

## “BURITI”, DE ROSA, ENTRE BELAS E FERAS

### “BURITI”, BY ROSA, BETWEEN BEAUTIES AND BEASTS

Ana Lúcia Branco (USP)<sup>1</sup>

**RESUMO:** O presente ensaio visa tecer relação entre literatura e psicanálise a partir da priorização de um enfoque do amor na novela “Buriti”, de Guimarães Rosa. Por acreditar que o tema paira não somente na esfera física hominal, como também impregna a atmosfera natural do sertão, verificar-se-á o tácito corpo de baile de uma vertente amorosa, o erotismo, entre alguns dos personagens, o que concede margem para a abordagem de instâncias psicanalíticas, a saber, alteridade e pulsões, sobretudo.  
**PALAVRAS-CHAVE:** Guimarães Rosa. Amor. Natureza. Psicanálise.

**ABSTRACT:** This paper aims to establish relationship between literature and psychoanalysis from a focus on prioritization of love in the novel “Buriti”, by Guimarães Rosa. Believing that the issue does not hover in the physical realm, but also pervades the natural surroundings of wilderness, there would be a tacit “ballet” of a love, eros, among some of the characters, which gives margin to the psychoanalytic approach of instances, in that case, alterity and urges, mainly.

**KEYWORDS:** Guimarães Rosa. Love. Nature. Psychoanalysis.

Os “prosoemas” “Campo Geral”, “Uma estória de Amor”, “Dão-la-la-lão”, “Buriti”, “Recado do Morro”, “Cara-de-Bronze” e a “A Estória de Lélío e Lina”, constituíram originalmente *Corpo de Baile*, lançado em 1956, por Guimarães Rosa. A partir da 3ª edição, 1964, a coletânea fora editada em três volumes: *Manuelzão e Miguilim*, *No Urubuquaquá*, *no Pinhém* e *Noites do Sertão*. Em todos se verificam inovações linguísticas e estilísticas, descrições relativas à flora e à fauna, personagens singulares em íntima comunhão com o meio, enfim, elementos típicos da retórica rosiana apreendidos pela crítica desde a estreia. No momento, priorizar-se-á “Buriti” no que tange a uma faceta do amor já que o tema se dispõe a matizações várias, quando se ressalta que as fronteiras em Rosa não são, de modo algum, nítidas e precisas<sup>2</sup>. Logo, o tema selecionado dialoga com outras áreas do saber, no caso, com a sociológica<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Ana Lúcia Branco (analu@usp.br), Mestre, em Literatura Brasileira (foco em sociologia), pela USP; Doutoranda, em Literatura Brasileira (foco na psicanálise), pela USP; bolsista pelo CNPq; revisora e professora.

<sup>2</sup> “[...] Naturalmente, eu mesmo [Guimarães Rosa] reconheço [...] O mais importante, no livro, o verdadeiramente essencial, é o conteúdo. A tentativa de reproduzir tudo, tudo, tom a tom, faísca a faísca, golpe a golpe, o monólogo sertanejo exacerbado, seria empreendimento gigantesco e chinesamente minuciosíssimo, obra de árdua recriação, custosa, temerária e aleatória.” (“Correspondência a Curt Meyer-Clason”. Rio de Janeiro, 17 jun. 63. ARQUIVO JGR – IEB/USP.

<sup>3</sup> A relação literatura/sociedade aqui não implica em reducionismo da primeira em detrimento da outra, e sim em aparato teórico auxiliar no processo interpretativo, pois “a literatura, como fenômeno de civilização, depende, para se constituir e caracterizar, do entrelaçamento de vários fatores como os sociais. Mas, daí a determinar se eles interferem diretamente nas características essenciais de determinada obra vai um abismo” (Candido 1965: 13).

(patriarcalismo), mitológica, filosófica, pois um motivo tem a virtude de suscitar uma rede de "relações em torno dele" (Cortázar 1974: 151-7), "acordando imagens, sentimentos e ideias latentes" (Calobrezi 2001: 17). Pela metáfora "corpo de baile" que intitula a obra na qual a novela em análise se insere, esclarece-se que o amor se configura nela como a dança matriz que se desenvolve sobre vários passos e compassos, formando um *Corpo de Baile* coeso e multifacetado. Em vista disso, considerações estabelecidas pela crítica propiciarão material para reflexão e cotejo com a trajetória deste ensaio.

Assim, o amor em "Buriti" se enraíza a outros referenciais, como, por exemplo, o da modernidade que, ainda sutilmente, é um traço iminente na história. Sendo assim, é preciso iniciar discordando, parcialmente, da assertiva do crítico André Pessoa (2010), que considera *Corpo de Baile* como volume rosiano que conota um Brasil ainda não tocado pela modernização posta com política de integração nacional iniciada nos anos 50 e radicalizada no período da ditadura militar. Em carta de 25 de novembro de 1963 a Bizzarri, entre comentários sobre a concepção do volume, Rosa explicita que "o sertão é de uma autenticidade total", que quando escreveu o livro, ele "vinha de lá, dominado pela vida e paisagem sertanejas. Por isto mesmo", acha posteriormente "que há nele certo exagero na massa de documentação" (Rosa *apud* Bizzarri, 2003: 90).

