

O MUNDO QUE PERDEU SUAS PAREDES: LALINHA E O BELO POÇO PARADO EM “BURITI” DE JOÃO GUIMARÃES ROSA.

Sarah Maria Forte Diogo¹.

RESUMO

Este artigo tem por objetivo investigar o modo como são configuradas as transformações em “Buriti”, novela de *Noites do Sertão*, de *Corpo de baile* (1956), de João Guimarães Rosa, especificamente a partir da chegada de Lalinha (Lala/Leandra), que desencadeia mudanças na ambiência até então fechada da estância Buriti Bom, espaço arquitetado ficcionalmente para ser um paraíso. Essa personagem citadina estabelece relações com Lô Liodoro, seu ex-sogro, e Maria da Glória, sua ex-cunhada, introduzindo na fazenda energias eróticas e sedutoras capazes de instituir fissuras no sistema patriarcal plasmado pela narrativa. No espaço ficcional em que as ações ocorrem, nota-se que as experiências sexuais e o erotismo são vivenciados apenas para além dos muros da propriedade, como se fossem proibidos no interior da fazenda. Com a chegada de um elemento feminino externo, os desejos se aguçam e a vivência da sexualidade desperta uma série de mudanças na rotina da fazenda: a noite passa a ser um dos momentos mais agitados, quando os personagens entregam-se à possibilidade de conhecerem a linguagem de seus corpos e suas vontades. O narrador coloca, em oposição a Lalinha, a personagem Maria Behú que, com suas rezas e sua alusão ao passado, tenta defender o mundo do Buriti Bom de mudanças severas, como a vivência dos prazeres carnais. Esta narrativa pode ser lida como a abertura de um complexo ambiente e de seus habitantes ao erotismo e à sensualidade como maneiras de reconhecer a si e ao outro.

Palavras-chave: João Guimarães Rosa, Linguagem, Mudança, Patriarcalismo, Construção de personagens.

ABSTRACT

This article aims to investigate how the changes are set in “Buriti” (*Noites do Sertão*, de *Corpo de Baile* – 1956), João Guimarães Rosa, specifically from the arrival of Lalinha (Lala / Leandra) that triggers changes in the ambience of the office until then closed “Buriti Bom”, fictionally space architected to be a paradise. This character connects with Lô Liodoro, his ex-wife's father, and Maria da Glória, his former sister-in-entering the farm erotic and seductive energy that can introduce cracks in the patriarchal system shaped by

¹ Doutoranda – Faculdade de Letras (FALE) – Programa de pós-graduação em Letras-Estudos Literários – Universidade Federal de Minas Gerais

the narrative. In the fictional space in which actions occur, it is noted that the sexual experiences and eroticism are lived just beyond the walls of the property as if they were not allowed inside the farm. With the arrival of a female element external desires sharpen or sexuality arouses a lot of changes in the routine of the farm: the night is now one of the busiest moments, when characters deliver to the possibility of knowing the language their bodies and their wills. The narrator puts it, as opposed to Lalinha, the character Mary Behú that, with its prayers and its allusion to the past, attempts to defend the world “Buriti Bom” to severe changes, like the existence of carnal pleasures. This story can be read as opening a complex environment and its inhabitants to eroticism and sensuality as ways to recognize themselves and each other.

Keywords: João Guimarães Rosa, Language, Change, Patriarchalism, Characters construction.

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Este artigo tem por objetivo investigar o modo como são configuradas as transformações em “Buriti”, novela de *Noites do Sertão*, de João Guimarães Rosa, especificamente a partir da chegada de Lalinha (Lala/Leandra), que desencadeia mudanças na ambiência até então fechada da estância Buriti Bom, espaço arquitetado ficcionalmente para ser um paraíso. Essa personagem citadina estabelece relações com Lô Liodoro, seu ex-sogro, e Maria da Glória, sua ex-cunhada, introduzindo na fazenda energias eróticas e sedutoras capazes de instituir um novo tempo no sistema patriarcal plasmado pela narrativa.

Na realidade ficcional que pulsa em Buriti-Bom, os elementos formadores de uma sociedade desempenham funções delimitadas e demarcadas, regidas por um patriarca reconhecido, cuja autoridade pessoal e monetária não é posta à prova em nenhum momento. É o mundo dos homens, em que se infiltram, sutilmente, certas mulheres, que acabam por eclipsar a presença dos actantes masculinos.

