

**Viso: Cadernos de estética aplicada**

Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 25, jul-dez/2019

<http://www.revistaviso.com.br/>

**Viso.**

**O literato e o filósofo em Buriti, de Guimarães  
Rosa: as com(tra)posições estético-filosóficas  
na construção do amor e da vida**

**Bruno Pucci**

Universidade Metodista de Piracicaba (UNIMEP)

São José dos Campos (SP)

**Luiz Carlos A. de Aquino**

Universidade do Vale do Paraíba (UNIVAP)

Piracicaba (SP)

**Renata Pucci**

Universidade Metodista de Piracicaba (UNIMEP)

São José dos Campos (SP)

## RESUMO

### O literato e o filósofo em Buriti, de Guimarães Rosa: as com(tra)posições estético-filosóficas na construção do amor e da vida

Este artigo se propõe a interpretar o conto de Guimarães Rosa, *Buriti*, em interlocução com as reflexões de Theodor Adorno e com estudiosos do escritor mineiro, entre os quais José Maurício de Almeida e Luiz Roncari, tendo como eixo-central de análise as com(tra)posições estético-filosóficas de Rosa. São essas com(tra)posições naturais, culturais, sociais, que se negam internamente, umas às outras, nos diferentes momentos da narrativa, e que, ao mesmo tempo, se compõem na movimentação do todo, concebendo a estória como um ser vivo, que intensifica seu dinamismo no contato direto com o atento contemplador. Para cumprir seu percurso, o texto se desenvolve mediado por cinco com(tra)posições dialéticas: a tensão dia/noite, realidade aparente/realidade profunda na experiência de vida dos personagens; o irrequieto fluir do tempo e as mudanças de hábitos dos moradores de Buriti Bom; as contradições sociais de uma sociedade patriarcal em extinção; o olhar enviesado das Mulheres-da-Cozinha sobre os acontecimentos da casa grande; as rezas e as mandingas a serviço da manutenção do domínio patriarcal em luta contra o processo civilizatório em ação. Os autores partem do pressuposto de que são as com(tra)posições estético-filosóficas que incendeiam a narrativa, dão-lhe substância e invadem objetivamente a interioridade de seus contempladores.

#### Palavras-chave

Buriti; Guimarães Rosa; contraposições estético-filosóficas; Theodor Adorno; realidade aparente versus realidade profunda

## ABSTRACT

### The Literate and the Philosopher in Buriti, by Guimaraes Rosa: Aesthetic-Philosophical Contrapositions in the Construction of Love and Life

This article proposes to interpret the tale *Buriti*, written by Guimarães Rosa, in interlocution with the reflections of Theodor Adorno and some of the writer's researchers, among them, José Maurício de Almeida and Luiz Roncari. The analysis is centered in the aesthetic-philosophical contrapositions of the tale. These are natural, cultural, and social contrapositions that deny each other internally at different moments of the narrative, and at the same time are composed in the movement of the whole, conceiving the story as a living being, which intensifies its dynamism in direct contact with the attentive contemplator. In order to fulfill its course, the text is developed according to five dialectical contrapositions: The tension day / night, apparent reality / deep reality in the life experience of the characters; The restless flow of time and the habits changes of the inhabitants of Buriti Bom; The social contradictions of an endangered patriarchal society; The biased look of the "Kitchen-Women" (*Mulheres-da-Cozinha*) on the events of the house; The prayers and the sorceries at the service of the maintenance of patriarchal dominion, struggling against the civilizing process in action. The authors assume that the aesthetic-philosophical contrapositions ignite the narrative, give it substance and objectively invade the interiority of its contemplators.

#### Keywords

Buriti; Guimaraes Rosa; aesthetic-philosophical contrapositions; Theodor Adorno; apparent reality versus deep reality

PUCCI, Bruno; AQUINO, Luiz Carlos A. de; PUCCI, Renata. "O literato e o filósofo em Buriti, de Guimarães Rosa: as com(tra)posições estético-filosóficas na construção do amor e da vida". Viso: Cadernos de estética aplicada, v. 13, nº 25 (jul-dez/2019), p. 171-197.

DOI: 10.22409/1981-4062/v25i/327

Aprovado: 28.06.2019. Publicado: 30.12.2019.

© 2019 Bruno Pucci; Luiz Carlos A. de Aquino; Renata Pucci. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: [http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt\\_BR](http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR)

Accepted: 28.06.2019. Published: 30.12.2019.

© 2019 Bruno Pucci; Luiz Carlos A. de Aquino; Renata Pucci. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

*Tem um não em todo sim, e as pessoas são muito variadas.*  
Guimarães Rosa, 2006.

*A genuína experiência estética deve tornar-se filosofia ou então não existe.*  
Adorno, 2011.

O presente texto propõe tecer relações entre literatura e filosofia pela análise das com(tra)posições estético-filosóficas de Guimarães Rosa (1908-1967) na construção da estória “Buriti”; e terá como principal interlocução nesse *métier* as reflexões de Theodor Adorno (1903-1969).

“Buriti” é o sétimo conto do livro *Corpo de baile*, antecedido por “Campo geral”, “Uma estória de amor”, “Recado do morro”, “Cara-de-Bronze”, “A estória de Lélío e Lina” e “Dão-Lalalão”. A primeira edição do livro se deu em 1956, em dois volumes, dez anos após a publicação da primeira obra de Rosa, *Sagarana*.<sup>1</sup> “Buriti” é sua narrativa mais longa, depois de *Grande sertão: veredas*, e possui cerca de 200 páginas. O conto é, na verdade, um conjunto de enigmas que se abrem a uma pluralidade de interpretações. Na fazenda Buriti Bom tudo acontece sob a égide do Buriti Grande, árvore axial e totêmica, símbolo fálico: “– Maravilha: Vilhamara!”<sup>2</sup> Ali convivem lado a lado ritmos dinâmicos da natureza e sinais de embate da cultura sertaneja com a urbana, tensões entre os anseios de liberdade dos personagens e as amarras do patriarcalismo tradicional. Na novela reaparece Miguel, o Miguilim de “Campo geral”, agora adulto e veterinário, que participa diretamente do início e do final da estória, narrando suas lembranças e perspectivas. As terras pertencem a iô Liodoro, patriarca viúvo e de comportamento dúbio: “dentro de casa um justo, um profeta”<sup>3</sup>, mas todas as noites saía a cavalo para se satisfazer com suas duas mulheres. Na família, há três moças, as duas primeiras, filhas do patriarca: Maria Behú, a mais velha, mística e generosa, mulher que “murchara antes de florir, não conseguira formar a beleza que lhe era destinada”<sup>4</sup>; Glorinha, linda e extrovertida, 23 anos, estudara na cidade; é a amada de Miguel; e Lalinha, nora de iô Liodoro, que foi buscá-la na cidade quando seu filho a abandonou e a trouxe para viver, como filha, com a família num estado de espera pela volta do marido, estado esse alimentado por rezas e mandingas. A vinda de Lalinha, da

cidade, passa a interferir na vida dos personagens do campo. A narrativa é desenvolvida em um contexto sertanejo de transformações socioculturais, principalmente em relação à sexualidade, que projeta ares de modernidade no ambiente rural, quando, por exemplo, retrata a perda da virgindade de Glorinha antes do casamento, em um *affair* ousado com nhô Gualberto, morador próximo do Buriti Bom e compadre de iô Liodoro; bem como quando descreve o envolvimento de Lalinha com o ex-sogro Liodoro. Outro personagem singular da novela é o Chefe Zequiel que, de ouvidos abertos, é a sentinela da noite, que tudo ouve e tudo conhece através dos sons, e se debate com uma *coisa* misteriosa que o persegue, à noite, de morte. Enfim, uma narrativa polifônica com inúmeras dissonâncias, original pelos experimentos linguísticos e pelas estórias dentro da estória, que fazem do texto uma construção de formas inusitadas, belas e surpreendentes.

