

## ENTRE EROS E TÂNATOS: REPRESENTAÇÕES DO FEMININO E DISCURSO POÉTICO ROSIANO EM “BURITI”

FARIA, Elisabete Brockelmann de

Centro Universitário da Fundação de Ensino Octávio Bastos (UNIFEOB)  
Centro Universitário da Fundação Educacional Guaxupé (UNIFEG)  
betebroc@uol.com.br

**Resumo:** Entre as narrativas de *Corpo de baile*, “Buriti” destaca-se pela presença de personagens femininas marcantes, como as irmãs Maria da Glória e Maria Behu, cuja composição incrementa o discurso poético do texto de modo distinto, ora favorecendo apelos eróticos, ascendentes, ora imprimindo signos de imobilidade, descendentes. Este artigo analisa a relação entre os modos de ser e de agir dessas personagens e a dicção poética de Guimarães Rosa, tomando-se a perspectiva de Miguel, um dos protagonistas. Para a pesquisa, foram utilizados referenciais teóricos acerca do discurso poético em geral, como *O ser e o tempo da poesia* de Alfredo Bosi e do gênero lírico em especial, como *Conceitos fundamentais da poética*, de Emil Staiger e “A teoria dos gêneros” Anatol Rosenfeld, além de ensaios sobre a produção rosiana, como os de Benedito Nunes e Eduardo Coutinho e especificamente sobre “Buriti”, *A construção do romance em Guimarães Rosa* de Wendel Santos. Os resultados da pesquisa evidenciam que a caracterização e o posicionamento das personagens selecionadas importam sobremaneira à manutenção e incremento do discurso poético, constituindo um acréscimo à elaborada produção do escritor mineiro.

**Palavras-chave:** personagens femininas; discurso poético; Guimarães Rosa

### 1. Os sons da noite no Buriti Bom: recordação e encantamento

Envolvido pelos sons e seres do ambiente rural, guiado pelo olhar de Miguel<sup>1</sup>, o leitor adentra a fazenda Buriti Bom rendendo-se às personagens densamente construídas, que ora extravasam, ora reprimem a energia erótica que flui tanto do sofisticado discurso poético como das peculiaridades dos seres ficcionais, encenando, na imensidão noturna do sertão mineiro, um complexo jogo de oferta e recusa, partes de um verdadeiro corpo de baile.

O elo entre personagens e poeticidade discursiva é sinalizado em um dos primeiros ensaios sobre as narrativas de *Corpo de baile*, o de Oswaldino Marques (1957, p. 176), que destaca a dimensão psicológica, associada à “intensa vida subjetiva” das personagens. A ênfase na memória e na imaginação, atributos da subjetividade, alavanca o discurso poético<sup>2</sup>, que se propaga, em “Buriti”, imantado, notadamente, à perspectiva do forasteiro que retorna à fazenda para vacinar o gado e, principalmente, para rever Maria da Glória, uma das filhas do dono, por quem se apaixonara. Além de marcar a abertura da narrativa, a segunda chegada de Miguel anuncia o tom lírico de sua constituição, unindo sensibilidade, emoção e devaneio.

A facilidade com que capta os sons favorece sua integração ao ambiente próximo aos limites da fazenda, onde, ao parar para jantar, percebe o cocubo da coruja, o regougo da

---

<sup>1</sup> Miguel é a versão adulta de Miguilim, protagonista de “Campo geral”. Para Dante Moreira Leite (1987, p. 190) “‘Buriti’ é importante porque é um dos poucos momentos em que, na ficção de Guimarães Rosa, aparece o desenvolvimento da personagem, e a lembrança do menino acompanha o moço.”

<sup>2</sup> “Freud realçou a *vis* combinatória do devaneio como passo inicial da criação poética.” (BOSI, 2000, p. 26)

raposinha e o vozejo crocax do socó (ROSA, 1976, p. 83). Conforme mostramos em trabalho anterior<sup>3</sup> (FARIA, 2008), as impressões sonoras percebidas por ele atuam como senhas, liberando o acesso às vivências interiores, como se a personagem se diluísse na escuridão do Buriti Bom, ou, nas palavras de Rosenfeld acerca do gênero lírico (1985, p. 23), “a treva, o luar, o mar se fundem por inteiro com o Eu lírico [...]. O universo se torna expressão de um estado interior”, propício à recordação.