Nesse microcosmo marcadamente patriarcal, é que destacamos a personagem Lalinha, como detentora do movimento, uma vez que congrega em si aspectos de novidade, elementos citadinos, capazes de engendrar na idílica e virginal Buriti Bom energias que a transformam.

2 O BURITI-GRANDE E A REGÊNCIA DAS ÁGUAS PARADAS

Em determinada passagem, eis o que é dito acerca da fazenda: “no Buriti Bom, todos circulavam ou estavam justos, num proceder estabelecido, que esquivava a compreensão” (ROSA, 2001, p.171). “[...] Mas o **Buriti Bom era um belo pôço parado**. Ali nada podia acontecer, a não ser a lenda” (ROSA, 2001, p.176, grifos nossos).

Atentemos para a construção “todos circulavam”. Eles, os habitantes, andavam em círculos, sempre de volta ao mesmo ponto, exatamente ao ritmo de águas paradas, num tédio que não causava sofrimento, mas que era incapaz de produzir novas forças, exceto as que já estavam *justas*, estabelecidas. O universo arquitetado na novela é um mundo fechado, limitado, no qual impera a exuberância da natureza, que estimula os instintos, tornando a fazenda um local fértil de sensações, um *constructo literário* de alta voltagem, daí os sentidos ficarem mais aguçados, porque em tenso estado de condensação.

A metáfora que nivela a fazenda a um poço parado ressalta o caráter de estagnação do ambiente, uma estabilidade paralisante. A descrição do espaço, cujos limites têm como baliza os buritis – árvores majestosas, de troncos lenhosos e sólidas raízes assentadas na terra aquosa –, marcam a dicção narrativa que, por vezes, concretiza na linguagem verbal essa mistura entre os elementos naturais, terra e água, força e delicadeza, sugerindo uma interpenetração de mundos: o concreto, a terra, e o emocional, as águas. Vejamos o seguinte excerto:

Ala, os buritis, altas corbelhas. Aí os buritis iam em fila, coroados de embaralhados ângulos. A marcar o rumo de rota dos gaviões. E o Buriti-Grande. **Teso. Toroso.** No seu liso, nem como os musgos tinham conseguido prender-se (ROSA, 2001, p.151, grifos nossos).

[...] O buritizal, acolá, impunha seu estado aquoso, os buritis eram demorados femininamente (ROSA, 2001, p.171).

A imperial figura do Buriti, ereta e fincada no grosso da terra, constitui índice de nuances polissêmicas, uma vez que, de acordo com a perspectiva de cada

personagem, a árvore afigura-se com uma valoração diversa. Observemos a seguinte descrição:

Avulta, avulta, sobre o espaço do campo. Nas raízes, alguém trabalhando. O mais, imponência exibida, estrovenga, chavelhando nas grimpas. [...] *O Buriti-Grande*. O que era – Miguel tivesse de o descrever agora – o que era: a palmeira, com uma simpleza de todo dia, imagem que se via, e que realegrava (ROSA, 2001, p.168).

[...] *O Buriti-Grande* era o buriti grande, e o buriti era o buriti – como iô Liodoro e nhô Gaspar falavam (ROSA, 2001, p.189).

O Buriti é teso, toroso, exibido, imponente, estrovenga. Epítetos que podem se aplicar ao falo. A palmeira, especificamente a maior de todas, domina a área da fazenda e a ela alguns personagens rendem culto, sugerindo-nos assim a associação ao símbolo fálico. Em primeiro lugar, observemos o vocábulo *falo*. É palavra notoriamente ativa: é a primeira pessoa do verbo falar, carregada de ação. O falo é aquele que se impõe, uma vez que está engendrado pelo verbo. O Buriti-Bom, sendo símbolo fálico, é a baliza mestra da fazenda, é a “construção” que marca o domínio de Iô-Liodoro, personificando assim as forças eróticas que habitam esse microcosmo condensado, que necessita de pequenas fissuras para entrar em estado de entropia, de caos.