Como todas as principais narrativas de Guimarães Rosa, “Buriti” já foi analisada por inúmeros estudiosos brasileiros, dentre os quais destacamos José Maurício Gomes de Almeida (2001)<sup>5</sup>, Sarah Maria F. Diogo (2009)<sup>6</sup>, e Luiz Roncari (2013)<sup>7</sup>, com os quais dialogaremos no desenvolvimento do texto.

Para Adorno, a forma de uma obra de arte não se manifesta como “algo de imediato”; antes se processa através da mediação das partes entre si e destas com o todo na construção atenta e rigorosa de seus detalhes. E os elementos que a constituem “não se encontram em justaposição, mas friccionam-se entre si ou atraem-se mutuamente, um quer o outro ou um repele o outro”.<sup>8</sup> São essas fricções e dissonâncias que mais nos atraem no texto de Rosa e vamos tentar expressá-las. Damos a elas o nome de com(tra)posições estético-filosóficas, pois, ao mesmo tempo em que essas contradições se opõem entre si, nos diferentes momentos da narrativa, elas também se compõem na movimentação do conjunto, em seu ir-e-vir, concebendo a estória como um ser vivo, que intensifica seu dinamismo interior, à medida que, de forma imanente e intensiva, é enfrentada pelo contemplador/intérprete. São com(tra)posições estético-

filosóficas na perspectiva do frankfurtiano: “A arte necessita da filosofia, que a interprete, para dizer o que ela não consegue dizer, enquanto que, porém, só pela arte pode ser dito, ao não dizê-lo”.<sup>9</sup> São, pois, com(tra)posições estético-filosóficas construídas por um literato que é, ao mesmo tempo, filósofo, e que cria e recria os termos, as orações, as técnicas, o enredar dos acontecimentos, de forma expressiva e alegórica, exigindo do leitor uma postura atenta e ativa, na busca de elucidar os enigmas submersos no enredo.

Podemos observar, inicialmente, com(tra)posições entre as duas partes, de extensão e natureza desiguais, que entram na confecção da narrativa. A primeira se inicia com a chegada à região de Miguel, pela segunda vez, agora de *jeep*, e as memórias de seu primeiro percurso até a fazenda Buriti Bom, um ano antes, passando por diferentes experiências: pelas informações e revelações dúbias de nhô Gualberto, pela surpresa da visão impactante do Buriti Grande, pelo sedutor encontro com Glorinha, pelo conhecimento *vis-à-vis* dos moradores do Buriti Bom. Rosa usou essa técnica para elaborar uma apresentação do lugar e de seus moradores. Sobressaem, nessa etapa da narrativa, as intervenções do ambicioso nhô Gualberto e as dúvidas e os imaginamentos<sup>10</sup> do apaixonado Miguel. “O tom dominante é estático, descritivo, de cunho mais épico do que dramático: o olhar de Miguel é o olhar de alguém de fora, que tenta penetrar num mundo que o atrai, que o fascina mesmo, mas que, em larga medida, o desconcerta”.<sup>11</sup> O olhar de nhô Gualberto é interesseiro, pragmático, de cobiça. Miguel, após conhecer as pessoas e as belezas naturais do Buriti Bom, percebe essas incoerências: “Tudo o que nhô Gualberto Gaspar dissera, se desmentia ante o real. Dava uma certa decepção. Onde esperava encontrar sombra de segredos, o oculto, o errado, Miguel só deparava com afirmação e clareza”.<sup>12</sup> Nas últimas páginas do conto, Miguel pernoita na fazenda de nhô Gualberto; manifesta-lhe a intenção de pedir Glorinha em casamento; e, no dia seguinte, se dirige ao encontro da amada. E a narrativa termina ao não terminar, assim: “Era uma curta andada – entre o Buriti Grande e o Buriti Bom. Chegariam para o almoço. Diante do dia”.<sup>13</sup> FIM! Mas, o

Buriti Bom já não era o mesmo da primeira vinda de Miguel. Iô Liodoro, Maria da Glória e Lalinha eram e não eram as mesmas pessoas. Rosa, habilmente, deixa ao leitor a incumbência de fantasiar e recriar o encontro amoroso entre Miguel e Glorinha.

Na segunda parte da narrativa, o intervalo de tempo de uma viagem a outra de Miguel é preenchido com a apresentação dos tensos e densos fatos que ocorrem na fazenda nesse interstício, tendo Lalinha, a vinda da cidade, como a protagonista do enredo. Para Roncari<sup>14</sup>, “na parte mais substancial da novela propriamente dita, quase tudo o que nos é dado passa por ela, por seu campo de visão e pela forma de perceber, compreender e julgar os fatos”. E a calma do Buriti Bom vai, aos poucos, sendo agitada “pelo aflorar de insuspeitadas forças de renovação, que se encontravam latentes, reprimidas”.<sup>15</sup>

Nesse processo de composição da obra de arte, Rosa se faz literato e filósofo, ao mesmo tempo. Ele percebeu, pela sua experiência como intelectual, que uma obra de arte que se apresenta “sem resíduo à reflexão e ao pensamento” não é uma obra de arte<sup>16</sup>; que “las obras mismas necesitan sin duda, ... en virtud de su propia vida, del comentario y de la crítica, que son un elemento de la propia vida de la obra de arte”.<sup>17</sup>

Há um conjunto de com(tra)posições que dão vida à narrativa e convidam o leitor a esquecer-se de si mesmo, a mergulhar em seu enredo e tentar desvendar os enigmas que nele se escondem. “Quanto mais o contemplador se entrega tanto maior é a energia com que penetra na obra de arte e a objetividade que ele percebe no interior”.<sup>18</sup> Algumas dessas com(tra)posições merecem ser observadas.

**A realidade aparente versus realidade profunda.** Almeida (2001) salienta a dicotomia “realidade aparente/realidade profunda” como um dos elementos estruturantes de Buriti e que essa dicotomia se expressa de forma mais completa na oposição dia e noite, que perpassa e organiza “o universo significativo da narrativa”. Mais do que uma dicotomia, esses conceitos se manifestam dialeticamente, como um *tour de force*, na medida

em que se contrapõem, e, ao mesmo tempo, se articulam na produção dos acontecimentos “estóricos” de Buriti. É verdade que, na perspectiva da narrativa enquanto um todo, o polo “realidade profunda” é mais determinante do que seu contraponto; e a noite é plena de mistérios e fértil de realizações. Almeida reconhece essa com(tra)posição: “Em contraste com o dia, de enganosa face, a noite é o momento da verdade, quando o fervilhar da vida pode, enfim, se expandir em toda a sua diversidade – no pântano, como no casarão”<sup>19</sup>; acrescentamos, sobretudo no casarão.

