

O amor romântico em “Buriti”, de Guimarães Rosa

(The romantic love in “Buriti” by Guimarães Rosa)

Elisabete Brockelmann de Faria

Centro Universitário da Fundação Educacional Guaxupé (UNIFEG)

betebroc@uol.com.br

Abstract: The paper aims at analysing the romantic love in “Buriti”, which is connected to the Miguel way, one of the characters that protagonize this *rosiana* narrative. The narrative is in *Corpo de baile*, published in 1956. As its peculiar orientation for imagination and memory has a narrow connection with the discursive representations of time, which are dominated by flashbacks, we investigate the similarity between certain symbolic processes and the occurrence of flashbacks. In this way, we examine how the symbolic processes based on the point of view of this protagonist, in consonance with the changes in the discursive order, act in the composition of the romantic love story between Maria da Glória and Miguel and also in the lyrical and poetical accent of the narrative.

Keywords: *Corpo de baile*; poetical accent; flashbacks.

Resumo: O artigo objetiva analisar o amor romântico em “Buriti”, vinculado ao modo de ser e de agir de Miguel, uma das personagens que protagonizam esta narrativa rosiana, parte de *Corpo de baile*, publicado em 1956. Como sua peculiar orientação para a imaginação e a memória tem estreita conexão com as representações discursivas do tempo, que é dominado por analepses, é investigada a similaridade entre certos processos simbólicos e a ocorrência de analepses. Desse modo, nós examinamos como os processos simbólicos baseados no ponto de vista desse protagonista, em consonância com as alterações na ordem do discurso, atuam na composição da história de amor entre Maria da Glória e Miguel e também no acento lírico e poético da narrativa.

Palavras-chave: *Corpo de baile*; acento poético; analepses.

O discurso poético de Guimarães Rosa encontra, na temática amorosa desenvolvida em “Buriti”, um sugestivo e potente meio de se realizar. Neste artigo, examinamos o alcance lírico das sensações e das evocações vinculadas a Miguel, o forasteiro que retorna à conhecida fazenda em busca da realização afetiva.

Como é de praxe na produção rosiana, reconhecemos a atmosfera densa e multicolorida do sertão mineiro, localizado no Buriti Bom, espaço da fartura e do distanciamento, onde a maioria das personagens, receptivas à exuberante natureza e atraídas pela força de Eros, ensaiam passos de um complexo corpo de baile, abrindo-se a experiências amorosas.

O ponto inicial da narrativa coincide com a segunda chegada do protagonista¹ ao lugar; quanto à primeira, só sabemos pelo que é veiculado mediante analepses,² sendo que uma das mais relevantes, cujo início se verifica pouco após a abertura, ocupa sete páginas da edição que utilizamos. Nesse extenso recuo temporal, que contempla o serão

¹ Embora Miguel não seja protagonista de eventos fundamentais e fundadores da narrativa (SANTOS, 1978, p. 27), para os objetivos deste estudo ele é tomado como protagonista, mesmo porque, como considera o ensaísta (SANTOS, 1978, p. 28), a “[...] participação reduzida na Estória [...] não impede que sua presença se intensifique na consciência do leitor”.

² 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)

de despedida, o leitor acompanha o interesse de Miguel por Maria da Glória, a filha da casa:

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

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

De repente reconheceu, remoto, o barulhinho do monjolo. De par em par de minutos, o monjolo range. Gonzeia. Não se escuta sua pancada, que é fofa, no arroz. Ele estava batendo o tempo todo, eu é que não tinha podido notar. [...] Glória: o olhar dado brilhante, sempre o sem-disfarce do sorriso, como se abre, as descidas do rosto se assinalando – uma onçazinha [...]. E bem, se eu disser: - Iô Liodoro, quero casar com sua filha Maria da Glória? – que é que ele me responde? Fantasia. Iô Liodoro é um dos homens mais ricos deste sertão do rio Abaeté, dono de muito. Fantasia? Nem sei se gosto de Maria da Glória, se um encantamento assim, mesmo crescente, quer dizer amor. Sei que desejaria parar, demorado, perto dela. Da alegria. (ROSA, 1976, p. 84-87)

