da leitura de Rech diz respeito a um problema levantado por parte dos intérpretes de “Buriti”: o envolvimento homossexual entre Glória e Leandra. Na atmosfera erótica em que se dá a trama, a estudiosa pontua que a relação das duas ocorre mais no apelo maior que os homens têm para ambas do que o contrário. Em um episódio como aquele em que as moças se acariciam intimamente³², Lalinha quer, antes, no corpo da cunhada, os vestígios seminais, as marcas e cheiros de Gualberto. Logo, tudo é efêmero no encontro entre elas, servindo, apenas, como um estágio em que a crescente erótica conduz ao momento ápice da estória: a quebra dos interditos sociais no caso de Liodoro e Lala.

Como se viu até aqui, não é gratuito o fato de os processos de erotização da narrativa perpassarem, principalmente,

30. RECH. *Na entrada-das-águas: amor e liberdade em Guimarães Rosa*, p. 57.

31. ROSA. *Corpo de baile*, p. 627.

32. “— ‘... Éle me abraçou, estava me beijando... Mas, depois, me apertou, parecia dôido... Oh, Lala, não judia... Não aconteceu nada, juro, só êle me sujou... Só...’ Lala recuara mais, mas se distendia — para vê-la melhor? — no semi-escuro do quarto. Glória — o olhar quebrado, descalça, a camisolinha branca, o busto, os seios redondos, o homem bestial a subjugara... — ‘Diga, meu bem, Glorinha, diga: êle te sujou... Onde? Onde?!’ — Mas, Lala! Você está beijando... Você...’ Oh, um riso, de ambas, e tontas se agarraram.” ROSA. *Corpo de baile*, p. 793.

pelas instâncias da linguagem das mulheres, atribuição de voz discursiva a personagens periféricas em relação ao centro patriarcal, porquanto divergem do mundo do trabalho, e, indiferentes ao meramente utilitário, mesmo em relação ao sexo, por não se deixarem mais ser objeto de um amor idealizado, notabilizam-se pela ousadia com que se desvelam ante o leitor, que se vê confrontado com revelações que desarticulam sua compreensão das vivências interpessoais no interior do sertão.

Obra multifacetada e atual, “Buriti” ultrapassa a atemporalidade do lugar da literatura. Por meio do contato do público contemporâneo com a novela, alarga-se o horizonte de sua recepção, algo que depõe a favor do potencial criativo do texto, na medida em que cada nova leitura demanda o fim “de um passado pela autoconsciência histórica de um novo presente.”³³ Daí as interpretações aqui abordadas serem dependentes do que há de unívoco em cada fato literário: ora em decorrência de a linguagem ser o meio pelo qual há uma convergência entre *transgressão* e *interdito*, de acordo com Adélia Menezes, ou, em função de, por tornar harmônicas a *percepção sensível* e a *percepção inteligível*, como se observa em Alessandra Rech, tais conceitos aqui tratados surpreendem outras conexões em Guimarães Rosa, capazes de revelar aos seus leitores o advento dos seres e das coisas, com base em um universo projetado por esse autor, no qual se reencontra a unidade do mundo, reencontrando-se consigo próprio.

CONCLUSÃO

Neste artigo, cujo foco foi a recepção de “Buriti”, discerniram-se três constantes hermenêuticas que constituem as principais linhas argumentativas acerca dessa narrativa, as quais, se não retomam parte dos primeiros textos concernentes a obras como *Corpo de baile*, pelo menos, não negam a importância deles como integrantes de uma história recepcional, caso da leitura filosófica feita por José de Almeida, que se utiliza de muito daquilo que o professor paraense Benedito Nunes afirmou, em 1969, quando se referiu ao amor enquanto motivo central da obra de Guimarães Rosa, algo que também está em pauta na abordagem de João Santiago Sobrinho, em sua aproximação do autor mineiro com Nietzsche.

Não se limitando a apenas fazer menção dos trabalhos citados como *corpus* de uma fortuna crítica, adotou-se, aqui, a postura do pesquisador que questiona as fontes e os conceitos, o que, por vezes, foi executado de maneira incisiva, principalmente quando os juízos feitos repousaram sobre a excessiva simbologia utilizada por um e a inadequação metodológica de outro, numa tentativa de conciliação teórica que, por mais cabível que seja, é imprópria para se interpretar a trama rosiana.

Do mesmo modo se procedeu ao tomar-se como alvo a leitura sócio-histórica de “Buriti”, a qual assevera – naquela que foi uma revisão dos pressupostos da própria crítica

33. JAUB. *Tradição literária e consciência atual da modernidade*, p. 50.

marxista dos escritos de Guimarães Rosa, oriunda dos decênios de 1970 a 1990 –, por nomes como Luiz Roncari, Telma Borges e Fábio Camargo, a importância de se atentar para o entrecruzamento do discurso ficcional com o factual, em que se tem, na figura de Iô Liodoro, toda a representatividade de uma cultura brasileira patriarcalista. Essa premissa em comum, com apoio na qual desenvolvem seus trabalhos, se desdobra em diferentes tópicos, como, por exemplo, as adjacências entre a história e o mito, e, além disso, a relação entre a cidade e o feminino como um ícone de modernização. Ocorre, entretanto, que, mesmo ao discorrer sobre o objeto literário, o pendor pelo conteúdo histórico suprime a matéria estética, o que inexistente na interpretação recente do erotismo rosiano a seguir explicitada.