“A noite é triste”, para Chefe Zequiel, um agregado do Buriti Bom, “vindo não se sabe de onde e acolhido por caridade”, que não conseguia dormir à noite. Deitado numa esteira, no assoalho do moinho, sua moradia, o Chefe “ouvia tudo, condenado”. “Chefe Zequiel, homem que chamava os segredos todos da noite para dentro de seus ouvidos”.<sup>20</sup> Seu problema vital era ser dotado de uma aguda capacidade auditiva; ouvia todos os rumores da noite; era capaz de distinguir os mais diferentes sons e tons. E, ao mesmo tempo, tinha medo da noite, pois “um inimigo vinha, tateando, tenteando. ... Se descuidar, um segundo, um está ali, ao pé dele, dentro dele”.<sup>21</sup>

Chefe Zequiel descreve com comiseração a violência dos homens sobre os animais no meio da noite: o tatu que se agarra no chão, e dá guinchos suplicantes, levanta as mãozinhas cruzadas; os tamanduás pedindo socorro; o João-de-barro, que escuta o barulho e deixa de dormir. “Era de por piedade. Os homens mataram, com foçadas e tiros, raivavam. Os tamanduás se abraçavam, em sangues, para morrer”. E a violência contra os animais gerava violência dos homens contra eles mesmos: “As pessoas grandes tinham, de repente ódio umas das outras”. ... “A noite é cheia de imundícies”.<sup>22</sup>

“O chefe se benzia, temia a noite chegando”. Dizia que o bicho da noite, o inimigo, queria cortar o Buriti Grande. E, perguntado, quem era o inimigo, Chefe responde: “Vai ver, é uma coisa, que não é coisa. Roda por aí tudo. Se a gente dormindo, ela tira as forças da gente. ... Vem, mata. É uma coisa muito ligeira



esvoaçada, e que não fala, mas com voz de criatura”.<sup>23</sup> Em outro momento, Zequiél volta a falar desse mesmo inimigo, agora de forma mais enigmática: “Denegrim, manso e manso, a coisa. ... Evém, vem: é a coisa. A morma. Mulher que pariu uma coruja. ... Essa que revém, em volta, é a morma”.<sup>24</sup> Somente o dia vem libertar o Chefe de suas angústias apocalípticas. Roncari (2013) apresenta uma interpretação pertinente da visão alegórica do Chefe Zequiél sobre a *coisa*, a *morma* que está chegando para a destruição do Buriti Grande e, conseqüentemente, do Buriti Bom. Para o autor, trata-se da “chegada da *mercadoria* ou o fantasma do *valor de troca* com os novos tempos” que, no contexto do processo civilizatório do sertão brasileiro, vem trazer ares plúmbeos “à velha ordem senhorial”<sup>25</sup> e à vida dos homens simples na zona rural.

Mas se “a noite é triste” para o Chefe Zequiél, um serviçal do Buriti Bom, ela se fez alegre, fecunda e transformadora para o proprietário do Buriti Bom. Lô Liodoro, na primeira parte da novela, utilizava-se da noite para se encontrar furtivamente com suas duas mulheres. E, na parte mais densa e conturbada da narrativa, participa, nas noites do sertão, da construção de intimidades com Lalinha: de encontros silenciosos como jogadores noturnos de bisca, para parceiros de jogos eróticos à luz do lampião grande na sala de jantar, até a realização plena da entrega de um ao outro no quarto de Lalinha. Aquela que ele fora buscar na cidade, como nora, tratada como uma filha entre suas filhas, transforma-se, então, na dama do Buriti Bom. Tem razão Rosa ao dizer nas páginas iniciais de seu conto: “O sertão é de noite”.<sup>26</sup>

**O tenso fluir do tempo.** No reino do Buriti Grande, o fluir do tempo ganha uma performance como que humana, alegórica, se faz notório com a presença de Lalinha, se manifesta de formas divergentes e tensas, como índices de boas novas. Vamos examinar algumas de suas expressões que se espalham pela estória:

\* “Depressa, devagar, se entregava, se confazia àquela nova vida”.<sup>27</sup> Essa constatação caracteriza as primeiras impressões

de Lalinha ao chegar ao Buriti Bom e ser acolhida com carinho pelas filhas de iô Liodoro, pelas mulheres da cozinha e pela criadagem, como se o casarão da fazenda estivesse desde sempre aguardando a sua vinda. O ambiente acolhedor lhe propiciava condições favoráveis para, em pouco tempo, mas com intensidade – depressa/devagar – se adaptar, entregar-se/confazer-se à nova vida, fora da cidade. Ação e paixão, ao mesmo tempo; agir sobre e sofrer a ação do ambiente, das pessoas. Mas Lalinha alimentava dúvidas e sobressaltos: “será tudo aqui sempre tão resolvido e amistoso assim, ou é pela novidade, e porque querem esconder de mim suas diferenças?”<sup>28</sup>

\* *“E os dias começaram a passar com outra pressa”*.<sup>29</sup> Lalinha já estava há algum tempo no Buriti Bom e tinha se tornado amiga e confidente de Glorinha. Essa observação do passar mais rápido do tempo se dá logo após a revelação de Glorinha sobre suas inquietações sexuais e a proximidade com nhô Gual. “– Lala – disse ela – eu gostava de poder aparecer nua, nua, para que todo mundo me espiasse... Mas ninguém pudesse ficar sabendo quem eu era... Eu punha máscara... Lalinha sobressaltara-se, aquilo soara forte e cru, como um ato”. Mas, depois, acalmou-se, julgou a ideia linda e perguntou que homens que Glorinha queria que a vissem nua, nhô Gualberto, Miguel, Norilúcio? Ela respondeu: “Miguel, não... É. O Gual. Homens... Homens estranhos. Da cidade”.<sup>30</sup> Glorinha já não era a mesma. E, também, tanto a natureza ganha mais vida – a camélia deu flor; as primeiras boiadas engordadas saíram da fazenda; duas onças-pretas foram mortas –, quanto os moradores do Buriti Bom ficam mais agitados: Maria Behú teve dores de reumatismo fortes; o Chefe Zequiél se mostrava mais apavorado; iô Liodoro “pisava numa inquietação”, pois Dona Dioneia, uma de suas mulheres, tinha ido para a cidade, adoecida; nhô Gualberto cada vez mais rodeava Glorinha; Lalinha conversa pela primeira vez a sós e à noite com iô Liodoro.<sup>31</sup> E a vida se faz mais intensa, tensa para o Buriti Bom e para o Buriti Grande!

\* *“Assim como as coisas do nada e nada se defurtam, para súbito acontecer, se saindo de muralhas de feltro; foi assim”.*<sup>32</sup>

Esta cena temporal descreve a primeira vez que Lalinha pode conversar à noite, a sós, com iô Liodoro, na sala de jantar, após um ano e meio como moradora do Buriti Bom. Ela estava de *peignoir* sobre a fina camisola e de chinelinhos de salto. Teve sede e saiu do quarto com seu pequeno lampião. Seu coração pressentiu a presença de iô Liodoro. De repente a porta do quarto se abriu, “subitão, ele apareceu” e a cumprimentou: “– Boa noite, minha filha!”. ... “O coração dela dera golpes”. Ele mesmo pediu para Lalinha sentar um pouco e conversar. Iô Liodoro estava precisando da companhia dela; Lalinha percebeu. “Tudo tão inesperado, e ela queria ajudá-lo de algum modo. ... Seu espírito se dividia em punhados de minutos”. Conversaram até os galos cantarem. “E Lalinha voltou para seu quarto, estava feliz, da felicidade mera e leve – a que não tem derredor nem colhe do futuro. Dormiu sendo boa”.<sup>33</sup> Um encontro imprevisto e, ao mesmo tempo, desejado: “as coisas do nada e nada se defurtam para súbito acontecer”. Lalinha vivia momentos difíceis no Buriti Bom. Querida e admirada por sua beleza e atenção, sentia-se muito só, apesar da intensa amizade com Glorinha, e insatisfeita consigo mesma pelo seu posicionamento em relação aos moradores do Buriti Bom, que, de um lado, rezavam e faziam mandingas para que seu ex-marido voltasse para ela; de outro lado, ela não se interessava mais pelo seu ex-marido, e temia, com isso, desagradar os familiares de iô Liodoro. Por outro lado, um encontro impensável e, ao mesmo tempo, corporalmente desejado, mimeticamente programado, intuitivamente guiado. Os dois, naquele momento, precisavam um do outro; Lalinha buscando sua alforria; Iô Liodoro como que implorando alívio de suas dores pelos sofrimentos de Dioneia. “... as coisas, para súbito acontecer, se saindo de muralhas de feltro”.<sup>34</sup>

