

## O CONTRACANTO BÁQUICO EM GUIMARÃES ROSA: TRÊS LEITURAS DE "BURITI"

**Brenno Carriço  
Sílvia Holanda**

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

*(Marcel Proust)*

### **I**

A moderna Teoria da literatura, no âmbito da problematização acerca da crítica e de sua função, concebe o dialogismo decorrente da relação entre a obra de arte e o juízo estético do crítico literário como parte fundamental do processo de recepção de um texto. T. S. Eliot, por exemplo, ao considerar que a arte não deve, necessariamente, cuidar dos fins que a ultrapassam, atribui a esse "artista de segunda categoria" (1997, p. 36), devido ao seu natural instinto de ordem, o imperativo de "não abandonar ao acaso do inconsciente o que podemos tentar fazer conscientemente, [haja vista que] somos forçados a concluir que o que acontece inconscientemente podemos nós propiciar por um esforço consciente" (*Idem, ibidem*, p. 36). Portanto, de acordo com Eliot, em sua estreita ligação com a obra de um determinado autor, a atividade do crítico sempre pressupõe um fim em vista, a saber, a elucidação da arte literária e a correção do gosto, o que nos permite depreender que, nesse caso, "falar de um lugar axiologicamente neutro não passa[ria] de um engodo." (RICOEUR, 2008, p. 19)

Já a hipótese formulada pela Estética da recepção de Jauß, ao

contrário, refutando o pensamento segundo o qual o objeto literário exista por si só, e, ainda, hermeticamente interpretativo, ofereça àquele que experencia a obra apenas um viés possível de leitura, postula que a dinâmica de atualização dos textos se dá nos liames entre o leitor, o escritor, que se faz novamente produtor, e o trabalho reflexivo empenhado pelo crítico, ou seja, estas instâncias se interinfluenciam continuamente, e, como consequência, uma estética da recepção e do efeito, em detrimento da tradicional estética da produção e da representação é elaborada, o que torna, por sua vez, possível a esse “acurado leitor”, o crítico, “fundamentar seu próprio juízo tomando em conta sua posição presente na série histórica dos leitores” (JAUß, 1994, p. 24). Neste artigo, pretende-se pôr em discussão o empreendimento analítico-discursivo efetuado pela recepção crítica recente de “Buriti”, Guimarães Rosa, a propósito do tema do dionisismo.

Isso porque pode-se constatar que a mitologia, precisamente a de origem grega, é um dos recursos de que mais se valem os críticos da ficção de Guimarães Rosa como meio de apreciação. Um dos antecessores desta tomada da herança helenística, que, por sinal, se sustém há quase cinco décadas, é Benedito Nunes (1969), sendo que os professores João Santiago Sobrinho (2007) e Luiz Roncari (2008), incontestemente, notabilizam-se pela formação de um dos elos mais atuais nesta linha investigativa. Contudo, se no período contemporâneo às primeiras edições de *Corpo de baile* (1956) a recepção alemã já apontava como nítido o “elemento pan-demoníaco deste romance, ante o qual homem e animal e objeto, natureza viva e morta formam um todo, [que] caracteriza uma universalidade pagã que ainda está muito viva” (ROSA, 2003, P. 379), qual motivações haveriam para que essa constante hermenêutica se manifestasse, de modo tão irregular, somente nos últimos anos?

O próprio escritor mineiro — em missiva (03.01.1964) a Edoardo Bizzarri, tradutor de suas obras para o idioma italiano —, refere-se às narrativas da citada obra como tendo “no espírito e no bojo qualquer coisa de dionisíaco [contido], de porre amplo, de enfática ‘desmesura’” (ROSA, 1980, p. 83). Daí, permite-se inferir que, se o dionisismo não constitui uma novidade para interpretação da obra rosiana, obliterou-se-lhe sua questão. Pelo menos é o que se verifica ao fazer um levantamento a respeito da fortuna crítica do título selecionado.