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

Encontra-se a mesma imagem cosmológica [da árvore cósmica] entre os romanos (Horácio, *Odes*, III, 3), na Índia antiga – onde se fala do *skambha*, o pilar cósmico (*Rig Veda*, I, 105; X, 89, 4 ETC.) – e também entre os habitantes das ilhas Canárias e em culturas tão afastadas como as do kwakiutl.[...] *O Axis Mundi* que se vê no Céu, sob a forma da Via Láctea, tornou-se presente na casa cultural sob a forma de um poste sagrado. É um tronco de cedro de dez a doze metros de comprimento, do qual mais da metade sai pelo telhado da casa cultural (ELIADE, 2001, p.37).

[...] [o *Axis Mundi*] liga e sustenta o Céu e a Terra, [sua] base se encontra cravada no mundo de baixo. [...] Essa coluna cósmica só pode situar-se no próprio centro do Universo, pois a totalidade do mundo habitável espalha-se à volta dela (ELIADE, 2001, p.38).

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

Se o recorte escolhido é a personagem Lalinha, então por que destacarmos a figura do Buriti? Ora, porque esta palmeira finca-se em terreno aquoso, cediço, feminino. Lalinha, acostumada às paisagens urbanas, adentra em um mundo diferenciado, distante da modernização, cujo principal destaque recai sobre o Buriti, o representante do mundo masculino. Vejamos as impressões da personagem Maria da Glória, numa cena acompanhada por Lalinha, acerca da árvore:

– Maravilha: vilhamara! – “Qual o nome que podia, pra 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, iá-Dijina, sonhassem em torno dele uma ronda debailada, desejarium coroá-lo de flores. O rato, o preá podem correr na grama, em sua volta; mas a pura luz de maio fá-lo maior (ROSA, 2001, p.168).

O Buriti agrega em seu redor tudo que transborda de vida, inclusive as mulheres. Roncari afirma em “Patriarcalismo e dionisismo no santuário Buriti Bom”, que:

Toda a vida amorosa da Grumixã e do Buriti Bom se passava à sombra do Buriti-Grande, ou melhor, ela era de certa forma regida pelas influências totêmicas dessa árvore (RONCARI, 2008, p.169).

[...] o Buriti-Grande era a expressão e a fonte do que continuava [...] Ele [o Buriti-Grande] era na verdade o ponto umbilical daquelas terras, as quais, devido à vegetação copiosa, às águas abundantes e à riqueza da flora e fauna, lembravam um lugar paradisíaco borbulhante de vida (RONCARI, 2008, p.175).

É sob a regência do Buriti-Grande, que, conforme afirma Roncari, “é fonte do que continuava”, que Lalinha irá orquestrar as águas paradas, dando início a mudanças.

3 LALINHA E O MUNDO QUE PERDEU SUAS PAREDES – A SEDUÇÃO DA LINGUAGEM

É interessante destacar que a novela não apresenta referências históricas explícitas, que poderiam nos remeter a um contexto empírico. Essa ausência de notações é característica recorrente no projeto estético-literário de Rosa: as marcações históricas, quando muito, são dispersas, possibilitando ao leitor a impressão de que certas histórias não têm época determinada. Sabemos que *Corpo de baile* foi lançado em 1956, e que Rosa empreendeu uma viagem pelo sertão em 1952. Em algumas de suas cadernetas, constam sementes e embriões das narrativas constantes em *Corpo de baile*.² Mediante esparsos fragmentos de “Buriti”, podemos enquadrá-lo, possivelmente, no decênio 40-50. Nessa época, nosso país vivenciava o Estado Novo, e várias transformações sociais, como a urbanização. É curioso que neste contexto surja uma novela como “Buriti”, que apresenta um espaço ficcional “a salvo” destas transformações, ou seja, o autor procedeu à construção ficcional de um espaço arcaico, isolado do mundo real, distante da cidade. Lalinha, então, surge-nos como uma janela nesse rústico sertão, pois é a partir dela que a narrativa é invadida por indagações, que aquele mundo encantado sofre questionamentos. Observemos o seguinte excerto, que registra o estranhamento que Lalinha sente:

Estar ali no Buriti Bom, era tolice, tanta. – “Glória, meu-bem, vocês não sentem a vida envelhecer, se passar?” Não; ela, eles, não haviam ainda domesticado o tempo, repousavam na essência de seu sertão – que às vezes parecia ser uma amedrontadora ingenuidade (ROSA, 2001, p.241).