Segundo Staiger (1997, p. 59), trata-se de uma disposição afetiva peculiar ao *status* lírico – disposição anímica – e não simplesmente uma lembrança: “A disposição apreende a realidade diretamente, melhor que qualquer intuição ou qualquer esforço de compreensão. Estamos dispostos afetivamente, quer dizer, [...] ‘tomados’ por algo que espacial e temporalmente - como essência corpórea - acha-se em frente a nós.”

A condição lírica de Miguel acarreta uma consequência importante no enredo, a anacronia, ou seja, uma discrepância entre a ordem em que os fatos ocorrem na história e a maneira de representá-los no discurso: no caso de “Buriti”, há um recuo temporal, motivado pelas intensas recordações da primeira viagem, constituindo a longa analepse<sup>4</sup>, que ocupa sete páginas da edição que utilizamos.

Ao recordar o serão de despedida na casa da fazenda, Miguel presentifica sensações e impressões diversas, seja a admiração que a presença de Maria da Glória causa, seja o contraste da figura da irmã, Maria Behu, que se sustentam entremeadas por dois sons peculiares, o do mutum e o do monjolo:

Na última noite passada no Buriti Bom, Miguel tinha conversado a respeito de coisas assim. O que fora:

Na sala-de-jantar. A lamparina, no meio da mesa. Nos consolos, os grandes lampeões. O riso de Glória. Iô Liodoro jogava, com Dona Lalinha. Glória falava. Ele, Miguel, ouvia.

De repente, reconheceu, remoto, o barulhinho do monjolo. De par em par de minutos, o monjolo range. Gonzeia. Não se escuta sua pancada, que é fofa, no arroz. Ele estava batendo, todo o tempo; eu é que não tinha podido notar. [...] O ranger do monjolo é como o de uma rede. O rego está com pouca água, daí a lentidão com que ele vai socando. E o outro gemer? – “Esse outro, é de bicho do brejo...” – Glorinha disse. Decidida. Glorinha é loura – ou, ou, alourada. Mais bonita do que ela, dificilmente alguma outra poderá ser. **Bonita** não dizendo bem: ela é bela, formosa. Quanto tudo nela respira saúde. [...] Glória: o olhar dado brilhante, sempre o sem-disfarce do sorriso como se abre, as descidas do rosto se assinalando – uma onçazinha [...]. Todo modo de Glorinha é desembaraçado. Ninguém diria que ela é irmã de Maria Behu, parecendo uma velha. [...] Maria Behu reza, quase todo o tempo. Agora mesmo está rezando, recolhida no quarto. Bicho do brejo... – “Bicho do brejo? Não, dona Glória. Eu acho que é pássaro...” – “Deixa ele. Pássaro, guinchando? A esta hora...” [...] Glorinha está querendo me compreender, saber tudo de mim, mal atenta no que falo. Mas nem sabe que, só na feição do meu pensamento, eu a trato de “Glorinha”. [...] É pura, corada, sacudida. [...] Ao contrário de Maria Behu – de perda fisionomia. Maria Behu amarra esticados os cabelos, num coque, sem nenhuma graça, se desfaz. [...] Nem sei se gosto de Maria da Glória, se um encantamento assim, mesmo crescente, quer dizer amor. Sei que desejaria parar, demorado,

<sup>3</sup> A temática deste artigo encontra-se amplamente desenvolvida em minha tese de doutorado, defendida na Universidade Estadual Paulista (UNESP) Campus de Araraquara, em 2008. Disponível em <http://www.dominiopublico.gov.br> e <http://www.acervodigital.unesp.br>