Vale destacar, no trecho selecionado, a prevalência de três modos narrativos – discurso indireto, discurso indireto livre e monólogo interior – que respondem pela progressiva entrada nos domínios interiores da personagem. Inicialmente, através do discurso indireto, tem-se o acesso aos dados exteriores, como a “sala-de-jantar”, “a lamparina”, “os consolos”, “os lampeões.” Com o indireto livre, discurso híbrido em que “[...] o narrador assume o discurso da personagem [...]” (GENETTE, 19--., p. 172), captura-se a sutil impressão do som do monjolo:³ “De repente reconheceu, remoto, o barulhinho do monjolo”. Na sequência, há o monólogo interior, discurso em que o comando narrativo fica a cargo da personagem e a marca da primeira pessoa inscreve-se: “Ele estava batendo o tempo todo, eu é que não tinha podido notar”.

Cabe ainda explorar, no excerto, o registro afetivo da figura de Maria Glória, que impregna o texto da função emotiva, ao visar “[...] a uma expressão direta da atitude de quem fala em relação àquilo de que está falando. Tende a suscitar a impressão de uma certa emoção” (JAKOBSON, 1975, p. 123-124). A ênfase no estrato sonoro do fragmento “Glória: o olhar dado brilhante, sempre o sem-disfarce do sorriso como se abre as descidas do rosto se assinalando – uma onçazinha [...]” merece exame:

Estabelece-se uma relação de contiguidade entre “brilhante”, “sempre”, “sem-disfarce”, em que a incidência aliterante e assonante dos fonemas agregam efeitos de maciez e de clareza, posto que Maria da Glória ostenta, em toda a narrativa, a marca do brilho, de modo resoluto, [...] opondo-se a Miguel, “[...] recluso, enrolado em si, nos obscuros” (ROSA, 1976, p. 192). A presença de consoantes oclusivas no trecho – “*dado*”, “*brilhante*”, “*disfarce*”, “*do*”, “*abre*”, “*descidas*”, “*do*”, “*assinalando*” – favorece um contraponto à maciez, expressando a força e a vitalidade da personagem. [...] Ao quebrar a linearidade do sintagma, o hipérbato é outro modo de conferir acento poético ao trecho. Em uma estrutura usual, obedecendo à ordem sujeito, verbo e complementos,

³ Para Santos (1978, p. 33), o monjolo é “[...] um objeto ligado emocionalmente a Miguel, com raízes na sua infância, capaz de obrigá-lo compulsivamente a enunciar seu próprio discurso [...]”, o que, de fato, ocorre, no monólogo interior.

poderíamos ter “Glória, uma onçazinha assim: o olhar brilhante dado abre-se sempre, o sorriso sem-disfarce, as descidas do rosto assinalando-se.” Inverter os termos é um modo de privilegiar o aspecto subjetivo da linguagem, que perde na compreensão instantânea, mas ganha em expressividade. (FARIA, 2008, p. 31)

Na vigência da analepse, há duas temporalidades em jogo: um passado recente, datado de um ano antes do presente da narrativa, que contempla a noite da despedida, e um passado remoto, localizado na infância de Miguel,⁴ espaço do Mutum, ambiente carregado de conteúdos emocionais, como se percebe neste outro trecho do referido *flashback*, que acompanha o diálogo entre Maria da Glória e Miguel: “– ‘Porque você não vem caçar? [...] Você não gosta de caçada?’ Fugi de responder. O que devia ter dito: que odeio, de ódio. Assoante, pobre do tatu, correndo da cachorrada. O tatu-peba gorduchote [...]” (ROSA, 1976, p. 88).