[...] Ele, iô Liodoro, falava, sua voz muito inteira, e aqueles assuntos, de criança, de meio brinquedo – tudo parecia estória-de-fadas (ROSA, 2001, p.251).

A personagem Lalinha desposara um dos filhos de Iô-Liodoro, Iô-Irvinho. Abandonada pelo marido, Lalinha é levada pelo sogro para a fazenda por tempo

² “As pastas E28 e E29, depositadas no acervo do escritor no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), contêm referências explícitas ao que viria a se constituir como *Corpo de baile*. Corroboram essa hipótese o anúncio do escritor em entrevista à revista *Visão*, em 23 de julho de 1954, de dois livros, *Corpo de baile* e *Veredas mortas* (primeiro título de *Grande sertão: veredas*.” In: VASCONCELOS, Sandra Guardini T. “Vozes do centro e da periferia”. In: FANTINI, Marli (Org.). *A poética migrante de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 382.

indeterminado. Esse rapto consentido é uma atitude de Iô-Liodoro que nos permite observar a existência de uma sociedade que ainda se regia pelos ditames de uma suposta moral: mulher abandonada não poderia viver sozinha, pois isso desonraria a família do homem. É interessante destacar também a aura que parecia circundar os contratos matrimoniais. O fato de Lalinha ser deixada pelo homem com quem se casara afigura-se como uma lástima, um acidente, algo fora da ordem estabelecida para os moradores da fazenda. A dissolução do lar é vista como negativa: “Chocha uma história. O amor – ela se limpava de todas as ilusões – começara a não existir desde os dias da lua-de-mel? [...] A separação arrumara bem o fim – como um fecho de negócios... – restituíra-lhe o nome de solteira” (Idem, 2001, p.193-194). A citação exemplifica, além da negatividade do matrimônio desfeito, sua comparação a um “fecho de negócios”, ou seja, algo aparentemente impessoal, a fim de restituir o nome de solteira, por extensão sua liberdade. A personagem, mediante discurso indireto livre, procura razões para o fim do relacionamento, equacionado pela econômica oração: “O amor – ela se limpava de todas as ilusões”.

Acredita-se que, por questões de honra, o patriarca Liodoro tenha conduzido a nora e as representações de seu mundo para a fazenda, como a acenar ao filho que a ex-mulher agora pertencia à família, não podendo, portanto, ser esquecida. Transplantada da cidade para o sertão, Lalinha, Lala, Leandra, mulher de três nomes, é alcunhada de santa e princesa, semelhando a um bibelô, um mimo, um enfeite arrematado na cidade e posto na fazenda.

Dotada de um caráter melancólico, Lalinha aceita o convite do sogro. Observemos a primeira aparição da personagem, a partir do foco de Miguel³:

Dona Lalinha é uma linda mulher, tão moça, como é possível que o marido a tenha abandonado? Nela não se descobre tristeza, nem sombra de infelicidade. Parece uma **noiva**, à espera do noivo. 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

³ Miguel é o menino Miguilim da novela “Campo Geral” do mesmo autor. Em “Buriti”, Miguilim aparece já adulto ao início da narrativa, quando é conduzido ao Buriti Bom e redondezas para cuidar de animais. Ele conhece Maria da Glória e por ela se apaixona. Miguel ressurgue somente ao fim da novela, para casar-se com Glorinha. Os pensamentos desse personagem são reportados por meio de discurso indireto livre.

Bom tem um **enfeite**. Dona Lalinha **não é de verdade** (ROSA, 2001, p.119, grifos nossos).

[...] Se, em desprevenido, ela surgisse, a pé, numa volta de estrada ou à borda de um mato, os capiaus que a avistassem faziam enorme espanto, se ajoelhavam, sem voz, porque ao **milagre** não se grita, diante. [...] Todo o mundo tem de afirmar que ela é honesta, direita. **Sempre uma mulher casada** (ROSA, 2001, p.120, grifos nossos).