\* *“Já por aí, marcava o tempo em seu simples passar. Adivinhava aonde, para ela e Glória; às vezes adivinhasse? Tudo tão claro. De repente, então, foi um dia. Todos os dias são de repente”.*<sup>35</sup> Esta última expressão temporal se aproxima da anterior em termos de perspectivas, mas vai além, pois se

constitui como o início de dois acontecimentos marcantes, entrelaçados, contrapostos, que encaminham o final tempestuoso e, ao mesmo tempo, benéfico da novela. O tempo caminhava sossegadamente em seu fluir, parecia monótono, sempre o mesmo; mas surge a tensão, o “de repente”, o surpreendente e, por isso, o perturbador, o encantador. O primeiro acontecimento diz respeito à confissão de Glorinha de que tinha se entregado sexualmente a nhô Gual.

Lala... É verdade, juro. Ele conseguiu tudo comigo... Que é que você tem? Eu não estou sã, não estou viva?! Ah... Agora, meu bem, não sou virgem mais: sou mulher, como você. Sabe, depois que conseguimos, ele já esteve comigo mais três vezes...<sup>36</sup>

Lalinha não acreditava no que tinha ouvido; julgava ter sido uma mentira; chama nhô Gual de “um alarve, um parvo”, um atrevido. Mas Glorinha lhe faz ver que foi ela que quase o obrigou “a fazer tudo, a perder o respeito, que ele tinha demais”. E a entrega de Glorinha a nhô Gual estava relacionada à sua crença de que Miguel não voltaria mais, de que ela não queria casar. Lalinha toma a decisão de ir embora imediatamente para a cidade, levar Glorinha consigo, para livrá-la da situação em que estava envolvida, e procurar Miguel. “– Miguel há de vir! Ir buscar Miguel. Livrar Glorinha! Falar com iô Liodoro”.<sup>37</sup> E faz Glorinha prometer que não irá se encontrar mais com nhô Gual. Lalinha se faz altruísta, tinha uma missão a cumprir, mesmo que sacrificasse a si mesma!

O segundo e decisivo acontecimento se dá, logo a seguir, quando Lalinha procura iô Liodoro para lhe dizer que, “por motivo sério”, ela tinha de ir-se embora imediatamente da fazenda, no máximo “depois-d’amanhã”.

Disse com o maior sangue frio. Iô Liodoro lhe respondeu: “– Se é assim, lhe levo...”. E Lalinha: “– Não é preciso. Acho que o Norilúcio pode me levar...”. E ficou tranquila. Glorinha estaria salva e tudo estaria terminado. Os dois estavam no parapeito da varanda, olhando os animais, bem pertinho um do outro.<sup>38</sup>

Mas aí, “de repente, não mais que de repente”, o corpo, o desejo, a paixão, a vida falou mais alto e deu a direção:

Um nada, um momento, uma paz. E – de repente, de repente, de repente – uma onda de viver, o viço reaberto de uma ideia. Lalinha sorriu, achou aquilo tão simples, tão belo... Seu corpo se enlanguesceu, respirou-se fundo, por ela. O mais, que importava? Sim, ou não, nada perdesse. Devagar voltou o rosto. Ele estava de perfil. Ela falou, mole voz, com uma condescendência... – Você, escuta: sou livre, vou-me embora. Na cidade, vou ter homens, amantes... Você gosta de mim, me acha bonita, você me deseja muito, eu sei. Pois, se quiser, se vale a pena, estou aqui. Esta noite, deixo a porta do quarto aberta... Disse. E saiu dali. Sua alegria era pura, era enorme. Gostaria de dansar, de rir atoa.<sup>39</sup>

Lalinha, em encontros noturnos anteriores, já tinha percebido que nhô Liodoro a desejava. A notícia de que o filho Irvino, seu ex-marido, tinha ficado pai, lhe trouxera certeza de que o casamento do filho com a ex-nora estava de vez encerrado. Lalinha não era mais sua nora e, muito menos sua filha, como muitas vezes ele a denominara. Ela, agora, era uma pessoa livre, que se oferecia a ele, como mulher. E não só, através dos encontros noturnos, passou a lhe dar ordens. Em um deles pediu para Liodoro ir a seu quarto e lhe trazer os cigarros. E ele foi. E tempos depois, insiste que é hora de ela ir embora, para a cidade, refazer sua vida, e lhe dá todas as dicas de como encontrá-la plenamente, como amante, à sua disposição. E quando chegou a noite, ele mais uma vez obedeceu a Lalinha e a seus desejos e se dirigiu ao quarto dela. Esta, risonha, o recebeu “– o mais trivial, o mais sábia que pode, o mais soezmente: – Anda, você demorou... Temos de encher bem as horas...”.<sup>40</sup> Lalinha não precisou levar Glorinha em busca de Miguel, porque este já estava chegando ao Buriti Bom. Agora, autônoma, poderia tomar a decisão que melhor lhe conviesse. E as técnicas literárias e narrativas, utilizadas por Rosa, nos levam a imaginar que Lalinha vai permanecer no local, como a mulher de iô Liodoro, como a senhora do Buriti Bom. Aliás, tempos atrás, em uma cena de tensão e, ao mesmo tempo, de

proteção de Lalinha para com Glorinha, esta lhe fez um questionamento duro, ameaçador, mas, de certo modo, carregado de perspectivas: “Você queria ser minha madrasta?” Naquele momento, Glorinha já sabia da carta de Irvino e trouxe essa informação emancipatória a Lalinha. Por outro lado, após os primeiros encontros noturnos com iô Liodoro – que passou a ressaltar e desejar sua formosura, a se encantar com as diferentes partes de seu corpo, a olhá-la como a uma divindade – Lalinha se persuadiu de que ele a obedecia e de que ela poderia levá-lo a atos bons, para o bem de todos, e assim se programava:

Havia de estender em benefício sua influência. Ià-Dijina, a companheira de iô Ísio, ah, para com ela tudo teria de mudar: haviam de recebê-la na Casa, seria tratada como filha e irmã, havia-de. E mais, iô Liodoro teria de mandar embora a mulher baiana, chamada Alcina. Então, tudo se alimpava, numa paz, numa pureza. O Buriti Bom ficava sendo um paraíso.<sup>41</sup>

Sonhos dela! Sonhos nossos! Pode ser. O certo é que o tempo do Buriti Bom se fez o tempo de Lalinha, de sua chegada, de sua atuação com Glorinha e com os moradores da fazenda, o tempo dos jogos de biscoito e dos jogos eróticos com Liodoro, o tempo do amor, da vida, o tempo que iô Liodoro precisava para aceitar as novas exigências sociais e econômicas que o capitalismo no campo impunha aos proprietários e moradores, o tempo a que Glorinha e Miguel aspiravam para se conhecerem mais e darem novos ares de cultura e civilização ao Buriti Grande e ao Brejão do Umbigo.