Ao localizar-se no espaço da infância do protagonista, a analepse alcança elementos veiculados na narrativa “Campo geral”. Nela, observa-se o pasmo e o medo sentidos por Miguilim, por ocasião das caçadas:

Mais que matavam eram os tatus, tanto tatu lá por tudo. [...] Tão gordotes, tão espertos – e estavam assim só para morrer, o povo ia acabar com todos? O tatu correndo soplado dos cachorros, fazia aquele barulhinho com o casculho dele, as chapas arrepiadas, pobrezinho [...] e Miguilim ansiava para ver quando o tatu conseguia fugir a salvo. (ROSA, 1977, p. 16)

A permanência das impressões e sensações da personagem-criança no “adulto” comprova uma característica da constituição de Miguel, o voltar-se para o passado, em detrimento da assertividade no presente da narrativa. Além disso, tem-se o sentimento de piedade em relação aos mais fracos e a proximidade com o universo natural, na medida em que ele se afasta do universo adulto. A esse respeito, nota-se que, na segunda chegada ao lugar, o protagonista, que se sente um desconhecido perante as demais personagens – “Era um estranho; continuava um estranho, tornara a ser um estranho?” (ROSA, 1976, p. 83) –, mostra-se próximo à natureza noturna, e diferencia os sons de insetos, pássaros, aves e anfíbios: “Da treva, longe submúsica, [...] por trás do geral dos grilos, os curiangos, os sapos, o último canto das saracuras e o belo pio do nhambu. Miguel assestara o ouvido. Orgulhava-se de ainda entender o mundo de lá [...]” (ROSA, 1976, p. 84)

Vale considerar, com Coutinho (1991, p. 220), que se “o mundo dos sertões está coalhado de sons ou ruídos os mais variados, provenientes dos seres que o povoam, tanto animados quando inanimados”, os sons captados pela audição de Miguel, – “o cucubo da coruja”, “o regougo da raposinha”, “o vozejo crocaz do socó” (ROSA, 1976, p. 83) –, revelam a peculiar sensibilidade sonora do protagonista.

Neste trecho, cuja focalização e voz são dele, Miguel manifesta, de modo paralelo, sensação de proximidade e afastamento do lugar e das pessoas: “A alegria de

⁴ Miguel de “Buriti” é uma das virtualidades de Miguilim, personagem-criança da narrativa de abertura de *Corpo de baile*, “Campo geral”. De modo geral, o ambiente do Mutum enseja lembranças disfóricas para o protagonista, principalmente devido às perdas sofridas.

Maria da Glória me atraía e me assustava. E eu não pertencia ao Buriti Bom, ao ar próprio, ao espessor daquele estilo. ... Vi Maria Behu – ela me pareceu órfã e pobre...” (ROSA, 1976, p. 129). Irmã de Maria da Glória, Maria Behu ostenta os signos da negatividade, da feiúra, do fervor religioso, impondo à narrativa um tom de lamento, ao sufocar em seu corpo a expansão erótica “[...] em busca da mesma força em dimensão última: a espiritual.” (SANTOS, 1978, p. 164)

Ligado à noite, o protagonista mantém proximidade com Chefe Zequiél,⁵ misto de aedo e profeta que crê ser perseguido por alguém disposto a matá-lo. Sua presença, embora ocorra em momentos esparsos da narrativa, impregna o texto da dimensão onírica e fantástica. A audição privilegiada torna-o capaz de ouvir até o baque distante de uma folha de coqueiro ao se despencar (ROSA, 1976, p. 115), bem como sons oriundos do imaginário popular, como o canto do urutau, associado ao mau agouro (ROSA, 1976, p. 115). O mais relevante para este estudo são “[...] sons e imagens atrelados à consciência de Miguel, pinçados através de elementos comuns ao Chefe e ao protagonista, como o mutum e o monjolo” (FARIA, 2008, p. 59). O exemplo que segue é esclarecedor desse processo:

Como o Chefe ouvia, ouvia tudo, condenado. Quem o inimigo era? Quem vinha? [...] Um inimigo vinha, tateando, tenteando. Custoso de se conhecer, no som em sons: **tu-tu... tut...** Na noite escutada. [...]

Daí, depois de muito silêncio, tem um pássaro, que acorda. Mutum.