As relações estabelecidas entre História e Literatura, Candido (1999) observa que em literatura o que fala mais alto é a força do discurso, a capacidade que tem o escritor de arranjar as palavras de maneira que elas suscitem uma "representação", mais do que um "registro". É o teor literário que faz a verdade da escrita, porque permite transformar o fato em significado. O resultado é um mundo além do nosso mundo, que, no entanto, nos faz compreendê-lo melhor (Candido 1999: 78). Logo, é lícito supor que se "Buriti" não concede amostras de que fora radicalmente tocado pela modernidade histórico-social da época de sua enunciação, também não concede aparência de sua nulidade. Ela, a meu ver, faz-se sob a faceta de tensão entre duas forças – o arcaico e o moderno, o velho e o novo, o tradicional e o burguês – travestidas em vários matizes.

Lalinha é uma moça "fina, criada e nascida em cidade maior", extremamente distante do ambiente conservador da cidade do sogro Iô Liodoro tanto no aspecto físico, como no comportamental, ideológico: "Sua feição – os sapatinhos, o vestido, as mãos, as unhas esmaltadas de carmesim, o perfume, o penteado" (Rosa 1969: 631-2), o hábito de jogar, fumar. O jogo é um hábito antigo entre as mulheres, entretanto a modernidade está nas piteiras e no fato de ela fumar em público, algo que a personagem faz na roda de canastras com Liodoro e Gualberto. Lala chega da cidade repleta de "malas e canastras" (Rosa 1969: 163). João Fagerlande (2009: 202) escreve que o jogo de baralho é um fator fundamental em sua trajetória na novela, e ele aparece aqui prenunciado pelo termo *canastra*, que referencia não apenas a uma caixa (no plano literal), mas também à predisposição anímica ao jogo (no plano metafórico). A linguagem empregada revela na homonímia o potencial da personagem para esta atividade. O jogo que Lala pratica, porém, não é o buraco, mas sim a bisca. "Bisca", além de designar um determinado jogo de baralho, é também sinônimo de *prostituta*, sendo inclusive utilizado nesta acepção por Rosa na novela "Dão-Lalalão". Um aspecto que também chama atenção para as minúcias da obra rosiana é o emprego da construção "jogar à bisca" (Rosa 1969: 781). A expressão pode ser lida como equivalente a *à maneira de*, que caracteriza o modo como Liodoro e Lala se relacionam através das cartas, revelando a força de Eros implícita no aparente momento de lazer.

Ao ser conduzida para a fazenda do sogro, depois que Irvino a abandona, ela inicia propriamente o processo de alteridade, quando se demarca que “nós nos constituímos somente nos opondo entre nós; nós nos definimos somente nos comparando entre nós; e não chegamos a nos conhecer a nós mesmos quando conhecemos somente a nós mesmos” (Brunetière *apud* Nitrini 1997: 21). Os respectivos hábitos e costumes geram estranheza ao povo do sertão, pois naquela figura era “Tudo inesperado, tão absurdo, [que] a gente não crê estar enxergando isto, aqui nas brenhas, na boca dos Gerais” (Rosa 1969: 632).

O tema da alteridade, a questão do outro, aqui, se apoia na teoria freudiana, que considera o *outro* como aquilo que é percebido pelo *eu*. O diferente é sempre o outro e “a partir do outro, eu me reconheço com minha alteridade-estranheza” (Kristeva 1994: 192). A alteridade destaca-se sobre variados ângulos, quando destacamos, no *corpus* literário, o fator cultural e o grupo social. Por estes, Lalinha “Descobria tantas coisas” (Rosa 1969: 800-1) nela submersas. A moça cidadina, pelas características peculiares muda, assim, o ritmo do campo, tornando todos e tudo mais intenso e ativo. Liodoro “se retraía [...]; era preciso espreitar, sob capa de raras instâncias, seu vir a vir, suas trêmulas escapadas” (Rosa 1969: 630). E tal modificação surge mesclada pelo ambiente sertanejo que se contamina de erotismo e sensualidade conotados pela linguagem aludida, numa comunhão entre fundo e forma narrativa. Na e pela natureza/linguagem, em tudo, o aflorar sensualizado:

Agora, maio, era mês do mais de florezinhas no chão, e nos arbustos. E o *pau-dóce*, que dá ouro, repintado. [...] E a faveira cacheada festiva. E o *pau-terra*. – “Elas quiseram parada, um demorão...” Maria da Glória e Dona Lalinha. O *pau-santo* começado a florir: *flores alvas, carnudas, mel-no-leite* [...]. Colhiam daquelas flores, as mal-abertas – que nem ovos cozidos, cortados pelo meio; *as abertas todas*: como ovo estrelado, clara a gema. – “Mulheres têm a idéia sem sossego...” Nhô Gualberto ria em cima de seu *mole cigarro*. [...] Moderava um desdém, pelas mulheres [...]. Assim, de mistura, uma *admiração com gulodice*, que ele não podia esconder. – “*Mulher tira idéia é do corpo...*” (Rosa 1969: 672, grifos meus).