<sup>4</sup> No domínio das anacronias, a analepse expressa “toda ulterior evocação de um acontecimento anterior ao ponto da história em que se está.” (GENETTE, 19--., p. 38)

perto dela. Da alegria. – “Conte alguma coisa, do que está sonhando, pensativo?” “ – De minha terra?” “ – Lá tinha pássaros cantando de noite?” “ – Sério. O mutum<sup>5</sup>. De dia, ele fica atoleimado, escondido em oco de pau, é fácil de se pegar à mão. Mas, à noite, sai para caçar comida. Canta, antes da meia-noite e do romper da aurora. Chega, dá as horas. É grande e formoso, como as penas dele brilham, feito um pavão.” “ – E como canta?” “- No meio do mato, de madrugada, ele geme: - **Hu-hum... Uhu-hum...** Não se parece com nenhum.” “ – Aqui não tem.” “ – É um pássaro tristonho...” (ROSA, 1976, p. 85-87; grifos do autor)

Percebe-se, no excerto da analepse, uma orientação rítmica peculiar, marcada pelo bater do monjolo, que registra a oscilação entre dois polos, um ascendente, evidenciado pelas escolhas lexicais – “lamparina”, “lampeões”, “riso”, “bonita”, “bela”, “formosa”, “saúde”, “brilhante”, “sorriso”, “onçazinha”, “desembaraçado”, “pássaro”, “corada”, “sacudida” -, outro descendente, sinalizado pelos termos e expressões “Behu<sup>6</sup>”, “velha”, “reza”, “recolhida”, “brejo”, “perdida fisionomia”, “sem nenhuma graça”, “se desfaz”, “tristonho”.

No polo ascendente, o destaque está na figura de Glória, que desencadeia a tonalidade elevada, cujo registro se dá, no início do *flashback*, pela associação em contiguidade e pela representação metonímica: “A *lamparina*, no meio da mesa. Nos consolos, os grandes *lampeões*. O *riso* de Glória.” (ROSA, 1976, p. 84; grifos nossos) O olhar de Miguel, “[...] recluso, enrolado em si, nos obscuros” (ROSA, 1976, p. 192), capta seu contraste, a luz, em intensidades diferentes, numa gradação ascendente - da *lamparina* ao *lampeão* - que culmina com o riso. Essa percepção sinestésica, que mescla a visão (luz) e a audição (riso) associadas à figura feminina espraia-se no decorrer da narrativa, como se observa neste exemplo do final da narrativa: “– ‘Os olhos de Maria da Glória tinham respondido que ela o esperaria [...]’” (ROSA, 1976, p. 250).

Para o lírico Miguel, grande parte da captação do real surge impregnada pela função emotiva, que visa “[...] a uma expressão direta da atitude de quem fala em relação àquilo de que está falando. Tende a suscitar a impressão de uma certa emoção” (JAKOBSON, 1976, p. 123-124), principalmente no que respeita ao sentimento amoroso, embalado pela admiração, o que acentua a beleza de Glória, reiterada quatro vezes – “**Bonita**”, “bonita”, “bela”, “formosa” – sendo que, além de se repetir a palavra “bonita”, ela é destacada. No trecho que se analisa, que corresponde ao início da analepse, a onomatopeia **Hu-Hum... Uhu-Hum...**, imitativa da som do mutum, é também marcada pelo escritor, o que revela, mais uma vez, a insistência na oposição ascendente/descendente: se a personagem feminina responde pela beleza, saúde, vitalidade, o canto do mutum associa-se a uma nota dolente.

O mutum revelado no trecho adquire vida plena à noite, associando-se, portanto, ao modo de ser lírico: “canta antes do romper da aurora”, lembrando ainda, a partir do dizer de Bosi (2000, p. 56), que o nome “mutum”, ao conter a vogal - u - na sílaba principal, a tônica,

<sup>5</sup> A referência ao mutum sinaliza, na vigência da analepse, um retorno mais pronunciado no tempo, ao remeter a “Campo geral”: nessa narrativa, Mutum nomeia o lugar onde mora Miguel, o então menino Miguilim.

<sup>6</sup> Sobre esse nome, Câmara Cascudo (1977, p. 75) afirma: “Maria Beú era a “Verônica”, desfilando na procissão dos Passos, Sexta-Feira da Paixão. Acompanhava Jesus Cristo ao Calvário, chorando e cantando lugubramente as Lamentações de Jeremias. Cada estrofe termina com a exclamativa *Heu, Heu Domine!* Sempre pronunciada Héu, Héu, de onde o Povo entendeu *Béu, Béu*, denominando a figura. [...]”