Noiva, princesa, enfeite, milagre, mulher casada. Lalinha surge envolta por uma atmosfera que evoca inocência, pureza, feminilidade e interdição. Desse primeiro contato não é possível depreender seu caráter ambíguo. Mas, num segundo momento, é delineado o perfil dúbio de Lala: “Ela tem um modo precioso de segurar as cartas, de jogar, de fumar, de não sorrir nem rir; e as espessas pálpebras, baixadas, os lábios tão mimosamente densos: será capaz de preguiça e de calma” (ROSA, 2001, p.121). O modo de composição da personagem permite a construção de uma figura feminina misteriosa e desprovida da arrebatadora aura de romantismo que parece surgir na primeira descrição. Ela *não é de verdade*, mas ao mesmo tempo é. Essa ambiguidade acompanha a personagem durante toda a narrativa e é concretizada em dois níveis, o da linguagem verbal, que compreende o discurso da personagem, seu modo de expressar-se; e dos caracteres, o discurso do narrador acerca da personagem, a descrição a que procede para construí-la ficcionalmente.

A linguagem verbal de Lalinha é notadamente reflexiva, por vezes enrodilhando-se num torvelinho de indagações e fluxos de consciência. Quando o foco narrativo passa às mãos de Lala, o texto adquire um tônus aquoso, flexível, sinuoso. O olhar de Lalinha difere da perspectiva de Miguel e da perspectiva de Gualberto, vizinho de Liodoro que interpreta tudo com base no valor econômico, nesse sentido: a narrativa, quando focalizada por esses homens de papel, é mais objetiva; quando tecida pelos fios de Lala adquire nuances mais detalhadas. O próprio narrador, ao se referir à personagem, destina-lhe períodos em que analisa sua personalidade:

“Mas eu não estou triste... É diferente...” – Lalinha se dizia. Ela era para se dizer coisas assim. “Talvez mesmo eu não seja capaz de ficar triste, de verdade...” Todavia estivesse triste, aquela hora. Mas, pensou, e, no primeiro momento, ia querendo se envergonhar da descoberta, como de uma falta. Porém, pronto a seguir, o que a tomava era uma satisfação – vagamente pressentindo que a vontade de não aceitar a tristeza mais fosse um bem valioso, e uma qualidade. “Minha sorte ainda não é má. Ainda não vivi...” – se afirmava. Já de sua afirmação tirava um fino orgulho. Comprazida também de se saber esquisita e

tão de estranhos segredos, que ela mesma, de si, ia aos poucos descobrindo. O que, entretanto, ainda a fazia gostar mais de Maria da Glória, que era dada e toda clara, que radiava (ROSA, 2001, p.192).

Mulher de estranhos segredos, Lalinha mantém com Maria da Glória uma curiosa relação de “amizade”. A beleza de Glória é do sertão, é pura, “dada e toda clara”, sem segredos; já a de Lalinha é uma beleza nos moldes citadinos, lapidada, plena de mistérios. Essa oposição – ausência e plenitude de segredos – é o que parece construir o fator de atração. De amigas a amantes, Lalinha e Glorinha personificam a quebra de tabus nas brenhas dos Gerais, o exercício e experimentação da sexualidade a fim de proporcionar prazer:

“Mas, Lala! Você está beijando... Você...” Oh, um riso, de ambas, e tontas se agarravam [...] Seus corpos, tão belas, e roçarem a borra de coisas, depois se estreitarem, trementes, uma na outra, refugiadas...(ROSA, 2001, p.287).

[...] Sentiu seu coração, como se num galope se afastasse. Glorinha, nos seus braços, era uma menina, cheirava a menina. Suas meninas-dos-olhos, suas pálpebras, por metade. Meigamente, não sabia abraçá-la? E Glória se sacudia, em soluços. Mas ela, Lala, não podia chorar. Descobria-se feliz, fortemente. De manhã, as duas tinham medo (ROSA, 2001, p.288).

De acordo com Passos:

[...] as principais mulheres de ‘Buriti’ não denegam o desejo, enquanto esperam o desabrochar do amor e não se mostram passivas em face dos parceiros (PASSOS, 2000, p.56).