O mutum se acusa. O mutum, crasso. As pessoas mais velhas conversavam, do que havia entre o mato e o campo. [...] O mato do Mutum é um enorme mundo preto, que nasce dos buracões e sobe a serra. [...] As pessoas mais velhas são inimigas dos meninos. Soltam e estumam cachorros, para irem matar os bichinhos assustados – o tatu que se agarra no chão dando guinchos suplicantes [...]. O tatu levanta as mãozinhas cruzadas, ele não sabe – e os cachorros estão rasgando o sangue dele, e ele pega a sororocar. (ROSA, 1976, p. 114-117; grifos do autor)

No excerto, verificam-se as impressões de angústia do Chefe, acochado pela presença imaginária do inimigo, bem como a referência ao Mutum, que ganha *status* de pássaro, e anuncia o reviver das imagens do passado de Miguel: “Os principais recortes da mente do protagonista [...] tratam dos medos – medo do escuro mato do Mutum, medo dos mais velhos, traços recorrentes na narrativa de abertura – e da piedade sentida pelos animais caçados” (FARIA, 2008, p. 71).

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

O mutum. De dia, ele fica atoleimado, escondido em oco de pau. [...] Canta, antes da meia-noite e do romper da aurora. [...] “- E como canta?” “No meio do mato, de madrugada, ele geme: - **Hu-hum... Uhu-hum...** Não se parece com nenhum.” “- Aqui não tem.” “- É um pássaro tristonho...” [...] Sabe, eu não disse a verdade, de propósito: por aqui também tem mutum. Mutum no mato, ronca cismado [...]. (ROSA, 1976, p. 87-88; grifos do autor)

⁵ Chefe Zequiél corresponde a um tipo de personagem explorado pelo autor notadamente em *Primeiras histórias*, publicado em 1962, ao retratar, “[...] em alguns contos, a vivência de seres esquisitos, seja os reconhecidamente loucos, como as duas mulheres de ‘Soroco, sua mãe, sua filha’, o enigmático, como o pai de ‘A terceira margem do rio’, ou ainda aquele dotado de uma supra-sensibilidade, como a criança de ‘A menina de lá.’” (FARIA, 2008, p. 58)

Acredita-se que os conteúdos psíquicos que emergem do passado encontram na noite um campo fértil, já que ela constitui “[...] a fonte íntima da reminiscência. Porque Novalis percebeu bem, como os mais modernos psicanalistas, que a noite é o símbolo do inconsciente e permite as recordações perdidas ‘subir ao coração’, semelhantes às névoas da noite” (DURAND, 2001, p. 220). Ademais, a atração pela noite coaduna-se com a constituição lírica da personagem: “A treva, o luar [...] se fundem por inteiro com o Eu lírico, não se constituem em um mundo à parte, não se emanciparam da consciência que se manifesta. O universo se torna expressão de um estado interior.” (ROSENFELD, 1985, p. 23)

A insistência nos conteúdos oriundos do passado de Miguel provoca a suspensão das ações ligadas ao presente, relativas ao desfecho do romance entre ele e Maria da Glória. Sustentado em uma promessa feita – “Os olhos de Maria da Glória tinham respondido que ela o esperaria, ele prometera voltar, seu olhar dissera a Glorinha que ele voltava” (ROSA, 1976, p. 4) – o retorno é o que existe de mais real, “[...] o fato de Miguel estar se dirigindo para o Buriti Bom, numa segunda viagem. [...] Tudo o mais é um esforço de memória, um efeito de retardamento da ação de desenlace.” (SANTOS, 1978, p. 35)

Deve-se mencionar que a falta de objetividade do protagonista, 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 dele à fazenda, a ação continua a desenrolar-se para as demais personagens, modificando quem lhe é mais caro, Maria da Glória,⁶ que se deixa levar pela força de Eros.

Quando impera o devaneio de Miguel, seus recortes na realidade ancoram-se a certos símbolos, que surgem diluídos na narrativa. Dessa forma, o espaço é apreendido como um centro e um mar.⁷ A referência à imagem do mar no ambiente sertanejo de Minas Gerais pode sugerir distanciamento; entretanto, devido às peculiaridades de construção do protagonista, o mar assume o tópos da imensidão:

Poderíamos dizer que a imensidão é uma categoria filosófica do devaneio. Sem dúvida, o devaneio alimenta-se de espetáculos variados; mas por uma espécie de inclinação inerente, ele contempla a grandeza. E a contemplação da grandeza determina uma

⁶ Em diálogo com Lala, a cunhada, Maria da Glória relata suas intimidades com um fazendeiro vizinho, frequentador do local: “Lala, o Gual se autorizou de mim. [...] Ele conseguiu tudo comigo...” (ROSA, 1976, p. 241). Para o leitor, revela-se, nesse momento, que Maria da Glória iniciou-se sexualmente com nhô Gualberto Gaspar, enquanto Miguel é mantido na ignorância desse fato.