A Verônica, vestindo negra túnica talar, [...] a voz lenta, a música dolente, arrastada, sepulcral, o passo trôpego, esmagado pelo sofrimento, sugeriu a própria imagem da Tristeza desolada, aflita, inconsolável. Não era possível existir entidade mais soturna e trágica como Maria Beú.

<sup>7</sup> A diferença entre a *lamparina* e o *lampião* está na intensidade da luz difundida; neste, o aporte de luz é bem maior, pois a *lamparina*, sendo pequena, fornece luz de pouca intensidade. A grafia “*lampeão*” utilizada pelo escritor é forma histórica de 1789 (HOUAISS; VILLAR, 2001)

pode “[...] integrar signos que evoquem objetos igualmente fechados e escuros; daí, por analogia, sentimentos negativos de angústia e experiências negativas.” Nome de lugar, “mutum” ecoa toda sorte de inquietações vivenciadas por Miguilim em “Campo geral”; enquanto pássaro, revela com insistência os signos da tristeza, enfaticamente representados na onomatopeia, que soa como um gemido. Ademais, pelo menos quatro significados desse termo adequam-se perfeitamente à tonalidade musical do trecho: “gemido: 1. Voz chorosa e inarticulada, proveniente de dor física ou moral. 2. Lamentação, queixa. 3. Canto de certas aves. 4. diz-se do som plangente de certos instrumentos musicais” (HOUAISS; VILLAR, 2001).

Importa relacionar o nome “mutum” à outra personagem feminina de quem Miguel se aproxima – Maria Behu, pois esta também se relaciona aos signos da tristeza. Na condição de forasteiro, mas tendo nascido no sertão, Miguel mantém, paralelamente, sensação de proximidade e afastamento do lugar e das pessoas, como se observa neste trecho, cuja focalização e voz são dele: “A alegria de Maria da Glória me atraía e me assustava. E eu não pertencia ao Buriti Bom, ao espessor daquele estilo... Vi Maria Behu – ela me pareceu órfã e pobre...” (ROSA, 1976, p. 129)

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

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

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

A sintonia entre ele e a irmã de Maria da Glória pode ter raízes na infância, pois a fala de Maria Behu lembra-lhe a figura materna: “Minha mãe muitas vezes tomava esse modo de falar. Quem sabe quisesse mais do que sentia e podia, fugia do que tinha de ser.” (ROSA, 1976, p. 128)

Em “Campo geral”, a mãe de Miguilim, embora bela, ostenta, tal como Behu, as marcas da tristeza e do lamento, “[...] agravada de calundu e espalhando suspiros, lastimosa” (ROSA, 1977, p. 6). Ambas afastam-se, no entanto, ao se observar a relação entre sagrado e pecado, verificada em ambas narrativas de *Corpo de baile*: na novela de abertura, o suposto adultério de Nhanina, a mãe de Miguilim, desencadeia vários fatos trágicos no Mutum; em “Buriti”, Behu, “[...] condenada a rezas, a rezas a vida toda [...]” (ROSA, 1976, p. 164), é um dos sustentáculos da atmosfera sagrada que reina na fazenda. Até no vestir – “sempre de escuro, e as golas tão altas, e contudo com rendinhas, que até no queixo lhe chegavam. Para proteger a santa-pureza [...]” (ROSA, 1976, p. 170) – ela exalta o recolhimento, a aspiração à pureza e à santidade.

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

Agindo como mantenedora das convenções do lugar, a personagem nega-se a entrar na ordem do tempo, a participar da sequência da natureza, “[...] não conseguira formar a beleza que lhe era destinada” (ROSA, 1976, p. 127), tornar-se mulher como Maria da Glória. Nesse aspecto, Maria Behu e Miguel são afins, posto que, ao resvalar para o passado, condição inerente à atitude lírica, mantém-se preso a circunstâncias que a ação do tempo já modificou.