La verdadera experiencia artística es genuina, cuando la relación con la obra de arte está intensificada al máximo, cuando uno está tan absorbido por ella que hay instantes de desbordamiento – la experiencia se vuelve completamente lo mismo (en el pulso, en el ritmo de la propia vida, casi podría decirse) que vida de la obra de arte.<sup>42</sup>

**As tensões na sociedade de classes.** A com(tra)posição histórica de uma sociedade de classes se manifesta de

maneira intensa no decorrer da obra. Trata-se de uma sociedade patriarcal rural em processo de decomposição. Os dois proprietários rurais, do Buriti Bom e da Grumixá, rodeados de seus familiares e agregados, participam dos momentos mais intensos da novela. Nhô Gualberto na tentativa de se tornar um senhor cada vez mais próspero, mais produtivo; iô Liodoro, amante da natureza, com a preocupação de manter a família unida e as terras preservadas. Mas não obstante o zelo dos donos das fazendas, a miséria e a pobreza rondam suas propriedades e escancaram as contradições sociais no grande sertão dos gerais. “Os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como os problemas iminentes da sua forma. É isto, e não a trama dos momentos objetivos, que define a relação da arte à sociedade”.<sup>43</sup> Vamos levantar algumas dessas com(tra)posições sociais:

*\*A exploração dos trabalhadores rurais que cultivavam as terras no Brejão-do-Umbigo.* Era um local muito fértil: “– Terras boas, daqui, que nem que estrangeiras de boas... Faziam roças”. “O que se plantava melhor ali era o arroz, a montaval. E os canaviais, no chão amassado de preto”; “No fim da vazante, fedia como quem quer; mas, nas cheias, nas águas, ali era donde dava mais peixe”. Era, porém, um lugar insalubre e perigoso. Ninguém dormia nas beiradas, pois pessoas já tinham ficado doentes e morrido em seus arredores: “O brejo matava”. Então o trabalhador da roça tinha que levantar de madrugada, caminhar uma légua para ir; e de tardinha, ao por do sol, caminhar outra légua para chegar em sua casa. Nhô Gualberto narra essa situação dos trabalhadores da roça e conclui: “O mundo era duro. A hora de légua andada por esses trabalhadores, era tirada do pouquinho tempo que eles tinham de liberdade, para descanso e sono, porque do tempo de trabalho do patrão não seriam descontáveis. – São os usos, conformemente”.<sup>44</sup>

*\*O aparecimento dos “pobres do mato”.* “E certos dias surgia na varanda uma mansa gente – os pobres do mato”. Eram velhas trêmulas e enrugadas, velhos alquebrados e humildes, numerosos meninos e meninas, que eram acolhidos

festivamente por Maria Behú e Glorinha; “deviam de morar, em bordas de grotas, ou recantos abstrusos dos morros, em antros e choupanas tristonhas, onde os ventos zuniam e a chuva gotejava”. Eles, os pobres do mato não vinham pedir esmolas; vinham receber doações: farinha, toucinho, rapadura, sal, café, um gole de cachaça; por sua vez, traziam também presentes: cestinhos de taquara, colheres de pau, mel selvagem e outros. Participavam das festas do Natal junto à família de iô Liodoro. E a família patriarcal se sentia bem, segundo os usos e costumes, de, quando em quando, fazer a caridade junto aos pobres do mato. Mas isso apenas minorava, por instante, a difícil vida que levavam no meio do mato: “Não, o sertão dava medo – podia-se cair nele a dentro, como em vazios da miséria e do sofrimento. Talvez toda a quantia de bondade do mundo não bastasse, para abraçá-lo...”<sup>45</sup>

*\*O senhor da terra como usufruidor da mulher de um agregado seu.* Trata-se de uma cena das narrativas de nhô Gualberto a Miguel sobre iô Liodoro. O inspetor, esposo de dona Dioneia, estava agachado, debaixo de uma palmeira, procurando com os dedos um capim para fazer chá para ele recobrar a potência de homem, quando sua mulher chegou a cavalo acompanhada por iô Liodoro. “Que vinham a cavalo, emparelhados, de divertimentos, em passeios a esmo”.<sup>46</sup> Eles chegam e cumprimentam naturalmente os presentes, nhô Gualberto e o inspetor. Nhô Gualberto, ao narrar o fato a Miguel, manifesta sua indignação e vergonha pelo que presenciou: “Em outros tempos, homem matava homem, por causa de mulher? Como os bichos fazem... Mas o mundo vai demudando”.<sup>47</sup> Perguntado posteriormente quem era o inspetor, por que chamavam o homem de inspetor, nhô Gualberto responde: “Gente de fora, gente empobrecida na cidade”.<sup>48</sup> E o próprio nhô Gual, em seus imaginamentos tortuosos, também cobiçava a mulher do inspetor: “Um dia iô Liodoro desdeixasse aquela, ele nhô Gaspar havia de gostar de uma estória”.<sup>49</sup> De um lado, iô Liodoro gostava de fato de dona Dioneia, pois, quando ela ficou doente e teve que ir se tratar na cidade, ele pagou todos os custos hospitalares, entristeceu-se muito, ficou transtornado e propiciou o momento oportuno para Lalinha entrar em sua vida.



De outro lado, esse acontecimento mostra o poder da propriedade e a exploração dos senhores rurais sobre a força de trabalho de seus servidores e também sobre as mulheres e filhas de seus agregados. Tempos medievais no sertão?!

Nessa perspectiva, Buriti se transforma também em uma crítica radical à sociedade oligárquica, detectando seus desgastes, suas contradições, suas mazelas. “*A priori*, [...] a arte é uma crítica da feroz seriedade que a realidade impõe sobre os seres humanos. Ao dar nome a esse estado de coisas, a arte acredita que está soltando amarras”.<sup>50</sup>

**Os ajuzamentos das Mulheres-da-Cozinha.** A participação das Mulheres-da-Cozinha nos acontecimentos-chave do Buriti Bom é mais uma com(tra)posição a ser destacada. Trata-se de um personagem feminino, impessoal e coletivo, no dizer de Almeida, que “movendo-se igualmente na periferia dos acontecimentos, elas vão, como o coro na antiga tragédia, participar da narrativa na qualidade de comentadoras dos eventos que ocorrem ou estão por ocorrer”.<sup>51</sup> Eram moças e velhas, sob o comando de Tia Cló, uma parenta afastada de Iô Liodoro. “Elas eram muitas, sempre juntas, falavam sempre juntas, as Mulheres-da-Cozinha”.<sup>52</sup> Esse personagem coletivo, sempre apresentado no texto de Rosa com iniciais maiúsculas, se faz atuante, de forma ambígua, em momentos distintos, mas significantes, do enredo, pelas suas tensas considerações, ora elogiosas, ora críticas, sobre os acontecimentos-chave do Buriti Bom. Detectamos sua presença e suas ambiguidades em diversas circunstâncias típicas. Vamos descrever algumas delas:

\* A primeira aparição se dá quando Lalinha é trazida por Iô Liodoro da cidade para morar no Buriti Bom. Durante vários dias, as Mulheres-da-Cozinha encontravam um pretexto para se aproximar da nova hóspede e admirar sua beleza e singularidade: “murmuravam: – “Rosazinha...” ou então: – “Ela é reinola...”<sup>53</sup> Ao mesmo tempo em que nominavam a formosura da jovem senhora, já prenunciavam o lugar que ela ocuparia na Casa Grande da Fazenda?