⁷ O mar também é mencionado em “Campo geral”, em uma pergunta que Miguilim faz à mãe, e que mostra o acento lírico da constituição da personagem: “– ‘Mãe, que é que é o mar, Mãe?’ Mar era longe, muito longe dali, espécie duma lagoa enorme, um mundo d’água sem fim. Mãe mesma nunca tinha avistado o mar, suspirava. – ‘Pois, Mãe, então mar é o que a gente tem saudade?’” (ROSA, 1977, p. 55)

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

atitude tão especial, um estado de alma tão particular que o devaneio coloca o sonhador fora do mundo próximo, diante de um mundo que traz o signo do infinito. [...]

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

Nos trechos que seguem, o espaço é apreendido como um mar e um centro: “O sertão é de noite. Com pouco, estava-se num centro, no meio de um mar todo” (ROSA, 1976, p. 84); “Eu queria que Glória me chamasse, me ensinasse lugares que fossem só dela – nós dois, sob sombra de uma antiga árvore, no centro de um bosque, rodeados de uma outra luz” (ROSA, 1976, p. 89); “Sendo o sertão assim – que não se podia conhecer, indo e vindo enorme, sem começo, feito um soturno mar, mas que punha à praia o condão de inesperadas coisas [...]” (ROSA, 1976, p. 196); “E os buritis⁸ – mar, mar” (ROSA, 1976, p. 124); “Será que, amando, é que nós estamos movendo adiante, num mar?” (ROSA, 1976, p. 140)

Acredita-se que, na amplidão da noite sertaneja, até mesmo as experiências sonoras de Miguel e Chefe Zequiel associam-se a uma espécie de devaneio, pois são eles que, solitários, percebem os vários sons circundantes. Mesmo que tais sons reportem-se a uma determinada dimensão geográfica, “[...] essa dimensão é lida localmente, porque enraizada num valor onírico particular” (BACHELARD, 2003, p. 192). Ainda que nos referidos recortes sonoros prevaleçam impressões de medo e angústia, vale ressaltar, a partir das reflexões de Bachelard (2003, p. 205-207), que

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

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

Dessa forma, Miguel, ao diluir-se no que sente,⁹ encontra abrigo no escuro e transforma a escuridão da noite “[...] em centro de todo espaço” (BACHELARD, 2003, p. 207).

A constituição lírica da personagem alicerça-se em efeitos precisos no modo de configurar determinadas categorias narrativas: sob seu olhar, as noções de espaço e tempo adquirem maior imprecisão. Esse modo inexato de representar, essa “[...] indeterminação do meio” liga-se ao cerne da poesia, entendida por Todorov (1980, p. 98) como “[...] a expressão do vago, do inefável, do confuso”. A poesia, como

⁸ Na qualidade de visitante da fazenda, Miguel conhece o buriti-grande, árvore cujo poder vital dissemina-se pelo espaço aberto da fazenda, tornando-o erotizado. Desse modo, a visão da árvore possibilita ao protagonista concretizar impressões sensoriais em relação à moça da casa: “Maria da Glória ela era cadeiruda e seiuda, com olhos brilhantes e pele boa e pernas grossas [...]. Maria da Glória tinha suor e cuspe, como a boca da gente se enche d’água e o corpo dele Miguel latejava [...]” (ROSA, 1976, p. 144). Entretanto, prevalecem as imagens femininas etéreas, idealizantes, que correspondem à atitude romântica de Miguel.