As expressões “buriti” e “brejão” fazem ressoar certa erotização que eleva a descrição para a ordem do sensível. “Buriti”, da família das arecáceas (antigas palmáceas), é palmeira que, embora se associe a termo feminino, em linguagem psicanalítica, designa-se como símbolo fálico, por encarnar o órgão sexual masculino; enquanto “brejão” – termo masculino – referenda o órgão feminino: “O buriti-grande era um coqueiro como os outros, os buritizeiros todos orlavam o brejão, num arco de círculo” (Rosa 1969: 684); “[...] o Buriti-Grande! Descomum. Desmesura.” (Rosa 1969: 662); “E o Buriti-Grande. Teso, toroso.” (Rosa 1969: 663); “O buriti-grande, um paureal, na campina, represando os azuis e verdes.” (Rosa 1969: 670); “Do Brejão [...], escorregoso, seu tijuco, seus lameiros, lagôas. Entre tudo, flores. A flôr sai [...] de entre escuros paus, lôbregos [...] E [...] os buritis [...] sobressaindo delas, erecto, liso, o estirpe” (Rosa 1969: 680).

O Brejão-do-Umbigo, que “engana com seu letargo” e “Dava cheiro. Dava febres” (Rosa 1969: 692), e o Buriti-Grande, que “Dominava o prado, o pasto, o Brejão, a mata negra à beira do rio, e sobrelevava, cerca, todo o buritizal” (Rosa 1969: 693),

### Estação Literária

tornam-se, nas palavras de Maria Leonel e Edna Nascimento (2007: 262), os atuantes de uma história sagrada, de um *mythos* que brota naturalmente de seu *ethos*. Tal fenômeno proclama que Guimarães Rosa se capacitou a perceber um universo e cristalizá-lo em emoções e símbolos, para, num dado instante, devolvê-lo (*catharsis*) com soma de subjetividade artística própria, isto é, de respectivo estilo, em extensão da palavra, criador (Santos 1978: 70).

Na "força erótica irresistível" do Buriti poder-se-ia dizer que reside uma pulsão atrelada ao desejo. De acordo com Freud, em *Psicologia de Grupo* e *A Análise do Ego* (vol. XVIII, 1976: 91), o *outro* pode ser visto como modelo, objeto, auxiliar ou oponente, dependendo das relações estabelecidas pelo indivíduo com pais, irmãos, objeto de amor, amigos, médico. Consequentemente, essas "distinções classificatórias" têm grande importância para o sujeito, pois é mediante o confronto que a própria estranheza é percebida, por trazer à tona desejos insuspeitados e atitudes inesperadas; sendo uma de suas manifestações possíveis, as pulsões sexuais.

Desde o primeiro encontro, Lalinha se impressiona com iô Liodoro. Na comunhão homem/natureza, a voluptuosidade dele surge atada à impotência da palmeira, do grande buriti que contorneia a fazenda do patriarca: "grande, era que ele não mostrava de si senão a forma. Força cabida, como a de uma árvore, em ser e viver" (Rosa 1969: 687). A impressão suntuosa vai aos poucos se tornando encantamento erotizado<sup>4</sup> despertado justamente pelo diferente desse outro: "Os modos de iô Liodoro – que convenciam, fora de todo costumado. Uma presença com pessoa, feito uma surpresa, mas sem o gume de surpresa, firme para confiança, como o chão, como o ar." (Rosa 1969: 705). A postura imponente, segura é, no entanto, apenas uma das facetas do chefe de família, que dispõe, como os demais personagens, de "duas *personae*". Uma, durante o dia, surge pautada pelos costumes, pelo sagrado, pela moral do sertão, quando os papéis sociais são preservados: "Somente que o amor dele [iô Liodoro] pela família, pelos seus, era uma adoração, uma vastez. [...] prezava o inteiro estatuto de sua casa" (Rosa 1969: 644). À luz do dia prevalece a razão, organizando o mundo; à noite, aflora-se o sensível, o corpo, o profano, as pulsões.

Freud apresenta a pulsão (*Trieb*) como "uma representação psíquica das excitações, oriundas do interior do corpo e chegando ao psiquismo, como uma medida de exigência de trabalho que é imposta ao psíquico em consequência de sua ligação ao corporal" (1969: 17-8). Sumariamente seria uma representação dos estímulos corporais. Joel Birman (2009: 97) esclarece que as intensidades pulsionais seriam perturbadoras pela sensação de desprazer que produziriam de acordo com tabus pré-estabelecidos. O trabalho resulta em duas modalidades de representantes: o representante das excitações (*representante-representação*) inscrevendo-se no registro da representação (Lalinha); e o representante das pulsões (*representante afetivo*) inscrito no registro do afeto (iô Liodoro).