\* A segunda cena se dá por ocasião da doença do Chefe Zequiel. Ele, que não dormia à noite, agora tinha piorado; nem mais ia à roça, se afastara das pessoas. As Mulheres-da-Cozinha comentavam o estado de saúde do Chefe, diagnosticavam possíveis doenças, receitavam diversas fórmulas medicinais, prognosticavam consequências. Para Diogo, as Mulheres-da-Cozinha

[...] radicam num espaço doméstico – a cozinha – local destinado ao fabrico e ideação de alimentos e, por extensão, de pensamentos, à maneira de um caldeirão. O conhecimento que elas transmitem é todo haurido da cultura popular: são provérbios, credices e casos sertanejos.<sup>54</sup>

Mas, nesses elementos provindos da cultura popular há indícios de sabedoria e de intuições profundas, que merecem ser consideradas. Logo após dialogarem sobre a situação delicada do Chefe Zequiel, o narrador pergunta: “Que diriam de iô Liodoro? Pois iô Liodoro pisava numa inquietação, todos notavam. Sabiam da causa. Dona Dioneia e o Inspetor tinham-se ido dali para a cidade”.<sup>55</sup> Dona Dioneia, uma de suas damas da noite, estava muito doente. Apesar da curiosidade do narrador, nesse momento, as Mulheres-da-Cozinha não fizeram nenhum comentário ao acontecido. Mas não deixarão de fazê-lo, a seguir.

\* A próxima intervenção das Mulheres-da-Cozinha se dá após o primeiro encontro noturno de Lalinha e iô Liodoro na sala de jantar do Casarão. Lalinha estava muito feliz: agora amava o Buriti Bom, seus moradores, principalmente Glorinha e Maria Behú. Por outro lado, todos gostavam dela, rezavam e faziam mandingas para Irvino voltar. É nesse contexto que Tia Cló traz o risonho relato das Mulheres-da-Cozinha, que se expressam através de orações cifradas, alegóricas e, de certo modo, anunciam o que está por acontecer. Citamos alguns ditos: “– O gato, eh ele tem tanto de comer aqui, e vai caçar coisas... lagartixa, passarim, morcego...; – É porque a cara dele é do mato, os olhos. Com esses olhos que tem, gato não divulga o dia da noite...; – Aquele friozinho, frio... Quando a noite

princiou, já está sendo aurora...; – Eh, dias da moagem já estão chegando...”.<sup>56</sup> Elas fazem referências às saídas noturnas de iô Liodoro, aos encontros furtivos com Lalinha; e aos dias da moagem que estão chegando, numa referência à progressiva aproximação erótica entre o patriarca e a bela da cidade.

\* Uma nova cena em que aparecem as Mulheres-da-Cozinha se dá após o segundo encontro noturno de Lalinha e iô Liodoro, em que este lhe obedece indo até o quarto dela buscar cigarros para juntos fumarem. A relação íntima e noturna entre os dois estava se intensificando e ninguém podia desconfiar, principalmente Glorinha e Maria Behú. Por sua vez, Lala, Glorinha e Tia Cló estavam também muito preocupadas com a saúde de Chefe Zequiel; tinham ido visitá-lo no moinho, onde ele morava. É nesse contexto que “as Mulheres-da-Cozinha bisbilhavam seus sentidos”.<sup>57</sup> Seus comentários dizem respeito à saúde de Chefe Zequiel, à sua alimentação, mas também aos perigos do frio, no sertão, e à expansão da febre. Há também expressões cifradas que detectam fatos ocultos. Assim, uma diz: “– O padre vier, quem é que comunga também? Ele traz tanta partícula?”. Talvez uma alusão à vida “pecaminosa” de Glorinha, de nhô Gual, de Lalinha e de iô Liodoro, que, pelos seus estados de vida interiores, não poderiam se aproximar do sacramento da eucaristia? Nessa direção, uma outra reforça: “– Recado para minha irmã Anja, na Lapa, vir, para rezar junto...”, certamente com Maria Behú. Uma terceira faz referência à metáfora da moagem: “– É o frio que não aprova. Tudo está pronto para a moagem e estão demorando de moer...”.<sup>58</sup> Nesses dias, Glorinha se afastara um pouco mais de Lalinha; é quando ela começa a se encontrar secreta e sexualmente com nhô Gual.

\* A morte de Maria Behú gerou uma comoção geral no Buriti Bom. Ela foi encontrada sem vida, de manhãzinha, por Tia Cló. Coincidentemente, na mesma noite em que Behú faleceu, o Chefe Zequiel ficou curado de suas insônias e pesadelos; tornou-se uma pessoa normal; e ao chegar à cozinha para tomar seu café, ficou sabendo do acontecido e chorou demais,

pois ele estimava muito Behú e esta a ele. E as Mulheres-da-Cozinha não podiam se omitir diante de tão funesto passamento. “– E vinham, todasmemente, ..., rezavam junto ao corpo, entre si cochichando”; alternavam palavras de admiração, credices e homenagens póstumas a Maria Behú: “– É santa. Não se cose mortalha?; – É preciso recolher tudo o que é da roupinha dela, que está quarando no quintal, na corda...; – Carece de não passar a ferro, e guardar, bem antes do enterro ter de sair...; Muitos morrem na lua-nova...”.<sup>59</sup>

\* E um outro pronunciamento coletivo e alternado das Mulheres-da-Cozinha se dá no ponto alto da novela: no momento em que Lalinha, nua, recebe em seu quarto Liodoro. Trata-se de uma memória involuntária de Lalinha dos versos românticos das Mulheres-da-Cozinha, ouvidos alhures: “Num silêncio que vibrava, estreito. Um tempo sobre parado. O que ela recordou, nessa hora”. É um diálogo apologético ao amor erótico, ao encontro integral de pessoas que se amam, denotando um certo preconceito de gênero e machismo. Reproduzimos a alternância de expressões pela beleza das mesmas: “– Alecrinzinho, é. O amor gosta de amores...”; “– Pois, todo patrão, que conheci, sempre foi feito o boi-touro: quer novilhas brancas e malhadas...”; “– Homem, homem... Não sei! Basta um descuido...”; “– Ora, vida! São só umas alegriazinhas...”; “– Mocinha virgem, na noite do dia, só quando deita na cama é que perde o bobo medo...”; “– Macho fogoso e meloso acostuma mal a gente...”.<sup>60</sup>

***As rezas e as mandingas a serviço da manutenção da família patriarcal.*** De um lado as rezas e as comemorações das festividades religiosas são recorrentes no Buriti Bom. A família do Patriarca, bem como os moradores da fazenda comemoravam religiosamente o nascimento de Cristo, no Natal, o dia de São João, nas festas juninas; e, por ocasião da morte de Maria Behú, os familiares participaram das cerimônias fúnebres na cidade. Behú era a que mais se destacava em suas atitudes religiosas; a reza era a forma predileta de se relacionar com os familiares, com os agregados e com Deus. Por outro lado, os familiares de Liodoro se

utilizavam também das mandingas como um ritual mágico na solução de problemas que pudessem prejudicar a família e a propriedade. Olhando pelo prisma da ideologia religiosa dominante nos Sertões das Gerais, há uma tensão entre as orações da religiosa Behú e os feitiços encomendados para resolver situações familiares anormais. Mas, como se pode perceber na narrativa, são duas atitudes que convivem naturalmente na lida dos moradores do Buriti Bom.