⁹ Em ensaio intitulado “O narrador, o espelho e o centro em *Grande sertão: veredas*”, Suzi Frankl Sperber (1996, p. 50-51; grifo da autora) afirma que o centro “[...] é um espaço de reconciliação do homem consigo mesmo, quando este se faz **outro**. [...] O centro é o cerne do eu”. O fato de Miguel reconhecer-se nas trevas da noite confirma que, embora ele ansiasse por ser outro – assertivo, resoluto – a base lírica de sua constituição impele-o ao devaneio, o que concorre para inibir as ações e postergar a concretização de acontecimentos

resultante da contemplação – atitude que sobressai no protagonista – preconiza o aumento das forças interiores, a busca pela essência e significação do mundo, a identidade secreta das coisas, do microcosmo e do macrocosmo (TODOROV, 1980, p. 102).

A influência da vastidão – que a imagem do mar mencionada em “Buriti” pode representar – equipara-se à noção de infinito esboçada por Leopardi, principalmente nestes versos do célebre poema “O infinito”, na tradução de Henriqueta Lisboa (apud MARQUES; FARIAS, 2001, p. 208): “Sobreleva-me, então o eterno: evoco / as mortas estações e da presente / sinto a vida através de seus rumores. / Na imensidão mergulho o pensamento / e nestes mares naufragar me é doce.”

Podemos inferir, portanto, que a constituição de Miguel abriga uma das facetas da atitude romântica. Como afirma Nunes (1978, p. 51-52), “a categoria psicológica do Romantismo é o sentimento como objeto de ação interior do sujeito, que excede a condição de simples estado afetivo [...]; a sensibilidade romântica [...] contém o elemento reflexivo da ilimitação [...]”

A última analepse, que retoma o serão de despedida, localiza o protagonista imerso em sensações e devaneios:

Maria da Glória certamente o amava, aqueles belos braços, toda ela tão inesperada, haviam falado de menores assuntos, disto e daquilo, o monjolo socava arroz, com o rumorzinho galante, agora Maria da Glória não o poderia ter esquecido, e o amor era o milagre de uma coisa. Glória, Glorinha, podia dizer, pegar-lhe nas mãos, cheirar o cheiro de seus cabelos. A boca, os olhos. A espera, lua luar de mim, o assopro – as narinas quentes que respiravam. Os seios, as águas. Abraçados, haviam de ouvir o arriar do monjolo, enchô, noites demoradas. –“Você fala de coisas em que não está pensando...” “- Estou é pensando de outro modo em você, Maria da Glória...” As pessoas – baile de flores degoladas, que procuram suas hastes. Maria da Glória sorria tão sua, sabia que ele a amava. [...] O monjolo, a noite inteira, cumpria, confirmava. (ROSA, 1976, p. 250)

O devaneio de Miguel afirma-se pelas conjecturas traçadas – “Maria da Glória certamente o amava”; “Maria da Glória não o poderia ter esquecido”; “Abraçados, haviam de ouvir o arriar do monjolo”, tanto quanto pelas considerações lírico-poéticas, pautadas na emoção: “o amor era o milagre de uma coisa”, “As pessoas – baile de flores degoladas, que procuram suas hastes”. Maria da Glória é referida por um processo metonímico que, incrementado por impressões sensoriais, também exemplifica o devaneio: “aqueles belos braços”, “pegar-lhe nas mãos”, “cheirar o cheiro de seus cabelos”, “A boca”, “Os olhos”, “as narinas quentes que respiravam”. Registra-se, ainda, a empatia com o espaço noturno – “lua luar de mim” –, que confirma o caráter onírico da constituição do protagonista, identificado pelo pronome oblíquo, o que a expressão “as águas” reforça.

A referência ao monjolo, no fecho da analepse, não é casual: o objeto, cuja batida é retomada em diversos momentos da narrativa, relaciona-se ao modo de ser de Miguel, como neste outro trecho: “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).