[...] ‘Buriti’ constitui um texto peculiar em que as *mulheres têm voz*, voz singular, veículo de seus sonhos eróticos, investimentos amorosos e quebra de interditos, que entram no circuito simbólico. As jovens insistem em ‘colher’ o que Behú denegara (PASSOS, 2000, p.58, grifos do autor).

Lalinha já guarda em seu nome toda uma fluidez: /l/ seguido de /a/, uma consoante líquida seguida de uma vogal aberta, numa alternância, sugere-nos duas leituras: um nome femininamente líquido – Lala – fluido que corre livremente e, em uma segunda leitura, um nome que acena com a possibilidade de outro lugar, não este, mas *lá*. E é na esfera das possibilidades que o poder de sedução de Lalinha atua, uma vez que, de acordo com Baudrillard, sedução é, intrinsecamente, possibilidade: “[...] o desejo não é um fim, é uma aposta hipotética” (BAUDRILLARD, 1991, p.99). O que seduz no outro é a possibilidade. São as promessas que seduzem. Não o que fazemos. Mas o que poderíamos fazer. Neste jogo de apostas hipotéticas, Lala escolhe como alvos Glorinha e Lô-Liodoro. Maria da Glória – amiga/cunhada, mais nova, a ser protegida e cuidada – é

presa fácil. Demonstra admiração por Lalinha que, ora comporta-se como irmã, ora como amante viril e enciumado:

Glória beijava com gula, beijava Lalinha no rosto, mas a outra olhava para sua ávida boca, como se esperasse tê-la remolhada de leite e recendendo a seio (ROSA, 2001, p.191).

Lalinha sempre se vigiava. [...] Lalinha falava como mais velha, como se sentisse responsável pela outra, muito mais velha! Ela precisa de mim...! — se disse (ROSA, 2001, p.200).

É no seio desse jogo viril e sedutor, numa relação de amizade e experimentação, que Lalinha transforma a possibilidade de seduzir Maria da Glória em fato. Consumada a ação, a Lalinha não é suficiente seduzir o fácil, o previsível, é necessário testar seu poder com um homem. É a hora e a vez de Iô-Liodoro, o *fecundador majestoso*.

Com Iô Liodoro, a sedução efetiva-se mediante a linguagem. São as palavras que desnudam o corpo de Lalinha e penetram Liodoro, o que, de antemão, já instaura uma quebra na ordem usual: Lalinha não é penetrada. Ela penetra, invade o homem. A iniciativa é dela. Calculista, ciente de que está travando um jogo, Lala envolve o sogro, excita-lhe, sobretudo, a imaginação, não surgindo nua, mas sim lançando a possibilidade de um dia fazê-lo – o que atíça ainda mais a sedução:

— E o corpo, o senhor gosta? A cintura? [...] Devagar, a manso, falavam de tudo nela, os olhos e as palavras dêle quentemente a percorriam [...] Dada a tudo, ela fez questão de repetirem, recomeçando — a boca, o colo, os pés, as pernas, a cintura [...] E seus cabelos, os ombros, os braços... Demorou nisso. Era preciso que iô Liodoro se firmasse, se acostumasse, guardasse tudo bem real na consciência, não duvidasse de haver ousado e cometido. Ela – ah, como queria ser um objeto dável – todas suas atitudes eram ofertadas, ela era para os olhos dele (ROSA, 2001, p.276).

A personagem então baliza as marcas de seu domínio pela fazenda Buriti-Bom. Transplantada da cidade, é introduzida pelo “umbral do sertão”, com suas malas, símbolo de que é uma estrangeira. Seu quarto é uma espécie de camarim, que suscita em Gualberto ora atração, ora desconfiança. Esse quarto é palco em que a personagem apronta-se para os momentos de sedução, pois, de acordo com Baudrillard: “Tampouco é a beleza natural que seduz o homem, mas sim a beleza ritual” (BAUDRILLARD, 1991,

p.102). A passagem a seguir ilustra as impressões de nhô Gualberto diante de Lalinha e as suposições dele em relação à permanência da moça na fazenda:

Dona Lalinha – a das mais mimosas prendas – conforme se diz: moça-da-corte, dama do reino, sinhá de todo luxo – e linda em dengos, que nem se inventada a todo instante diante dos olhos da gente. Mulher de iô Irvino, mas desdenhada. Um podia crer, um podia entender? Tido quase um ano que ela estava ali, no Buriti Bom. Iô Liodoro caçara na capital, tinha trazido Dona Lalinha. Comitiva enorme, com um despropósito de malas e canastras, até partes de mobília (ROSA, 2001, p.131).