## II

“Buriti” encerra o ciclo novelesco de sete narrativas que compõem *Corpo de baile*, que, *a posteriori*, a partir de sua terceira edição (1964-1965), se designará *Noites do sertão*, título ao qual esta estória passará a integrar. A fazenda Buriti-Bom é o espaço onde passeia o tempo, ditado pelo ritmo da memória, lugar situado no remoto sertão dos Gerais, aonde as personagens se movimentam como em um tabuleiro de xadrez, como em um jogo, um jogo de poder da “Minha Gente” brasileira, o do amor, que se caracteriza pela tensão entre a busca de domínio e de prazer; narrativas de Miguel — o mesmo de “Campo Geral”, agora adulto — e de Lalinha, “este ser híbrido erótico, irreprimido até a medula, sem iniciação, mas repleto de variados ímpetos. Irregular consigo mesmo” (ROSA, 2003, p. 225). Enfim, nesse ambiente há a celebração de um verdadeiro *ritual da vida*, canto orgiástico, conciliação do homem com a natureza, cujo excerto a seguir bem explicita o que se afirma:

— Maravilha: vilhamara! — “Qual o nome que podia, para êle? — Maria da Glória tinha perguntado. Me ajude a achar um que melhor assente...” Inútil. Seu nome, só assim mesmo poderia ser chamado: o Buriti-Grande. Palmeira de iô Liodoro e nhô Gualberto Gaspar. Dona Lalinha, Maria da Glória, quem sabe dona Dionéia, a mulata Alcina, ià-Dijina, sonhassem em torno dêle uma ronda debailada, desejariam coroá-lo de flores. O rato, o preá podem correr na grama em sua volta, mas a pura luz de maio fá-lo maior. Avulta, avulta, sôbre o espaço do campo. Nas raízes, alguém trabalhando. O mais, imponência exibida, estrovenga, chavelhando nas grimpas. (ROSA, 1956, v. 2, p. 675)

Em uma perspectiva nietzschiana, a que adere a conjectura de Santiago Sobrinho, a antropomorfização da natureza conflui à figura de Iô Liodoro, o Príapo<sup>ii</sup> do sertão patriarcal, objeto libidinoso do sonho desse bailado de corpos femininos, dessas ninfas do Brejão-do-Umbigo, símbolo do carácter próprio à fêmea, daquelas que rendem um preto ao *fá-lo maior*, o que, sem dúvida, remete-nos à

tragédia de Eurípides, *As Bacantes* [Bakchai, em grego], que em sua versão do mito dionisíaco, sempre as tem à bailar. Acrescente-se, ainda, que a pulsão erótica, no plano da linguagem, é ressaltada quando percebemos “no adjetivo *avulta* o crescimento do falo, mas também o significante *a vulva*.” (SANTIAGO SOBRINHO, 2007, p. 183)

Diferente é a concatenação pretendida por Roncari, que nega, *a priori*, qualquer tipo de vínculo entre uma figuração da natureza como força plástica, originariamente geradora, e o matriarcado. Pode-se observar que apesar de pôr em foco o dionisismo e os seus efeitos, seu exame mais objetiva encontrar nas versões humanizadas do mito fontes de que Guimarães Rosa se utilizou para desenvolver o tema do “processo de civilização do sertão do Brasil” (RONCARI, 2008, p. 64), do que concluir que o autor de *Grande sertão: veredas* (1956), com base em noções como as da filosofia de Friedrich Nietzsche (1844-1900), reproduz, na modernidade, a forma reelaborada de uma *estética da existência* que situa *Eros* no cerne da questão.

Cientes de todas as implicações sócio-antropológicas decorrentes deste tipo de interpretação, afinal, trata-se de culturas e períodos históricos díspares, concorda-se, em parte, com a junção entre experiência brasileira e grega operada pelo crítico, pois essas vivências não devem ser primariamente refletidas, embora isso também seja importante, em função de um contexto social e político bem definido, o sistema patriarcal, mas a partir de uma poética da tragédia, utilizada por Guimarães Rosa em “Buriti”, e enraizada na Antiguidade clássica.

Ao falar sobre a magistral palmeira de Iô Liodoro, a leitura de Roncari, sob a égide da historiografia do Brasil, limita-se a afirmar que

A aristocracia rural brasileira viu nas grandes árvores também outras significações, além daquelas que expressavam a sua altaneria, poder e perpetuidade. Enxergava nelas também, pela grandeza que as aproximava do céu e pelo enraizamento profundo que as fincava à terra, um “esteio” protetor e totêmico, como se visse nele a sua origem e tirasse daí a sua força e determinação. (2008, p. 66)

Esse é apenas um dos pontos a serem discutidos. Igualmente importante, mas pouco privilegiado por ambos os estudiosos, é o enfoque maior, por exemplo, para a personagem Miguel, esse ser de natureza apolínea, em torno do qual se motiva toda a construção do romance, bem como as personagens femininas, que, quando referidas, o são no sentido de serem identificadas como elemento criador de uma tensão da ordem patriarcal — assim afirma a exegese roncariana —, ou apenas como objeto para onde são canalizadas todas as pulsões sexuais masculinas, como é o caso da leitura de Santiago Sobrinho.