Justamente na primeira menção ao som do monjolo é que se revela a voz do protagonista, como mostramos. Assim, pode-se associar o ritmo com que o monjolo trabalha ao modo como ele inscreve-se no discurso, considerando que, à medida que se aproxima da fazenda, há um incremento dos sons, privilegiando-se sua ligação com os rumores vindos da escuridão. Conforme Rosenfeld (1985, p. 24), na lírica o sujeito é uma alma cantante. Como quer que seja o canto, ele se associa a determinado ritmo, obedecendo a uma regularidade sonora que, ao se imprimir no discurso, caracteriza o mundo completamente subjetivado, surgindo como conteúdo de uma consciência lírica. (ROSENFELD, 1985, p. 27)

Ao se associar à música, a lírica pressupõe um ritmo e, nesse sentido, vale atentar para a afirmação de Frye (1973, p. 266), de que o ritmo oracular é o primeiro passo predominante da lírica, entendendo-se o termo “oracular” como oriundo de um “[...] ritmo associativo, a maior parte do qual abaixo do limiar da consciência, um caos de paranomásia, ligações de som, ligações de sentido ambíguo, e ligações de memória [...]. Surge disso a união caracteristicamente lírica de som e sentido.”

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

Assim, as analepses que regem a volta de Miguel ao Buriti Bom também importam ao gênero lírico, na medida em que nelas cristalizam-se “momentos eternos”; nesses recuos temporais, o passado não está longe, nem terminou: “Não delineado nitidamente e nem compreendido em sua totalidade, movimenta-se ainda e comove [...]” (STAIGER, 1977, p. 54), condição que inibe o desenrolar das ações.

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

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

Na primeira chegada ao lugar, Miguel viera vacinar o gado;¹⁰ na segunda, ele retorna para outro fim: “[...] quero pedir a mão dela a Iô Liodoro!” (ROSA, 1976, p. 248), sendo que o modo indicativo parece confirmar a assertividade da personagem. No entanto, as sutis referências ao “Cântico dos cânticos”¹¹ diluídas em meio à narrativa, confirmam a prevalência da atmosfera onírica em sua trajetória amorosa. Observa-se, nos exemplos, que Maria da Glória é vista como pomba e como sol; Miguel almeja estar com ela num jardim, da banda do oriente. Ademais, ele é tomado como príncipe: “De rija e brincalhã, que antes, impetuosa, quase um rapaz, agora enlanguescia nostálgica, uma pomba, e o arrulho.” (ROSA, 1976, p. 153); “Maria da Glória era a bela, [...] ela ria claro e sacudia a cabeça, esparramando os cabelos dados, em quantidade de sol.” (ROSA, 1976, p. 110); “Aí bem que o sonho era a princípio um jardim de grandes árvores, de bela vista, da banda do nascente, um lugar de agrado.” (ROSA, 1976, p. 99); “Era uma menina, e a beleza. Não dissesse mais. Um moço, o amor, um príncipe, viria buscá-la, estava a caminho.” (ROSA, 1976, p. 237)

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

Sob seu patrocínio, ganham colorido os expedientes oriundos da memória, que também se nutrem nas fontes da poesia, como “[...] a linguagem da infância recalçada, a metáfora do desejo, o texto do Inconsciente, a grafia do sonho [...]” (BOSI, 2000, p. 174). Desse modo, explica-se porque o encontro amoroso entre ele e seu par permanece nas raias da virtualidade, sem conhecer um desfecho: Miguel alimenta-se do devaneio e por ele é alimentado, não finca raízes na vida ativa. Nesse sentido, vale ainda ressaltar a singularidade do modo de composição dessa personagem em relação às demais, que passam por mudanças importantes no período de tempo entre suas duas chegadas: não só Maria da Glória, como vimos, vivencia transformação relevante: morre Maria Behu, a outra filha da casa; Lala, a cunhada, oferece-se ao sogro, iô Liodoro; Dona-Dona, mulher de nhô Gualberto Gaspar, tem acesso de loucura; Chefe Zequiel adquire tranquilidade, o que parece estender-se à fazenda: “E o Buriti Bom enviava uma saudade, desistia do mistério.” (ROSA, 1976, p. 250)

Na parte final da narrativa, sugere-se que o espaço transformado do Buriti Bom impulse o protagonista, direcionando-o para o futuro, o que este exemplo indica: “Miguel desceu do pensamento. A vida não tem passado. Toda hora o barro se refaz. Deus ensina.” (ROSA, 1976, p. 251). Nesse caso, como as referidas personagens, ele estaria potencialmente apto a sofrer a metamorfose erótica trazida pelo tempo, casando-se com Maria da Glória. Entretanto, como mencionamos, na sua construção prevalece o

¹⁰ Para Santos (1978, p. 58), o ato de vacinar o gado, “[...] única ação efetiva sobre o mundo exterior que realiza, com plenitude [...]”, tem uma função indicial, porque é o momento em que o discurso se organiza e diz quem é Miguel.