Amalgamadas aos personagens, as pulsões contaminam (marcadas pelo barulho do monjolo, que bate sem parar, como a latência do sexo nos serões da fazenda Buriti) o ambiente natural, relação que se visa a configurar, pois, "Sertão é isto: o senhor empurra para trás, mas de repente ele volta a rodear o senhor dos lados. Sertão é quando menos se espera; digo". (Rosa 1969: 718). Por insistir na dupla face do patriarca do Buriti

---

<sup>4</sup> A respeito do erotismo, pontua-se que "No texto filmico, as cenas dos pares Liodoro/Lalinha, Maria da Glória/Lalinha, a linguagem sincrética verbo-sono-visual do filme fazem os signos desbordarem ao extremo do erotismo, pois o desejo, o corpo, afloram em todas as linguagens." (Leonel & Nascimento 2007: 265).

Bom, nota-se que a prudência, a ponderação virtuosa era reservada ao ambiente sagrado da família, ao espaço privado, enquanto que na esfera pública imperava o profano, o saciar das pulsões, pois

[...] ele tem mesmo mais força no corpo, açoite de viver, muito mais do que o regular da gente. [...] Aqui, confio ao senhor [...] com toda reserva: fraqueza dele é as mulheres... Dentro de casa, compadre iô Liodoro é aquela virtude circumspecta, não tolera relaxamento. [...]. 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. Esse homem é um poder, ele é de ferro! Dentro de casa, um justo, um profeta (Rosa 1969: 654).

No espaço noturno da estória, as paixões acontecem em crescente. Os sentimentos expressos por palavras – os galanteios que Nhô Gualberto dirigia a Glória, as conversas das duas moças, as expressões de deslumbramento de iô Liodoro frente à beleza da nora – pouco a pouco se cambiam em ações. Essa transformação é relatada pela introdução de várias vozes na narrativa, como assinala Wendel Santos (1978: 88). O caráter polifônico em "Buriti" permite que se distingam percepções diferentes do sertão e se configurem modos diversos de cada personagem efetuar processo de subjetivação próprio, ou seja, realizar-se como sujeito.

Ao contrário da excitação, a pulsão não é força de impacto único e momentâneo. Caracteriza-se antes como uma "força constante", sem possibilidade de fuga porque é proveniente do interior do organismo. A forma de regulá-la é "encontrando outros meios para satisfazer sua exigência" (Birman 2009: 79). Destarte, apesar da prudência enquanto pai, chefe de família, Liodoro não contém as pulsões sexuais, mas, também nelas, demonstra poder de mando, não se deixando levar por leviandades instintuais que poderiam corromper-lhe a moral de patriarca, o que abalaria – conseqüentemente – a figura pública e privada. Por conseguinte,

[...] não era para sentir paixões, ceder-se. Nele escasseava, por certo, a impura substância, que arde porque necessita de gastar-se, e chameja arroxeadada, na paixão – que é o mal, a loucura da terra. [...] Assim ele circunvagava o olhar. Também praticava, constante, um hábito ou preceito de moderar-se, no trato com as criaturas femininas, que eram sua família; delas, sem desapareço, nem desafeição, ele parecia contudo gravemente muito apartado (Rosa 1969: 687).

Freud, em *As pulsões e seus destinos* (1969: 20), classifica as pulsões em: pulsões do eu ou autoconservação e pulsões sexuais. Tal oposição já fora proposta nos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (2002). Neste, as pulsões de autoconservação não são investidas pela libido, mas pela energia do interesse, destituídas de qualquer erogeneidade. Com a nova leitura teórica, sustenta o conflito psíquico que se dá entre os registros do eu e da sexualidade, no qual o eu é também libidinizado. Como exemplo, cita o olho que tem, além da função de *ver* (autoconservação), a de *olhar e ser olhado* (sexual). Ou seja, "as pulsões do eu seria também sexuais" (Birman 2009: 108). Somente nos anos 20, com "Além do princípio

do prazer" (2006), Freud restabelece o dualismo pulsional quando passa a opor *pulsão de vida* (Eros) a *pulsão de morte* (Tânatos).

Pela narração, não somente as pulsões se revelam, como também são tecidas a comunicação com o *outro*, a alteridade de Lalinha. Quando o discurso passa, na segunda parte do livro, da posse de Miguel para a dela, pode-se distinguir com maior fortaleza o erotismo que paira entre vários dos personagens. Toda a sensualidade dos personagens vem à tona na narrativa de Lalinha. Frente ao conflito pessoal e acolhimento geral de todos no Buriti Bom, as noites do sertão têm Liodoro como protagonista e Lalinha como expectadora, que necessita conservar a própria solidão, sem "receber o prazer de outro homem" (Rosa 1969: 649). Mas a situação não se alonga, pois passa a se interessar pelo próprio sogro; bem como a se envolver sexualmente com Glória que – mesmo apaixonada por Miguel, que ainda não voltara – entrega-se também a Nhô Gualberto Gaspar. "O amor não precisava de ser dito. Maria da Glória ela era cadeiruda e seiuda, com olhos brilhantes e pele bôa e pernas grossas [...]. Abraçava-a. Cingi-a pela cintura [...]. Maria da Glória tinha encorpo, tinha gosto, tinha cheiro. (Rosa 1969: 702)