[...] nhô Gualberto tinha pensado vagarosamente nisso, era em outra razão. A que a Dona Lalinha, além de não esperar para qualquer hora a volta arrependida do marido, a bem que ela calculava os outros resultados: que eram, pelo seguro, não sair de lá, ir engambelando todos e se cravando de sempre fazer parte, isso com lindos olhos na herança (ROSA, 2001, p.132-133).

[...] Moça da cidade raciocina muito. [...] Umas vezes, da porta, ele [Gualberto], avistara dentro do quarto dela: com cadeirinhas diferentes, e os cortinados, fileira de vidros de cheiro na cômoda baixa, e no chão capachado até um tapete. Semelhava tivessem exportado para ali um aconchêgo de cidade. No que a cidade e o sertão não se dão entendimento: as regalias da vida, que as mesmas não são. Que aqui no sertão, um, ou uma, que muito goza, como que está fazendo traição aos outros (ROSA, 2001, p.133).

Esse fragmento apresenta o impacto que Gualberto Gaspar sente com a chegada do *urbano* ao sertão. Lalinha é uma novidade que aguça as reflexões desse personagem. Exercendo certo domínio sobre os habitantes da fazenda, Lalinha, conforme observamos, envolve-se com Liodoro e Glorinha. Pai e filha usufruem da mesma mulher. Eis a situação, que é narrada sem repreensões. O narrador não tem por objetivo identificar se as ações de Lalinha estão corretas ou erradas. Lalinha é profana e transforma a ordem tradicional, trazendo para dentro da casa, até então imaculada, tudo o que Iô Liodoro extravasava à noite, em seus encontros amorosos com mulheres interdidas pelo sistema patriarcal. Roncari, em texto já citado, afirma que iô Liodoro comporta as duas faces do patriarcalismo: a respeitável e a “vergonhosa”. Durante o dia, o personagem é a encarnação da lei, mas durante a noite liberta seus desejos, não os trazendo para dentro de seu santuário. O desejo, antes da chegada de Lalinha, é concebido como algo proibido e, sobretudo, animalesco. Antes de Lala, os demais actantes não travam relacionamentos dentro do recinto. Lalinha, portanto, aflora em iô Liodoro e Maria da Glória o erotismo como forma de humanização, de transformação, conforme diz Roncari:

[...] o erótico, no Buriti Bom, só se realiza como a capacidade de auto-controle e fruição do próprio poder de domínio sobre os impulsos instintivos do corpo e do sangue. É essa capacidade de tirar prazer da não efetivação do gozo que revela a distância da pessoa com relação ao bicho, e é o que cria o verdadeiro prazer humano e a afirmação de sua essência (RONCARI, 2008, p. 183).

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS – UM MUNDO SEM PAREDES

Em meio a tantos desejos, atrações, experimentações e modos diversos de ser mulher, figura a singela Maria Behú. É o sagrado que habita o profano. Behú é magra, desditosa, de parca beleza, uma rosa do sertão que não desabrochara. Atua no plano espiritual, professando ladainhas e rezas. A Miguel, ela semelha sua mãe. E, curiosamente, é com Miguel que esta personagem apresenta-se mais desenvolva:

[...] Maria Behú acolheu Miguel com agradada maneira, **ativamente melancólica**. Ela se comportava, de começo, ao modo de alguém que suportasse recente luto, já no ponto, porém, de resignar-se – pronta a fazer confidências. Nem era tão hispida e desgraciosa, como se dizia. [...] Maria Behú murchara apenas antes de florir, não conseguira formar a beleza que lhe era destinada (ROSA, 2001, p.169, grifos nossos).