### III

Eis a nossa interpretação para “Buriti”, uma hipótese de leitura que ainda se encontra em formulação. Antes, porém, esclareçamos alguns pormenores.

Circundado por elementos e temas da tragédia grega, como, a ideia de maldição familiar, de ultrapassagem do *métros*<sup>iii</sup> e de destino, a novela demonstra ser a representação da “afirmação da vida além do bem e do mal e diz respeito mais a um poder criador, à medida que é destruidor, por exemplo, das forças ideológicas da civilização, por intermédio das impulsividades dionisiacas que lança à sua volta.” (SANTIAGO SOBRINHO, 2007, p. 168) Esta possibilidade de leitura para a obra já foi apontada por Meyer-Clason, tradutor de Guimarães Rosa para o alemão.

Nesse mundo trágico e cheio de tensão reinam deuses que só aparentemente recuaram ante o cristianismo mas que, na realidade, são forças motrizes dele, em que ainda se fiam e aos quais obedecem um povo e um continente inteiro [...], que faz[em] esquecer que poderá haver qualquer coisa como paz e redenção, porque a inevitabilidade de um destino constante, do sertão, inexorável e com a grandeza expressiva do drama antigo, porém não dedicado a alegres deuses, continuamente empurra para a desgraça. O sertão é, simultaneamente, ideologia e consequência. (ROSA, 2003, p. 378-9)

A fazenda Buriti Bom, propriedade de Iô Liodoro, é o lugar no qual Lalinha, mulher traída e abandonada pelo marido, é acolhida pelo sogro, e onde estes, gradativamente, iniciam um jogo de sedução mútua. É lá, também, que ela vive inquietantes momentos de intensas insinuações de intimidade amorosa com Maria da Glória, sua cunhada. Esta, por sua vez, enquanto aguarda ansiosamente o retorno de seu suposto noivo, entrega sua virgindade ao igualmente proprietário de terras e melhor amigo de seu pai, nhô Gualberto Gaspar. Em "Buriti", bem como nas tragédias de *Édipo* e *Fedra*, a dissolução familiar ocorre em seu mais íntimo recôndito, e o Iô Liodoro, por sua vez, se caracteriza como um dos atores centrais da narrativa, por meio de quem todos os fluxos dionisíacos perpassam.

A duplicidade moral de sua personalidade já é explicitamente evidenciada na maneira como é chamado, e lhe imputa uma sina herdada de Vovó Maurícia. Cabe lembrar que esta herança familiar não se confirma somente na identificação de Liodoro com a mãe, mas o nome de seu pai parece ser altamente sugestivo neste sentido, sendo chamado *Seo Faleiros*. A grande fraqueza do patriarca, ceder à explosão das paixões sensuais por suas várias amantes e, inclusive, sua nora, poderia ser originária do *Complexo de virilidade*, tão caro a Gilberto Freyre<sup>iv</sup> (1900-1987), e que facilmente explicaria a natureza polígama do homem, em relação ao *Complexo da virgindade* da mulher, nascida para um só lar e um só amor. Contudo, Guimarães Rosa prefere resgatar o elemento mítico presente no "recado do nome", e faz do Liodoro que reproduz os "laços de ouro" do patriarcalismo brasileiro durante o dia, o mesmo que revela a sua face incontinente de Maurício, durante a noite. (RONCARI, 2008)

Aqui, confio ao senhor, por bem, com toda reserva: fraqueza dêle é as mulheres... Conto assim, que, por não saber, o senhor não fique não sabendo. Dentro de casa, compadre iô Liodoro é aquela virtude circumspecta, não tolera relaxamento. Conversas leves. Mas, por em volta, sempre teve suas mulheres exatas. De tardinha, de noitinha, iô Liodoro tem cavalo arreado, sai, galopa, nada não diz. Tem vez, vem só de madrugada. Êsse homem é um poder, êle é de ferro! Dentro de casa, um justo, um

profeta. Afianço. Família melhor não há, as filhas. (ROSA, 1956, v. 2, p. 649-50)