Freud (1969: 220) registra quatro destinos possíveis da pulsão: a inversão em seu contrário, a volta contra a própria pessoa, o recalque e a sublimação. No momento, interessa se ater aos dois primeiros. A inversão em seu contrário distingue-se, em uma observação mais próxima, em dois processos diferentes: na mudança de uma pulsão da atividade para a passividade e na inversão de conteúdo. Exemplos do primeiro processo são os pares de opostos sadismo-masiquismo e voyeurismo-exibicionismo. Na inversão para a finalidade ativa (torturar, observar), coloca-se a finalidade passiva (ser torturado, ser observado); de conteúdo: transformação do amor em ódio. Esclarece-se ainda que a volta contra a própria pessoa inclui o observar do próprio corpo. O essencial no processo é, portanto, a mudança do objeto em uma finalidade que não se alterou.

Lalinha parece pairar sobre o par exibicionismo/voyeurismo. "No exibicionismo o eu se olha a si mesmo e não a outro; partilha do gozo daquele que lhe perscruta com o olhar, desnudando e se apossando do seu corpo" (Freud 1969: 140). Ela sabe e desfruta da sensualidade feminina, sobretudo quando objetiva seduzir Liodoro, na intenção de levá-lo para o quarto: "Fitava-o com amor: e era como se tirasse faíscas de uma enorme pedra. Não, não queria ser má. Ousou: – "Acha bonitos os meus seios, vestida assim?" (Rosa 1969: 796). Distintamente, o voyeurismo se dirige a um objeto estranho e não à zona/órgão erógeno do próprio corpo (Freud 1973: 25), o que fica aludido na relação dela com Glorinha: "– 'Lala... Lala...' Tateando, pegando-lhe um braço, era ela, Glorinha estava ali, à beira de sua cama. – 'Glória!' / Já a abraçava. Não soube como acendeu a luz. E as duas estavam de pé. Glorinha, o bater de seu coração, um rubor" (Rosa 1969: 798-9).

Lala, mediante a recusa de Liodoro (alvo primordial de sua pulsão) no que tange à satisfação do desejo físico, passa pelos dois estágios. Não apenas exhibe com propriedade a sensualidade corporal, como se satisfaz eroticamente com o sogro, embora esta satisfação só se consuma de fato na última noite da narrativa, depois que a mulher pela qual fora trocada fica grávida, sendo alçada, então, à condição de esposa e a outra de ex. Seja como for, a pulsão aí busca "apenas o prazer e a diminuição do desprazer na sua volúpia pela afirmação da vida" (Freud 1969: 14). Roncari, em sua aula 3 (16/04/2010), da disciplina "Os Demônios do Amor e da Mercadoria no Reino do Buriti Bom", ministrada no I semestre de 2010 (FFLCH – USP), a respeito da personagem, menciona que, no Buriti Bom, ela vive dois momentos: um de descoberta e

consciência do outro, e outro de conhecimento de si mesma a partir daquele, ou seja, expressivo processo de alteridade.

Ela é o contraste de Liodoro. Encontra-se em plena posição de instabilidade (abandono, rejeição), enquanto ele – ininterruptamente – mostra-se pleno de si, no querer, fazer, pensar. Se ele é imagem de poder, segurança, controle; ela é o oposto, e a narrativa avulta isso por meio de alguns índices, como a rede (objeto de fragilidade), local em que se encontra quando faz aflorar uma de suas lembranças dele: "Iô Liodoro, diante dela, era um grande amigo estranho? Um peso, um respirar, uma forma" (Rosa 1969: 796). À página 801, tece demorado retrato imaginário do mesmo, que convém acompanhar a transcrição de certos trechos:

Iô Liodoro. [...]. Punha a grande capa fusco-cinzeira, alargava-se seu vulto, não receava montar e sair, nos dias de chuva. Escovava o cabelo, [...] o chapelão ainda derrubado às costas [...]. Chegava, [...], um sorriso de fortes brancos dentes [...]. Tinha pêlos ruivos nas costas da mão, à mesa comia ligeiro, mas tão discreto. [...] Os vaqueiros respeitavam-no e obedeciam-lhe com prazer [...]. No quarto-de-fora guardava seu selim pradense, e a sela maior, tauxiada, seus apeiros ornados de prata; lá tinha os livros de escrita, e a pilha de cadernetas, na escrivania. [...] Tudo geria, com um silencioso saber, despreocupado. O espaço da testa, os lábios carnudos, suas grandes sobranceiras. Era espadaúdo e grande, e forte, não, não era corpulento. [...] Todas as peças de sua roupa cheiravam bem, arrumadas nos gavetões da cômoda, com feixes de raízes-de-cheiro (Rosa 1969: 801).