[...] não seria possível a Miguel deixar de perceber que ela estava simpatizando com ele, não-sei-porque tendo nele uma confiança que não fosse de seu costume em outros depositar. Foi falando, animada. [...] Maria Behú era uma criatura singela. [...] Dizia da roça, da vida no sertão, que seria pura, imaginada simples e ditada de Deus, contra a vida na cidade. Repetia. **Talvez ela não acreditasse nisso – a gente pensava**. Com um fervor, queria que tudo fosse assim. Ao mais, se fazia uma ênfase, uma voz, e o que dizia não era seu; parecia repetir pensamentos lidos. **Pobrememente, perseguia alguma poesia** (ROSA, 2001, p.170, grifos nossos).

É interessante o fato de Behú mostrar-se mais “animada” com Miguel. Este, vindo de fora, trouxe uma força que moveu aquele ambiente estagnado, por isso Behú mostra interesse em com ele conversar. Acreditamos que esta personagem, além de dar ensejo para compreendê-la como guardiã espiritual, detentora da metafísica, aquela que mantém o equilíbrio da fazenda em meio ao erotismo e à sensualidade, é, essencialmente, a guardiã de um mundo fechado, de um universo limitado que a fazenda encerra.

Outro personagem que se enquadra neste filão, mas sem as nuances religiosas, é Nhô Gualberto Gaspar. Um sujeito sem tradição, que se fincou na terra e fez alguma riqueza. Gualberto ou Gulaberto pode ser lido como um dos pilares de sustentação dessa sociedade fechada, atuando na esfera dos bens materiais. Behú é a guardiã dos ideais que parecem sustentar o mundo fechado e limitado da fazenda. Suas rezas, orações e aura transcendental se devem à tentativa desesperada de viver conforme esses valores – de uma vida pura e imaculada – no meio do Sertão. A morte de Behú é a morte de um mundo e, paradoxalmente, a sua abertura.

Rosa nativa, Behú, ao lado de Lalinha, *rosa transplantada*, encerra uma torrente de desejos sagrados, de intenções divinas, de forte pulsão para que tudo continue exatamente como está, por isso Behú fala do passado, de estórias da vovó. Deseja recuperar o passado pela linguagem. A densidade trágica de Behú reside exatamente nesta impossibilidade que ela presentifica: guardar um mundo, vivendo-o num incerto passado, recuperado, quem sabe, mediante rezas. Por isso a essa personagem seria inadmissível a entrega despidorada aos prazeres sexuais e às experiências amorosas. A ficcionalidade de Behú foi projetada para a busca de um sagrado isento de máculas. Busca, portanto, impossível.

Concluimos entrevendo nas filigranas discursivas de “Buriti”, especificamente a partir das figuras femininas de Lalinha (Lala/Leandra) e Maria Behú, a coexistência de duas ordens – citadina e sertaneja – num sistema tradicionalmente fechado, mas que se abre lentamente aos impactos do “estrangeiro”, granjeando para si forças sedutoras capazes de engendrar e tecer os fios que conduzem a um novo tempo, a um novo dia. Miguel retorna ao Buriti Bom depois da morte de Behú, da cura do Chefe Zequiel, da possível partida de Lalinha e, o mais importante, retorna depois que Maria da Glória transformou-se em mulher, dotada de uma inocência calculada, e que Lô Liodoro deixou que penetrasse em sua morada a eroticidade somente vivenciada em seus encontros de amor noturnos e secretos. Portanto, Miguel, aquele que inicia a narrativa, finda seu percurso com a impressão de estar num início, pois ele está “*Diante do dia*” (ROSA, 2001, p.316). A roda da fortuna voltara a girar. Foi a vitória do profano nas brenhas do Sertão. É o “mundo que perdeu suas paredes”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUDRILLARD, Jean. *Da sedução*. Trad.: Tânia Pellegrini. São Paulo: Papirus, 1991.

ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano – A essência das religiões*. Trad.: Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PASSOS, Cleusa Rios P. *Guimarães Rosa – do feminino e suas estórias*. São Paulo: Hucitec: FAPESP, 2000.

ROSA, João Guimarães. *Noites do Sertão*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

RONCARI, Luis. Patriarcalismo e dionisismo no santuário Buriti Bom. In: FANTINI, Marli (Org.). *A poética migrante de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

VASCONCELOS, Sandra Guardini T. Vozes do centro e da periferia. In: FANTINI, Marli (Org.). *A poética migrante de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p.