Há-de, êle é viúvo são, sai aos repentes por aí, feito cavalo inteiro em cata de águas, cobra por sua natureza. Garanhão ganhante... Dizem que isso desce de família, potência bem herdada. Reprovar, que não reprovó, mais longe de minha bôca, que não diga. Mesmo, porque, em todo o restante, compadre iô Liodoro é um esteio, no legal: essa autoridade! Dentro das paredes de sua casa. (ROSA, 1956, v. 2, p. 670)

As proporções trágicas do texto rosiano aumentam a partir do momento em que é possível perceber a presença de outra força, oposta aos interditos sociais do sistema patriarcalista. Esta força é o matriarcado. À exemplo de *As Bacantes*, tragédia de Eurípides, observa-se que Iô Liodoro reproduz o comportamento racional de Penteu, rei de Tebas, duramente castigado por não reconhecer a divindade de Dioniso e lhe prestar devido culto. Igualmente, Glorinha e Lala, cada uma a seu modo, representam o poder feminino de Agave, mãe de Penteu e líder das Bacantes, principal responsável pela destruição final catártica de sua família e da derrocada da dinastia de Cadmo.

A violência ritual, associada ao culto de Dioniso, é simbolizada no embate entre a ordem e o Caos, mais do que promover a violência em si, pretende, ao revés, por meio da *vítima sacrificial*, instaurar a paz e restabelecer a ordem original. Dessa maneira, nesse embate entre *Eros* e *logos*, a vida, o amor, faz com que todas as personagens de "Buriti", dominadas pelas forças dionisíacas do vinho, rendam-se aos apelos do sensível.

Iô Liodoro pediu o restilo. Sorveram-no, êle e o compadre Gual, com palavras de gabo e estalos. Mas assim iô Liodoro, se alargando no contentamento quis mais: fez o que nunca acontecia, no comum — mandou que Glória trouxesse também o vinho. O vinho-dôce, espesso, no cálice, o licor-de-buriti, que fala os segredos dos Gerais, a rolar altos ventos, secos

ares, a vereda viva. Bebiam-no Lala e Glória. — “Virgem, que isto é forte, pelo muito unto... — para se tomar, a gente carece de ter bom fígado...” — nhô Gual poetara, todos riram. Ria-se; e era bom. Bebia-o Lala, todos riam sua alegria, era a vida. Por causa dela, iô Liodoro mandara servir o vinho, era um preito. E o Gual, taimado, lambório, corçoou-se, os olhos dêle baixavam em Glorinha, como para um esflor. Suas mãos velhacas procuravam o contacto do corpo de Glória, os braços, quanto podia. Não era a vida? Sôbre informes, cegas massas, uma película de beleza se realizara, e fremia por gozá-la a matéria ávida, a vida. Uma vontade de viver — nhô Gaspar. Pedia para viver, mais, que o deixassem. (ROSA, 1956, v. 2, p. 791)

Maldição familiar, destino e transposição da “medida de cada um” são idéias que, apesar de aproximar “Buriti” dos temas trágicos, não são suficientes para garanti-lo. Falta-lhe o que Aristóteles define como *hamartía*, uma falta grave, que nada tem a ver com pecado ou sentimento de culpa moral.<sup>v</sup> Isso não ocorre na novela. Não havendo, portanto, *hamartía* e, por conseguinte, a culpa, cenas como as do suposto envolvimento entre Liodoro e Lalinha se revestem de leveza.

Ai, de repente, resvés a porta se abria. Era êle — o vulto, o rosto, o espesso — ocupava-a tôda. Num aguço, grossamente — êle! Respirava, e vinha, para conhecê-la. De propósito, Lala riu e disse — o mais trivial, o mais sábia que pôde, o mais soezmente: — “Anda, você demorou... Temos de encher bem as horas...”