Elencando características físicas, se demorando na descrição do quarto, se atendo aos mínimos pertences de Liodoro, ela passa, paulatinamente, da contemplação à inquietação, se perguntando o que ele buscava nas mulheres noturnas, o que elas lhe ofereciam, até chegar a indagação principal do devaneio que parece atordoá-la: o que ele queria dela. Da sua parte, vai se firmando a ideia de que, do desejo profano, do saciar das pulsões, pela alteridade, ela passa a se interessar, de fato, por aquele modo de vida, dando mostras de que estava e, mais que isso, supunha ocupar o lugar de matriarca na família, pois tinha requisitos para tanto: "Dona Lalinha – a das mais mimosas prendas – conforme se diz: moça-da-corte, *dama do reino*, sinhá de todo luxo – e linda em dengos, que nem se inventada a todo instante diante dos olhos da gente" (Rosa 1969: 643; grifos meus). Além disso, o "Buriti Bom formava uma feição de palácio. [...] *Faltava uma dona*; porque iô Liodoro, conquanto rijo fogoso e em saúde como autoridade, descreia de se casar segunda vez." (Rosa 1969: 642, grifos meus).

Desenvolver os "laços afetivos" possibilita a inibição do ódio e da agressividade, os impulsos cruéis e hostis para com as pessoas, algo que Lalinha toma para si desde o início, quando o sogro a busca na cidade, gracejando: "– Perdi um marido... e ganhei um sogro..." (Rosa 1969: 710). Em *Psicologia de Grupo e Análise do Ego* (1976), Freud advoga que "no desenvolvimento da humanidade como um todo, do mesmo modo que os indivíduos, só o amor atua como fator civilizador" (Freud 1976: 130). Lala passa a desejar um amor mais sólido, maior, sagrado, e não mais puramente profano como vinham insinuando suas seduções: "Não, não queria apenas dar-se àqueles olhos: que eles revolvessem e desfrutassem seu corpo, suas finas feições" (Rosa 1969: 796). Paradoxalmente, ela "Depressa, devagar, se entregava, se confazia àquela nova vida"

(Rosa 1969: 711) que Liodoro não acata por completo, vez que a moral patriarcal insiste em se perpetuar, pois “o Buriti Bom era um belo poço parado. Ali nada podia acontecer, a não ser a lenda”, ideia que se enfatiza com a imagem do ranger do monjolo, qual “uma velinha acesa no deito do vento” (Rosa 1969: 688).

Não somente por meio do relacionamento com Liodoro, mas também com Maria da Glória, Lalinha conseguia despertar “um sentimento sério de si mesma. Avaliava-se mais velha, ajuizada. Nesses momentos era que podia deter uma noção hábil de sua experiência” (Rosa 1969: 703). E tal como notara a qualidade no (ex-) sogro, ela “sempre se vigiava” (Rosa 1969: 703). A alteridade, assim, aflora na linguagem e deserta veladas intenções de Lalinha, que, pode-se dizer, literalmente, “jogava com iô Liodoro. Não falam: parece que o jogo é de propósito para um silêncio. Dona Lalinha sabe se recolher, [...] delicada a dimensão do corpo. Ela se defenderia? Mas Maria da Glória sorri e se ocupa, se satisfaz em suas formas.” (Rosa 1969: 695).

Liodoro, por sua vez, ciente dos movimentos libidinosos dela, “empunhava o jogo, sobranceiro, não vergava os ombros. Onde um homem, em limite em si; enquanto persistisse no posto, a honra e o destino dos filhos estavam resguardados” (Rosa 1969: 696). Consequentemente, tornam-se mais intensas as saídas pela noite do sertão: “Iô Liodoro regressa a casa às vezes já no raiar das barras [...], lavourando de amor a noite inteira” (Rosa 1969: 700).

O sertão do Buriti Bom é o mundo do humano, figurado pela marcante presença do monjolo que, de “par em par de minutos” (Rosa 1969: 631), range, demarcando a vida regrada do dia-a-dia, a rotina (diária), que Lalinha rompe. O fato de “não reconhecer o *outro* inviabiliza a convivência das individualidades” (Calobrezi 2001: 51). O contato com o diferente, em geral, pode propiciar o desencontro. Mas Lalinha reconhece e aceita os *desiguais* (Crochik 1994: 190-1), pois “realmente sogro e nora; não passavam de dois desconhecidos frente a frente” (Rosa 1969: 706). A identidade dela se constitui tendo por referência não a *rejeição do outro* (Kristeva 1994: 155), e sim o acolhimento de todos no Buriti Bom, inclusive, e, sobretudo, de iô Liodoro, que “Demonstrava um afeto, vago e seguro a um tempo, de pai a filha. Lalinha não precisava dessa afeição. Não precisava, e, contudo, já a estava acolhendo” (Kristeva 1994: 707).