¹¹ Na tradução de Haroldo de Campos (2004, p. 113-138), os trechos do “Cântico dos cânticos” que permitem o cotejo são: “Já se ouve em nosso país § o arrollo da pomba-rola / [...] Jardim fechado § minha irmã-esposa §§ Laguna reclusa § fonte selada / [...] Quem é esta que assoma com o rosto da aurora §§§ Bela como a lua § deslumbra como o sol §§ / [...] Não sei como §§ minh’alma arrebatou-me §§ sobre os carros de um príncipe entre o povo”

modo de ser lírico, que é comprovado mediante o gosto de recordar – o que a amplitude temporal das analepses atesta -; pela sensibilidade auditiva, que o aproxima dos sons da natureza; pela solitária introspecção, que o faz sentir-se um estranho perante os outros do Buriti Bom; pela adesão à noite e a seus mistérios; pela prevalência dos símbolos do mutum – o pássaro tristonho que possivelmente figurativiza-o -, do mar e do centro, vinculados ao devaneio.

Ao centralizarmos nossa leitura de “Buriti” na figura de Miguel, vale saber que, para a economia da obra, não importa que as ações ligadas a ele quase não se notem: às voltas com o tema do amor, “[...] o mais inesgotável da poesia lírica” (STAIGER, 1997, p. 65), o protagonista imprime um tom, recorta um lugar e um tempo amalgamados no sonho, e se deixa levar, intensamente, pela sensação flutuante da espera.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARRIGUCCI JR., Davi. O mundo misturado – romance e experiência em Guimarães Rosa. *Novos Estudos* CEBRAP, São Paulo, n. 40, p. 7-29, nov. 1994.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. 242 p.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. 275 p.

CAMPOS, Haroldo de. *Éden – um tríptico bíblico*. São Paulo: Perspectiva, 2004. 180 p.

COUTINHO, Eduardo Frederico. Guimarães Rosa e o processo de revitalização da linguagem. In: _____. (Org.) *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL, 1991. p. 170-178

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 551 p.

FARIA, Elisabete Brockelmann de. *Imaginação, devaneio e poeticidade em narrativas de Corpo de baile*. 2008. 213 f. Tese. (Doutorado em Letras: Área de concentração: Estudos Literários) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2008.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973. 362 p.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, [19--]. 276 p.

JAKOBSON, Roman. Linguística e poética. In: _____. *Linguística e comunicação*. 8. ed. São Paulo: Cultrix, 1975. p. 118-162. 162 p.

MARQUES, Reinaldo; FARIAS, Maria Eneida Victor. (Orgs.) *Henriqueta Lisboa: poesia traduzida*. Belo Horizonte: UFMG, 2001. 457 p.

NUNES, Benedito. A visão romântica. In: GUINSBURG, Jacó (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 51-74.

ROSA, João Guimarães. Buriti. In: _____. *Noites do sertão*. 5. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1976. p. 83-251. 251 p.

_____. Campo geral. In: _____. *Manuelzão e Miguilim*. 8. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1977. p. 5-103. 193 p.

ROSENFELD, Anatol. A teoria dos gêneros. In: _____. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985. p. 13-27. 176 p.

SANTOS, Wendel. *A construção do romance em Guimarães Rosa*. São Paulo: Ática, 1978. 231 p.

SPERBER, Susi Frankl. O narrador, o espelho e o centro em Grande sertão: veredas. *Gláuks* – Revista de Letras e Artes, Viçosa, v. 1, ano 1, p. 46-63, jul./dez. 1996.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Templo Universitário, 1977. 199 p.

TODOROV, Tzvetan. Em torno da poesia. In: _____. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980. p. 95-125. 305 p.