\* A primeira menção ao uso do feitiço, no conto, se dá em um encontro entre Iô Ísio e seu pai, Iô Liodoro. A relação entre eles era de respeito, de ajuda mútua, mas, ao mesmo tempo, um certo mal-estar os envolvia: “os dois manejavam pelas pontas uma distância”. Ísio estava casado com uma ex-prostituta e isso engendrava incômodos à família e, principalmente, a Iô Liodoro. “Como se Iô Liodoro, mais que tudo, desconfiasse daquela mulher, Iá-Dijina, que, por artes de amor, de Iô Ísio se apoderara, dela Iô Liodoro não podia defender o filho”. E o narrador justifica o motivo dessa impossibilidade: “Ah, bem conhecia um espumoso reino de feitiço e fadas, do qual ele mesmo dependia”.<sup>61</sup>

Mas os feitiços vão se tornar mais frequentes e variados no resgate do outro filho de Iô Liodoro, Irvino, quando este abandonou sua esposa, Lalinha, e se uniu a outra mulher, cujo nome permanece inominado na narrativa. Para Iô Liodoro e para os moradores do Buriti Bom, Irvino iria voltar a viver com Lalinha. Disso ninguém duvidava; e todos trabalhavam nessa direção. Lalinha, inquieta com a situação, confirmava! “Para eles, eu sou apenas o que não sou mais: a mulher de um marido que não tenho...”.<sup>62</sup>

\* Sua primeira experiência de ser submetida a um ritual de feitiço se deu com a chegada da misteriosa Dô-Nhã à fazenda, trazida por Iô Ísio. Maria da Glória, Ísio e mesmo Maria Behú se apressaram em dar a notícia à Lalinha: “Uma senhora, muito boa, engraçada, você vai ver, ela vive da banda de lá do rio... A Dô-Nhã. Ela tem poderes... Ei desmancha coisa-feita, desata contratos... Uma mulher, amiga nossa”.<sup>63</sup> Iô Liodoro também

estava presente no ato e concordava com o uso de forças estranhas a serviço do bem da família. Após a sessão do feitiço, Lalinha, em seu quarto, chorava de ódio e dizia a si mesma: “Eu gosto dele porque ele me deixou... Não tenho brio...”. E começava a aventar a possibilidade de ir-se embora dali, de voltar para a cidade, para junto de suas amigas.<sup>64</sup> Tempos depois, Glorinha contou-lhe a estória da “vida estúrdia” de Dô-Nhã, os diversos momentos de sua experiência conjugal com quatro homens, ao mesmo tempo e em harmonia, e a sua velhice como benzedeira e desatadora de nós. E ainda informou que até Maria Behú aceitara de boa mente o trabalho de Dô-Nhã.

Todavia, Lalinha continuava se sentindo mal, pois ela não amava mais Irvino, desistira para sempre de sua presença. Os moradores do Buriti Bom tentavam consolá-la praticando rezas e mandingas para que seu ex-marido retornasse a ela. Sentia-se uma estranha e, de certo modo, culpada pela dúbia situação. “Estar ali no Buriti Bom, era tolice, tanta”. ... “para que vim? Por que vim?”; ... “Precisava de voltar. De ir embora. ‘Vou. Por que não, então? Ninguém me impede...’”.<sup>65</sup> É nesse contexto que Lalinha recebe uma nova informação de Maria da Glória, sobre o zelo que tinham por ela: “Você sabe, Lala? Não é a Dô-Nhã sozinha, não. Tem um homem, dos Marmelos, também, está fazendo trabalhos-ajudados, é um Jão Diagão – um preto africano de tão idoso: você vai ver, ninguém pode com ele...”.<sup>66</sup> Essa notícia, bem como o carinho com que é tratada por iô Liodoro, lhe traz um remorso e um sentimento de traição em relação a todos dali.

\* E, então, uma nova e terrificante mensageira das mandingas é trazida por iô Ísio, sob encomenda da família do patriarca, para consolar Lalinha. Era uma mulher, ainda moça, “com cara de assassina”, que para Lalinha olhava. Ela “vinha para uma coisa, a coisa. Como para uma operação. E soltou-se do silêncio. Aquela voz seca, torrada: – Dona. Ninguém lhe tira seu amor. O que é seu, seu, ninguém lhe tira...”. Ela disse a Lalinha que ia agarrar a vontade de Irvino e buscá-lo por todos os meios. E à meia noite fez o seu serviço e prometeu que Irvino já estava

princiando sua volta para Lalinha.<sup>67</sup> A pressão sobre Lalinha se tornava cada vez mais sufocante. Estava desnortada: “Todos lhe repetiam que era preciso que ele voltasse, ela aceitava a razão. Mas, a despeito, desescondia de seu íntimo um titubeado remorso, mal margeada tristeza, era como se a alma recuasse”.<sup>68</sup>

A partir de uma série de acontecimentos que se deram no Buriti Bom, “os dias começaram a passar com outra pressa”; e, entre esses acontecimentos – a morte de Maria Behú; a doença da amante de iô Liodoro e suas inquietações; os encontros noturnos de Lalinha com iô Liodoro; o nascimento do filho de Irvino com a outra mulher; os olhares de cobiça de iô Liodoro para Lalinha, agora não mais sua nora; a consumação da relação amorosa entre os dois. E tanto as persistentes orações de Behú, quanto as diferentes sessões de mandingas pela volta de Irvino, de um lado, não foram suficientes para atingir seu objetivo; de outro lado, propiciaram o encontro como que integral entre Lalinha e iô Liodoro, os dois sozinhos e necessitados um do outro. No caso, o feitiço não virou contra o feiticeiro; aliou-se a ele.

\*\*\*

Walter Benjamin, em *Treze teses contra esnobes* (1928), nos mostra a força de potência de uma obra de arte. Ele está comparando-a ao documento. Na tese X, afirma: “A obra de arte é sintética: central de forças. A fecundidade do documento quer análise”; e, na tese XI: “À visão repetida, uma obra de arte intensifica-se. Um documento só subjuga pela surpresa”.<sup>69</sup> Benjamin, nessas duas teses, descreveu com propriedade o que caracteriza como experiência estético-filosófica na construção, bem como na interpretação de uma obra de arte. Há um *tour de force* nesse ser, em que mergulhamos, que nos contagia, nos faz ser um novo sujeito, com sensibilidade e aspirações de intensificar nossa práxis política. Por outro lado, a própria obra de arte, como um ser vivo que é, de tanto ser vista, tocada, observada, se torna mais ela mesma, ganha atualidade em sua conduta, dialoga criticamente com questões

e acontecimentos novos que, quando vinda ao mundo, não imaginava encontrar. Foi essa a experiência por nós vivida na convivência intensa, por um longo tempo, com “Buriti”, de Rosa. Com a ajuda das reflexões de Adorno e dos comentários e análises de literatos nacionais, pudemos dialogar com mais propriedade com a estória construída por Rosa e captar a força e a potencialidade das com(tra)posições estético-filosóficas adotadas por ele, que dão vida e paixão à sua narrativa. A especificidade das narrativas de Rosa, bem como das reflexões de Adorno, não se expressa na solução das tensões e nem no aplainamento das contradições que a realidade desvela; ao contrário, mantêm as contradições naturais, temporais e culturais que a natureza e a sociedade apresentam e as tratam de forma dialética em seu vir-a-ser. São essas com(tra)posições que incendeiam a narrativa, dão-lhe calor e substância, e que invadem o espírito subjetivo de seus intérpretes. Eles já não são os mesmos após esse percurso experimental!