Disciplinado e correto em sua imagem aparente (diurna), a figura de admiração de muitos é a do típico chefe de família patriarcal, pois “ver um homem em mando, vê iô Liodoro. Ele mesmo não põe mão em trabalho, de jeito nenhum, mas tudo rege, sisudo, com grandeza” (Rosa 1969: 654); “homem pelo direito, modas antigas” (Rosa 1969: 653); “homem punindo pelos bons costumes, com virtude estabelecida, mais forte que uma lei, na sisudez dos antigos” (Rosa 1969: 644). É dono de terras e da Casa-grande do Buriti Bom, “um dos homens mais ricos deste sertão do rio Abaeté, dono de muito” (Rosa 1969: 634), estabelecido na própria virilidade e poder de mando pela simples imponência da imagem física: “Temiam iô Liodoro? Tem um não em todo sim, e as pessoas são muito variadas. Aí em algumas horas, temessem. Mas não precisava, de dar demonstração. Tinham respeito.” (Rosa 1969: 644). Assim, é lícito afirmar que ele acaba por constituir o “ideal do eu” de todos os que o rodeavam. Já nhô Gualberto, “naquela vida meã, se debatia de mansinho.” (Rosa 1969: 687).

Indivíduo sem brio, desmazelado, pulha, o dono da Grumixã, tinha a “cara alarve, o chapelão de palha [...], os ombros caídos, os compridos braços, a mão na rédea, as muito compridas pernas [...], os imensos pés nas botinas. Tudo nele parecia comprido e mole” (Rosa 1969: 673-4). Por outro lado, o vizinho, iô Liodoro,



[...] não olhava para suas botas, para suas roupas. No defrontá-lo, todos tinham de se compor com respeito. Mas era mudamente afável. Exercia uma hospitalidade calma [...]. Sua grande mão surpreendia, no toque, por ceder apenas um contacto quente, polpudo quase macio; mas que denunciava espontânea contenção, pois, caso ele quisesse, aquilo poderia pronto transformar-se num férreo aperto. Iô Liodoro falava pouco, mas essa reserva não constrangia, porque ele era quieto e opaco [...]. (Rosa 1969: 685-6).

Nhô Gualberto, em relação à Liodoro, assemelha-se ao “ideal do ego”, pois “com hajas e babos, *se conformava na admiração do invejável*, dele se podia rir, à sombra o pobre do compadre, de mão” (Rosa 1969: 701, grifos meus). De volta às denominações psicanalíticas atribuídas aos personagens, esclarece-se que se tratam, segundo concepção freudiana, de uma

Instância da personalidade resultante da convergência do narcisismo (idealização do ego) e das identificações com os pais, com os seus substitutos e com os ideais coletivos. Enquanto instância diferenciada, o ideal do ego constitui um modelo a que o sujeito procura conformar-se. (Laplanche e Pontalis 1994: 222).

Freud não diferencia *Idealich* (eu ideal) de *Ichideal* (ideal do eu), porém outros autores os distinguem, ao conceituar *eu ideal* como “um ideal narcísico de onipotência forjado a partir do modelo do narcisismo infantil” (Laplanche e Pontalis 1994: 139). Na novela, o “ideal do eu” de Liodoro está, em parte, ligado aos pais<sup>5</sup>: “Há-de, ele é viúvo são, sai aos repentes por aí, feito cavalo inteiro em cata de éguas, cobra por sua natureza. Garanhão ganhante... Dizem que isso desce de família, potência bem herdada” (Rosa 1969: 675). Luiz Roncari, aula 2 (09/04/2010) da disciplina mencionada anteriormente, vale-se da relevância onomástica – Liodoro Maurício – para tecer considerações pertinentes a ocasião. Segundo sua análise, o nome inicial sugere “ouro”, aludindo à importância concedida aos laços familiares, pois o interesse primeiro do patriarca ao trazer Lalinha para fazenda, depois que ela fora abandonada por Irvino, fora o de manter integrado o nome, a constituição familiar. O outro revelaria a face oculta, aquela que não aparece no retrato; trata-se do nome herdado da mãe – Vovó Maurícia, uma mênade, prima de Rosalina que, por sua vez, não era toda pudores. Sendo filho daquela mãe, justifica-se a volúpia herdada, a sina do amor passional que procura resolver durante o dia quando toma a família como o único lugar de respeito e afeto.

Ao elegê-lo como objeto de desejo, Lalinha procura, por meio dele, seu “ideal do eu”. Na escolha amorosa, pontua Calobrezi (2001: 64), muitas vezes o objeto é amado porque tem as qualidades que desejamos ter em nós e, por intermédio dele, indiretamente, procuramos obtê-las como forma de satisfação do nosso “narcisismo” (Freud 1976: 143). Desse modo, tornam-se mais coerentes as descrições valorativas e enaltecidas dele através do foco por ela praticado. Evocando uma frase do final da

---

<sup>5</sup> “- Lembrei de Vovó Maurícia, você sabe? Ela é quem diz: - A gente deve de ter muitos filhos, quantos vierem, e com amor de bem criar, desistidos cuidados de se ralar, sem sobrossos: que Deus é estável. Mas a gente se casa não é só para isso não – a gente se casa é para lua-de-mel e luas-de-méis!...” (Rosa 1969: 720).

novela, "As pessoas, baile de flores degoladas procurando suas hastes" (Rosa 1969: 828), Fagerlande (2011) assevera que Lala, corpo em baile, encontra sua haste no Buriti Bom; no espelhamento entre os homens e os vegetais, a delicada flor Lalinha se liga ao firme caule de Leandra.