Marcados pelo equilíbrio entre o social e o artístico, os estudos desse viés, se destacaram o papel das mulheres de “Buriti”, fizeram-no com a distinção de que pouco se referiram à relevância de se ter em conta o interdito enquanto categoria que pressupõe a transgressão, dado de extremo interesse para falar acerca do *pathos* amoroso, assim o fez Adélia Menezes, e, mesmo, da percepção sensível do corpo, como o pretendeu Alessandra Rech, as quais se limitaram a trazer para seus textos a mesma saturação simbólica já vista em outros intérpretes, porém, com o diferencial de ampliarem a compreensão sobre as questões da condição feminina no sertão.

Em suma, o contato da parte do leitor com os intérpretes da obra de Guimarães Rosa apenas suscita novos questionamentos, evidenciando, assim, que o trabalho do crítico jamais é um ato fechado. Longe de gerar qualquer solução definitiva para as problemáticas impostas pelos seus estudos, e, nesse processo produtivo que caracteriza a história recepcional de uma obra, percebeu-se que as implicações provenientes da relação entre a arte literária e o leitor são marcadas, justamente, pela sucessão desses agentes que se esforçam em seus empreendimentos analíticos, “construindo, reconstruindo ou acrescentando aos atos já escritos novas falas, novos cenários, novas personagens para a construção da fortuna crítica.”³⁴

Por fim, vale ressaltar que, após analisar a contribuição da crítica sobre “Buriti”, verificou-se uma espécie de “conflito exegético” acerca do erotismo muito atual em sua história recepcional, mas, inacabado, o que, por sua vez, somente evidencia a qualidade estética de uma novela que, em uma dada cadeia de recepções, se enriquece ainda mais. Adotando uma perspectiva diversa daquela utilizada pelos principais comentadores da obra de Guimarães Rosa, no que se refere ao tema em estudo, buscou-se indagar e retirar de cada uma dessas contribuições o que de principal se pode depreender acerca de um autor cujo intento é interseccionar literatura e cultura, na criação de um todo hermenêutico antropológico, sensual e poético.

34. MORAES. *O diabo pé de valsa: a hora e a vez do Corpo de Baile. Ensaio da preguiça e do baile*, p. 13.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, José Maurício Gomes de. Buriti: o ritual da vida. **Metamorfoses**, Rio de Janeiro, v. 2, p. 169-200, 2001.

BORGES, Telma; CAMARGO, Fábio. Ícones de modernização no sertão rosiano: a mulher e a cidade. In: HOLANDA, Sílvio (Org.). **Imagens, arquivo e ficção em Guimarães Rosa**. Curitiba: CRV, 2011, p. 99-110.

CANDIDO, Antonio. A literatura e a vida social. In: **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. São Paulo: Nacional, 1965, p. 19-45.

JAUB, Hans Robert. **A História da Literatura como provocação à Teoria Literária**. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994, 78 p.

_____. Tradição literária e consciência atual da modernidade. In: OLINTO, Heidrun Krieger (org.). **Histórias de literatura: as novas teorias alemãs**. São Paulo: Ática, 1996, p. 47-100.

LIMA, Luiz Costa. O buriti entre os homens ou o exílio da vontade. In: **A metamorfose do silêncio**. Rio de Janeiro: Eldorado, 1974, p. 129-179.

MARTINS, Wilson. Um novo Valdomiro Silveira, In: **Pontos de vista: crítica literária**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1991, v. 2, p. 171-182.

MENEZES, Adélia Bezerra de. Erotismo e transgressão: o *pathos* amoroso em Noites do Sertão, de Guimarães Rosa. **Ângulo**, Lorena, n. 115, p. 10-16, out./dez. 2008.

MORAES, Marcio. **O diabo pé de valsa: a hora e a vez do Corpo de Baile**. Ensaios da preguiça e do baile. São Paulo, 2009. 171 p. Tese de Doutorado em Letras, Universidade de São Paulo.

NUNES, Benedito. **O dorso do tigre**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido II: À sombra das raparigas em flor**. Trad. Mario Quintana. 3. ed. São Paulo: Globo, 2006.

RECH, Alessandra. **Na entrada-das-águas: amor e liberdade em Guimarães Rosa**. Caxias do Sul: EDUCS, 2010.

RIBEIRO, Gilvan P. O alegórico em Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Carlos Nelson *et alii*. In: **Realismo e anti-realismo na literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974, p. 95-104.

RIEDEL, Dirce Côrtes. **Aspectos da imagística de Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro, 1962, 156 p. Tese de concurso à cátedra de Literatura Brasileira, da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, Universidade do Estado da Guanabara.

RONCARI, Luiz. Patriarcalismo e dionisismo no santuário do Buriti Bom. **Revista do IEB**, n. 46, p. 43-80, fev. 2008.

_____. **Buriti do Brasil e da Grécia**. São Paulo: Ed. 34, 2013, 240 p.

ROSA, João Guimarães. **Corpo de baile**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1956, 2 v.

_____. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1956.

_____. **Tutaméia:** terceiras estórias. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1967.

SANTIAGO SOBRINHO, João Batista. **A embriaguez como força plástica da escritura:** tramas além do bem e do mal entre Guimarães Rosa e Nietzsche. Belo Horizonte, 2007. 207 p. Tese de doutorado em Literatura Comparada, Universidade Federal de Minas Gerais.

_____. **Mundanos fabulistas:** Guimarães Rosa e Nietzsche. Belo Horizonte: Crisálida, 2011, 250 p.

SANTOS, Wendel. **Buriti:** a forma e o tema. São Paulo, 1972, 236 p. Tese de Doutorado em Letras (Literatura Brasileira), Universidade de São Paulo.

_____. **A construção do romance em Guimarães Rosa.** São Paulo: Ática, 1978. (Ensaio, 48).

VALENTE, Luiz Fernando. **Mundivivências:** leituras comparativas de Guimarães Rosa. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011, 163 p.