No texto que ora findamos, delimitamos a exposição na abordagem de cinco com(tra)posições, a nosso ver significativas na constituição da estória: A tensão dia/noite, realidade-aparente/realidade profunda; o tenso e descontínuo fluir do tempo no Buriti Bom e seus desdobramentos para as personagens; a obra-de-arte como denúncia das contradições sociais, econômicas e culturais de uma sociedade patriarcal em dissolução; a participação das Mulheres-da-Cozinha nos acontecimentos-chave do Buriti Bom. Seus olhares extrapolam as paredes que as enclausuram; o uso das rezas e das mandingas na manutenção do *status quo* da sociedade patriarcal em tensão com o processo civilizatório que tensionava os moradores do Buriti Bom.

É evidente que outras com(tra)posições poderiam ser analisadas no cenário cinematográfico de Buriti, “nesse mosaico mágico”, nesse “tabuleiro de xadrez sobre o qual as pessoas se movimentam”, como afirmava, encantado, Curt Meyer-Clason, tradutor alemão das obras de Rosa.<sup>70</sup> Mas vamos parar por aqui. Que a proposta de se perder no interior



de Buriti, de tentar captar seu vir-a-ser através das com(tra)posições que o constituem, possa incentivar outros leitores a continuar a busca.

---

Bruno Pucci é professor de Educação da UNIMEP. Luiz Carlos Andrade de Aquino é professor da UNIVAP. Renata Pucci é professora de educação da UNIMEP.

<sup>1</sup> Na edição de 1960, “Buriti”, juntamente com o poema “Lão-Dalalão”, faziam parte do terceiro volume de *Corpo de baile*, que portava o subtítulo “Noites do sertão”.

<sup>2</sup> ROSA, J. G. *Corpo de baile*, v. 2. Edição Comemorativa. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2006, p. 680.

<sup>3</sup> Ibidem, p. 654.

<sup>4</sup> Ibidem, p. 684.

<sup>5</sup> ALMEIDA, J. M. G. de. “Buriti: o ritual da vida”. In: *Revista Metamorfoses*, v. 2 (2001), pp. 169-200.

<sup>6</sup> DIOGO, S. M. F. *Homens do sertão: representações culturais em “Buriti” – Noites do Sertão – de João Guimarães Rosa*. Dissertação de Mestrado (Letras). Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2009.

<sup>7</sup> RONCARI, L. *Buriti do Brasil e da Grécia. Patriarcalismo e dionisismo no sertão de Guimarães Rosa*. São Paulo: Editora 34, 2013.

<sup>8</sup> ADORNO, T. W. *Dialética negativa*. Tradução de Marco Antonio Casanova. São Paulo: EDUNESP, 2009, pp. 220-221, 289.

<sup>9</sup> ADORNO, T. W. *Teoria estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2011, p. 116.

<sup>10</sup> Imaginamento, entendido como uma mistura de imaginação com pensamento, como um “dar de asas”, uma espécie de escapadela das atribuições da vida quotidiana... “uma saudade a ser cumprida” (LAGES, S. K. *João Guimarães Rosa e a Saudade*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2002, p. 219)

<sup>11</sup> ALMEIDA, J. M. G. de. Op. cit., p. 174.

<sup>12</sup> ROSA, J. G. Op. cit., p. 684.

<sup>13</sup> Ibidem, p. 829.

<sup>14</sup> RONCARI, L. Op. cit., p. 20.

<sup>15</sup> ALMEIDA, J. M. G. de. Op. cit., p. 174.

<sup>16</sup> ADORNO, T. W. *Teoria estética*. Op. cit., p. 189.

<sup>17</sup> Idem. *Estética 1958-1959*. Buenos Aires: Las Cuarenta, traducción e prólogo: Sílvia Schwarzböck, 2013, p. 84.

<sup>18</sup> Idem. *Teoria estética*. Op. cit., p. 266.

<sup>19</sup> ALMEIDA, J. M. G. de. Op. cit., pp. 181-182.

- <sup>20</sup> ROSA, J. G. Op. cit. pp. 657; 666; 669; 746.
- <sup>21</sup> Ibidem, pp. 666-667.
- <sup>22</sup> Ibidem, pp. 668-669; 699.
- <sup>23</sup> Ibidem, p. 681.
- <sup>24</sup> Ibidem, pp. 698-699.
- <sup>25</sup> RONCARI, L. Op. cit., pp. 138-139.
- <sup>26</sup> ROSA, J. G. Op. cit., p. 631.
- <sup>27</sup> Ibidem, p. 711.
- <sup>28</sup> Ibidem, p. 711.
- <sup>29</sup> Ibidem, p. 776.
- <sup>30</sup> Ibidem, p. 775.
- <sup>31</sup> Ibidem, pp. 776; 781.
- <sup>32</sup> Ibidem, p. 781.
- <sup>33</sup> Ibidem, pp. 782-783.
- <sup>34</sup> Ibidem, p. 781.
- <sup>35</sup> Ibidem, p. 816.
- <sup>36</sup> Ibidem, p. 817.
- <sup>37</sup> Ibidem, p. 818.
- <sup>38</sup> Ibidem, p. 819.
- <sup>39</sup> Ibidem, pp. 819 -820.
- <sup>40</sup> Ibidem, p. 821.
- <sup>41</sup> Ibidem, p. 792.
- <sup>42</sup> ADORNO, T. W. *Estética 1958-1959*. Op. cit., p. 339.
- <sup>43</sup> ADORNO, T. W. *Teoria estética*. Op. cit., p. 18.
- <sup>44</sup> ROSA, J. G. Op. cit. pp. 693-694.
- <sup>45</sup> Ibidem, pp. 747-748.
- <sup>46</sup> Ibidem, p. 664.
- <sup>47</sup> Ibidem, p. 664.
- <sup>48</sup> Ibidem, p. 671.
- <sup>49</sup> Ibidem, p. 671.
- <sup>50</sup> ADORNO, T. W. *Teoria Estética*. Op. cit., p. 13.
- <sup>51</sup> ALMEIDA, J. M. G. de. Op. cit., p. 194.
- <sup>52</sup> ROSA, J. G. Op. cit., p. 715.
- <sup>53</sup> Ibidem, p. 711.
- <sup>54</sup> DIOGO, S. M. F. Op. cit., p. 59.

<sup>55</sup> ROSA, J. G. Op. cit., pp. 778-779.

<sup>56</sup> Ibidem, p. 784-785.

<sup>57</sup> Ibidem, p. 793.

<sup>58</sup> Ibidem, pp. 794-795.

<sup>59</sup> Ibidem, p. 814.

<sup>60</sup> Ibidem, p. 820.

<sup>61</sup> Ibidem, p. 689.

<sup>62</sup> Ibidem, p. 725.

<sup>63</sup> Ibidem, p. 722.

<sup>64</sup> Ibidem, pp. 725-726.

<sup>65</sup> Ibidem, p. 753.

<sup>66</sup> Ibidem, p. 754.

<sup>67</sup> Ibidem, pp. 772-773.

<sup>68</sup> Ibidem, p. 774.

<sup>69</sup> BENJAMIN, W. *Treze teses contra esnobes*. 1928. Disponível em:  
<https://ditirambospoesia.wordpress.com/2012/09/13/treze-teses-contra-esnobes-walter-benjamin>. Acessado em: 19.03.2018.

<sup>70</sup> ROSA, J. G. *Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason: (1958-1967)*. Tradução de Erlon José Paschoal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Academia Brasileira de Letras; Belo Horizonte, MG/UFMG, 2003, pp. 225; 227.