A literatura se constrói dentro de diversas dimensões em que cada saber "é invocado para explicar a estrutura da obra e o seu teor de ideias, fornecendo elementos para determinar a sua validade" (Brunetière *apud* Nitrini 1997: 16). É dessa maneira que ela se constitui "também um produto social, exprimindo condições de cada civilização em que ocorre" (Brunetière *apud* Nitrini 1997: 23). Não se pretende aqui trabalhar com a unidade do tema amor, e sim uma de suas vertentes, a do desejo sexual, aclaradas à luz da psicanálise conforme exigências impostas pela própria composição ficcional. O destaque levou, assim, a teoria a recorrer à crítica temática para examiná-la, ora como função estruturante da obra, ora como modo de compreender aspectos do seu funcionamento (Perrone-Moisés 1973). O assunto poderia se alargar para uma discussão mais ampla, incoerente, contudo, para o momento. Que as pulsões latejam em diversos dos personagens e que o processo de alteridade, não somente em Lalinha – aqui priorizada – assume grande densidade na obra parece irrefragável; além de apontar para o que parece ser a grande temática da obra: o humano no seu ciclo vital. Para Rosa "o que importa é uma indagação sobre a condição humana, e, nessa ótica, o sertão mineiro torna-se apenas o microcosmo onde projetar a travessia existencial do "homem humano". (Almeida *apud* Secchin et al 2007:116).

"Legítima literatura deve ser vida. Não há nada mais terrível que uma literatura de papel, pois acredito que a literatura só pode nascer da vida" (Rosa *apud* Lorenz 1994: 84). Esta declaração rosiana, em certa medida, auxilia a compreensão do esclarecimento ao tradutor para o alemão, Curt Meyer-Clason, a respeito das novas compilações editoriais para *Corpo de Baile*: "O importante, a meu ver, [...] o Primeiro Volume se inicie com a novela "Campo geral", por ser a de um menino, [...] revelando logo melhor a região e compendiando a temática profunda do livro [...]" (Rosa 12/12/1962).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, José M. Gomes de. "Quem tem medo de Guimarães Rosa?". In: SECCHIN, Antonio Carlos; ALMEIDA, José Gomes de et al. *Veredas no sertão rosiano*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

BIRMAN, Joel. *As pulsões e seus destinos – Do corporal ao psíquico*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

CALOBREZI, Edna Tarabori. *Morte e alteridade em Estas Estórias*. São Paulo: Edusp, 2001. (Ensaio de Cultura. 20)

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1965.

\_\_\_\_\_. "Prefácio". In: AGUIAR, F. (org.). *Com palmos medida: terra, trabalho e conflito na literatura brasileira*, 1999.

CORTÁZAR, Julio. "Alguns aspectos do Conto". In: *Valise de Cronópio*. Trad.: Davi Arrigucci Jr. e João A. Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CROCHIK, José Leon. "O conceito de representação social: a questão do indivíduo". In: *Alteridade – Revista de Psicologia da USP*, 1994, pp. 190-191.

FAGERLANDE, João Pedro. "De Lalinha a Leandra: Lala em travessia". In: *Revista Brasileira*, Fase VII, outubro-novembro-dezembro, ano XVI, nº 61, 2009.

FREUD, Sigmund. *Psicologia de Grupo e A Análise do Ego* (1921). In: *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, vol. XVIII, 1976.

\_\_\_\_\_. "Além do princípio do prazer" (1920). In: *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, vol. XVIII, 2006.

\_\_\_\_\_. "Pulsions et destins des pulsions". In: *Metapsychologie* (1915). Paris: Gallimard, 1969.

\_\_\_\_\_. "Três ensaios sobre a teoria da sexualidade" (1905). In: *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

\_\_\_\_\_. "Projeto de uma psicanálise científica". In: *Naissance de la psychanalyse*. Paris: PUF, 1973.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para Nós Mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LAPLANCHE & PONTALIS. *Vocabulário da Psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

LEONEL, Maria Célia de Moraes & NASCIMENTO, Edna Maria F. S. "Noites do sertão em duas versões". In: *Estudos Linguísticos XXXVI(3)*, setembro-dezembro, 2007, p. 258 / 265.

MOISÉS, Leyla Perrone-. "A crítica temática". In: *A falência da Crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: Edusp, 1997.

PESSOA, André Vinícius. *Um estranho personagem que habita as noites do sertão*. Mestrado em Ciência da Literatura, Poética, UFRJ, Rio de Janeiro, 2010.

ROSA, João Guimarães. "Carta a Curt Meyer-Clason", Rio de Janeiro, 17 jun. 63. *ARQUIVO JGR*. Série: Correspondência com Tradutores. Código: Cx 7, IEB/USP.

\_\_\_\_\_. "Buriti". In: \_\_\_\_\_. *Corpo de Baile*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, vol. 2, 1969.

---

**Artigo recebido em 23 de junho de 2011 e aprovado em 26 de julho de 2011.**