#### IV

Em suma, o contato, por parte do leitor, com a interpretação da temática do dionisismo efetuada pela recepção recente de “Buriti”,

longe de instaurar uma "correção do gosto", como pretende T. S. Eliot, e gere uma solução para essa problemática, apenas suscita novos questionamentos, evidenciando, assim, que o trabalho do crítico é um ato contínuo. Nesse processo produtivo que caracteriza a história recepional de uma obra, as implicações provenientes da relação entre a arte literária e o leitor são marcadas pela sucessão de agentes que se esforçam em seus empreendimentos analíticos, "construindo, reconstruindo ou acrescentando aos atos já escritos novas falas, novos cenários, novas personagens para a construção da fortuna crítica." (MORAES, 2009, p. 13)

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

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, José Maurício Gomes de. Buriti: o ritual da vida. *Metamorfoses*, Rio de Janeiro, v. 2, p. 169-200, 2001.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004, 123 p.
- ÁVILA NETO, Maria Inácia d'. *O autoritarismo e a mulher: o jogo da dominação macho-fêmea no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Artes & Contos, 1994, 132p.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro grego: Tragédia e Comédia*. Petrópolis: Vozes, 2001, 120 p.
- COMMELIN, Pierre. *Mitologia grega e romana*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1993, 447p.
- ELIOT, T. S. A função da crítica. In: *Ensaio de Doutrina Crítica*. Trad. Fernando Moser. 2. ed. Lisboa: Guimarães, 1997, p. 35-49.

JAUB, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994, 78 p.

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

NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da tragédia*. Trad. Jaime Guinsburg. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, 179 p.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido II: À sombra das raparigas em flor*. Trad. Mario Quintana. 3. ed. São Paulo: Globo, 2006, p. 282.

RICOEUR, Paul. *Hermenêutica e ideologias*. Trad. Hilton Japiassu. Petrópolis: Vozes, 2008, 183 p.

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

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

\_\_\_\_\_. *Tutaméia: terceiras estórias*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1967, 192 p.

\_\_\_\_\_. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. 2. ed. São Paulo: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro / T. A. Queiroz, 1980, 147p.

\_\_\_\_\_. *Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason*. Belo Horizonte: UFMG; Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003, 447 p.

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

SCHILLER, Friedrich Von. *Teoria da Tragédia*. São Paulo: EPU, 1991, 145 p.

## NOTAS

<sup>i</sup> PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido II: À sombra das raparigas em flor*. Trad. Mario Quintana. 3. ed. São Paulo: Globo, 2006, p. 282.

<sup>ii</sup> Priapo, segundo alguns autores, era filho de Afrodite e Dioniso, concebido na ocasião do triunfal retorno do deus do êxtase das Índias. Com ciúme de Afrodite, Hera prejudicou Priapo, e o fez nascer com uma deformidade extraordinária, associada a um falo ereto de proporções extraordinárias. “Como Pã, Priapo costuma ser tomado como emblema da fecundidade da natureza. Na Grécia, era particularmente venerado pelos que criavam rebanhos de cabras ou ovelhas, ou colméias de abelhas. Em Roma, era considerado um deus protetor dos pomares. Era ele, acreditava-se, que os guardava e fazia frutificar”. Ver COMMELIN, 1993, p. 158.

---

<sup>iii</sup> “Eis aí o enquadramento trágico: a tragédia só se realiza quando o *métron* [a medida de cada um] é ultrapassado. No fundo, a tragédia grega, como encenação religiosa, é o suplício de Procusto contra todas as *désmesures* [desmedidas].” (BRANDÃO, 2001, p. 11)

<sup>iv</sup> Para uma exposição pormenorizada sobre o *complexo de virilidade*, ver ÁVILA NETO, Maria Inácia d'. *O autoritarismo e a mulher: o jogo da dominação macho-fêmea no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Artes & Contos, 1994, 132p.

<sup>v</sup> “No mito bem estruturado, pois, o herói não deve passar da infelicidade para a felicidade, mas, ao revés, da fortuna para a desdita e isto, não porque seja mau, mas por causa de alguma falta cometida. Tal falta, *hamartía*, Aristóteles o diz claramente, não é uma *culpa moral* e, por isso mesmo, quando fala da *metábole*, da revira volta, que faz o herói passar da felicidade à desgraça, insiste em que essa reviravolta não deve nascer de uma deficiência moral, mas de grave falta (*hamartía*) cometida.” (BRANDÃO, 2001, p. 14)

\*\*\*