Em Miguel, a falta de objetividade, de assertividade, inerente à atitude lírica, é característica dominante que, associada à alteração temporal veiculada pela analepse, ajuda a explicar um ponto-chave do enredo: no intervalo de tempo entre a primeira e a segunda viagem do veterinário à fazenda, a ação continua a desenrolar-se para as demais personagens, modificando quem lhe é mais caro, Maria da Glória<sup>8</sup>, conforme observa Santos (1978, p. 26):

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

## 2. Artimanhas do tempo, transformações a caminho?

A atuação de Maria Behu incorpora uma das ideias-chave da narrativa, a de que a casa da fazenda era um lugar estagnado, que “[...] se ancorava, recusando-se ao que deve vir. [...] Ali, nada se realizava, e era como se não pudesse manar – as pessoas envelheciam, malogradas, incompletas, como cravadas borboletas; todo desejo modorrava em semente” (ROSA, 1976, p. 191). Nota-se no excerto o sugestivo verbo “manar”, sinônimo de brotar, fluir, jorrar, que, na raiz latina, guarda precisamente o sentido de “correr em gotas, porejar,

---

<sup>8</sup> Em diálogo com sua cunhada, Maria da Glória confessa ter se deixado seduzir por um fazendeiro amigo da casa: “Lala, o Gual se autorizou de mim. [...] Ele conseguiu tudo comigo...” (ROSA, 1976, p. 241). Para o leitor, revela-se, nesse momento, que a filha de Iô Liodoro iniciou-se sexualmente com Nhô Gualberto Gaspar, enquanto Miguel é mantido na ignorância desse fato.

destilar” (HOUAISS; VILLAR, 2001), enfatizando a condição estanque desse espaço. Percebe-se a existência de dois movimentos contrastantes, o primeiro, ligado à casa, associada a “[...] um belo poço parado” (ROSA, 1976, p. 132), reino de Behu, que lá se encerra, fechada no quarto (ROSA, 1976, p. 188); o segundo, reconhecido principalmente pela natureza noturna portas afora, onde incessantes forças operam a renovação das potências da vida. Ao se aproximar do pensativo Miguel, Behu o vê como semelhante; ele, que também se mostra no texto de forma diminuta, mas contínua, como as batidas do monjolo, que remetem à sua constituição e atuação.

No trecho relativo ao monjolo, as escolhas lexicais ligadas a impressões sonoras, como “barulhinho”, “range”, “gonzeia”, “escuta”, “pancada”, “fofa”, “batendo”, sugerem nuances rítmicas. Como bem percebeu Leonel (1985, p. 66; grifo da autora), “a existência do monjolo é igual à de Miguel na narrativa: permanente, mas longínqua, nem sempre percebida, e, quando notada, é sempre como *barulhinho*.” Esse “barulhinho” a que se refere a ensaísta pode assumir uma conotação diversa, se o associarmos a um compasso musical, pois, o bater continuado do monjolo encerra um ritmo peculiar, considerando-se o fato de que a referência a ele, no decorrer da analepse, se faz a intervalos regulares, como ocorre na música, conferindo uma cadência musical ao discurso. No fragmento “O ranger do rego é como o de uma *rede*. O rego está com pouca água, daí a *lentidão* com que ele vai socando” (ROSA, 1976, p. 85; grifos nossos). Os termos “rede” e “lentidão” são muito sugestivos: o primeiro, por certo, liga-se à multiplicidade e diversidade de elementos captados por Miguel e agora lembrados, todos em fios entrelaçados; o segundo retoma a noção de “barulhinho”, que se coaduna com a atuação do veterinário, sempre temeroso de enfeixar suas forças no movimento pequeno do mundo” (ROSA, 1976, p. 14)

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

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

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

Se as aptidões de Maria Behu, conforme as de Miguel, circunscrevem-se, em especial, à preservação de um estado, pode-se perguntar, conforme faz a cunhada Lalinha, quando a doença acomete Behu: “Quem roubara aquela menina de seu quinhão de saúde e beleza, e de pontudas dores crivava-a, deixando-a para fora da roda da alegria?” (ROSA,

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

Ligada de forma contundente aos signos da tristeza, do lamento e do sagrado, Maria Behu não se habilita a entrar na “roda da alegria”, o que permite avaliarmos o quanto sua atuação em “Buriti” é simbólica, símbolo que se cristaliza ainda mais se considerarmos sua morte prematura, sua saída de cena no decorrer do enredo: ela, de “perda fisionomia (ROSA, 1976, p. 87) é o oposto de Maria da Glória, que “tinha do sol” (ROSA, 1976, p. 222)

Maria Behu adoece depois da Semana Santa (ROSA, 1976, p. 297) e morre em abril, menos de um mês antes da segunda chegada de Miguel ao lugar. (ROSA, 1976, p. 247) Morta a personagem, novos e importantes movimentos<sup>9</sup> insinuam-se em “Buriti”. Nesse passo, merece destaque um trecho que corresponde à focalização de Lalinha e pode sinalizar esse embate de forças no lugar, quando Behu ainda se fazia presente:

O mundo era feito para outro viver, rugoso e ingrato, em vão se descobria um recanto de delícia, caminhozinho de todo agrado, suas fontes, suas frondes – e a vida, por própria inércia, impedia-o, ameaçava-o, tudo numa ordem diferente não podia reaver harmonia, congraçar-se. [...] Maria Behu era uma **estranha**, sua doçura vinha de imensa distância. Maria Behu conhecia outros cansaços e consolos, e repouso, que a gente podia amenamente invejar, oh, às vezes. (ROSA, 1976, p. 222; grifo do autor)

Percebe-se a constatação de dois mundos, um “rugoso e ingrato”, “no centro de diversa região”; outro, um “recanto de delícia”, “caminhozinho de todo agrado”, com “fontes e frondes”: respectivamente, o mundo do sagrado, da estagnação, do medo, sob as ordens de Behu e o mundo profano, fluente, da alegria, de Iô Liodoro, Lala e Maria da Glória<sup>10</sup>. Veja-se que o qualificativo de Behu - “estranha” – aparece destacado pelo autor no trecho, enfatizando a diferença da personagem em relação à atmosfera erótica. Acredita-se que a proximidade entre Maria Behu e Miguel reside no fato de que ele, originalmente, era parte integrante do mundo de Behu, como se observa no primeiro parágrafo da narrativa: “Era um estranho; continuava um estranho, tornara a ser um estranho?” (ROSA, 1976, p. 83)

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

Deixar a infância para trás é das coisas mais difíceis para ele. Assim, quando chega pela primeira vez ao Buriti Bom e é Maria Behu quem faz as honras da casa, ela, implicitamente, diz-lhe que ali seria um refúgio: “[...] acolheu Miguel com agradada maneira, ativamente melancólica” (ROSA, 1976, p. 127). Opondo-se à infância, o “país de medo” (ROSA, 1976, p. 83), Miguel deve conhecer outras forças atuantes.

<sup>9</sup> Embora este artigo não contemple as personagens Iô Liodoro e Lalinha – sogro e nora - , vale registrar que, após a morte de Behu, intensifica-se o jogo amoroso entre eles, na casa da fazenda, para onde também deve retornar Miguel.

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

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

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

### Referências bibliográficas

BOSI, A. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CASCUDO, L. C. **Locuções tradicionais no Brasil**. Rio de Janeiro: Funarte, 1977.

CIRLOT, J. E. **Dicionário de símbolos**. São Paulo: Centauro, 2005.

FARIA, E. B. **Imaginação, devaneio e poeticidade em narrativas de Corpo de baile**. 2008. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, Araraquara.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Vega, 19--.

JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1975.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. S. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LEONEL, M. C. **Guimarães Rosa alquimista: processos de criação do texto**. 1985. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo.

MACHADO, A. M. **Recado do nome: leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MARQUES, O. A revolução Guimarães Rosa. In: \_\_\_\_\_. *A seta e o alvo*. Rio de Janeiro: INL, 1957. p. 173-177.

ROSA, J. G. Campo geral. In: \_\_\_\_\_. **Manuelzão e Miguilim**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1977. p. 5-103.

ROSA, J. G. Buriti. In: \_\_\_\_\_. **Noites do sertão**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1976. p.83-251.

ROSENFELD, A. **A teoria dos gêneros**. In : \_\_\_\_\_. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985. p. 13-27.

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

STAIGER, E. **Conceitos fundamentais da poética**. Rio de Janeiro: Tempo Universitário, 1977.