

NO BURITI BOM: MODOS DE NARRAR & MOTES DE VIDA

Antônio Donizeti Pires¹

RESUMO: *Em termos gerais, este trabalho objetiva a apresentação crítica do conjunto de novelas Corpo de baile, publicado por João Guimarães Rosa em 1956. São enfatizados os aspectos comuns entre as sete narrativas, como a linguagem, a configuração do tempo, do espaço e da ambientação, o foco narrativo, a construção das personagens, a exploração dos aspectos míticos e místicos, o aproveitamento que o autor faz de várias tradições culturais e seu apreço à poesia, lírica e épica. Em termos estritos, é analisada a complexa estrutura narrativa de “Buriti”, novela que fecha o conjunto.*

PALAVRAS-CHAVE: *Narrativa contemporânea; Focalização; Lírica e épica.*

ABSTRACT: *In general terms, this work aims at a critical presentation of the set of novels Corpo de baile, published by João Guimarães Rosa in 1956. The common aspects of the seven narratives are emphasized: the language, the configuration of time, space and ambientation, the narrative focus, the construction of characters, the exploration of the mythical and mystical aspects, the use the writer makes of several cultural traditions and his interest for lyrical and epical poetry. After that, the complex narrative structure of “Buriti”, the novel that concludes the set, is briefly analyzed.*

KEYWORDS: *Contemporary narrative; Focalization; Lyrical and Epical.*

Guimarães Rosa se insere no seletor grupo de escritores cujas obras, conscientemente acompanhadas de reflexões críticas sobre a literatura e a linguagem, ajudaram a solidificar, no século XX, a modernidade na arte literária brasileira. Sua poética delinea-se em entrevistas, nos quatro prefácios de *Tutaméia*, nas cartas enviadas a seus tradutores e, o mais importante, configura-se como uma *prática*, como um *fazer* que, de forma sutil e implícita, abrange a totalidade de sua obra ímpar.

Essa prática envolve pelo menos dois aspectos: o trabalho com a linguagem em vários níveis, já suficientemente estudados pela crítica, e o apreço fundamental à poesia lírica, de extração erudita e/ou popular, para estruturar sua narrativa essencialmente épica. Como exemplos pontuais, cito as novelas “O recado do morro” e “Cara-de-Bronze”, além do romance *Grande sertão: veredas*. Neste,

¹ Doutor em Estudos Literários pela UNESP/Araraquara, onde é Professor de Literatura Brasileira.

encontramos a famosa cantiga de Siruiz, que marca profundamente a vida de Riobaldo e o leva inclusive a parafraseá-la em alguns poemas. Davi Arrigucci Jr. frisa o caráter de fundação da cantiga, pois esta é de suma importância na economia do romance e revela-se como o embrião de onde brota toda a aventura de Riobaldo com as letras e as armas: “a canção de Siruiz, forma híbrida [...] de narração épica e instantâneo lírico, contém cifrado em suas palavras enigmáticas o destino de Riobaldo. Desse fundo obscuro da poesia oral vai desenrolar-se a história de sua vida” (ARRIGUCI JR., 1995, p. 475).

Em sentido similar ao apontado por Arrigucci Jr., pode-se compreender o caráter premonitório da cantiga popular que lentamente desabrocha em “O recado do morro”, a par com a evolução da intriga. Ou melhor, o desenlace desta está condicionado à decifração do sentido profundo da canção por Pedro Orósio, uma vez que ela contém o enigma de seu destino. O recado ctônico e divino do Morro da Garça, “belo como uma palavra” (ROSA, 1978, p. 17), é enfim *traduzido* (no sentido que Baudelaire confere ao termo) somente após cristalizar-se em poema, quando constatamos que se cumprem plenamente o caráter mítico-heróico e o ideal grego de perfeição e beleza com que seo Alquiste coroara o guia da expedição.

Em “Cara-de-Bronze” há a inserção das “Cantigas de serão” de João Barandão, sempre confrontadas e comparadas, em notas de rodapé, com diversas fontes cultas como Dante e Goethe, pelos eruditos Osllino Mar e Soares Guimar. Este último, ao lado de outros poetas anagramáticos como Meuriss Aragão, Sá Araújo Ségrim e Romaguari Sães, mais João Barandão (que reaparece em outros textos de Rosa), são os *heterônimos* do autor mineiro, na visão de Walnice Nogueira Galvão, e, envolvidos num sutil jogo de máscaras, estão publicados em *Ave, palavra*, de 1970.

Os exemplos pontuais corroboram o amálgama profundo de lírica e épica na obra rosiana e ressaltam sua preocupação com a metafísica, o misticismo e a transcendência, no intuito de captar os padrões essenciais (platônicos?) subjacentes às contraditórias aparências da vida, do homem e do mundo. Nesse sentido, o próprio Rosa afirma, em carta ao tradutor italiano Edoardo Bizzarri datada de 11 de outubro de 1963:

O que deve aumentar a dor-de-cabeça do tradutor, é que: o concreto, é exótico e mal conhecido; e, o resto, que devia ser brando e compensador, são vagezas intencionais, personagens e autor querendo subir à poesia e à metafísica, juntas, ou, com uma e outra como asas, ascender a incapturáveis planos místicos. (ROSA, 2003, p. 37-38)

Na famosa carta de 25 de novembro do mesmo ano, o autor toma as seguintes providências: a) explica a gênese das novelas de *Corpo de baile*; b) explora o conceito de *parábase*; c) faz a defesa do “altíssimo primado da intuição, da revelação, da inspiração sobre o bruxolear presunçoso da inteligência reflexiva, da razão, a megera cartesiana” (p. 90); d) referenda a importância do alicerce poético de sua narrativa, apresentando a Bizzarri, a fim de ajudá-lo na tradução, a seguinte escala de valores: “a) cenário e realidade sertaneja: 1 ponto; b) enredo: 2 pontos; c) poesia: 3 pontos; d) valor metafísico-religioso: 4 pontos” (p. 90-91).

As duas cartas indicam, muito claramente, que é do diálogo crítico e profundo com diferentes tradições literárias, populares, filosóficas, metafísicas, ocultistas e místico-religiosas – de Ocidente a Oriente –, assombrosamente desencavadas do solo fértil do sertão, que Guimarães Rosa constrói sua obra única. Os exemplos citados acima evidenciam ainda o compromisso e o apreço do escritor mineiro para com a oralidade e a cultura popular, e ao transfigurá-las em suas obras, termina por ressaltar o caráter poético, metafísico, atemporal e mítico do habitante do sertão. Também estes, homem e espaço, são enfocados não em seus aspectos documentais e pitorescos, mas transfigurados pela “forte vontade de estilo” (ARRIGUCCI JR., 1995, p. 455) que caracteriza o autor. Nesse sentido, Walnice Nogueira Galvão considera que o *sertão* “é o espaço ao mesmo tempo geográfico, simbólico e mítico onde se desenrola a obra de Guimarães Rosa” (GALVÃO, 2002, p. 346). A ensaísta encarece ainda, de permeio com este vetor e com a invenção de linguagem operada por Rosa, sua rara “capacidade de fabulação” (p. 344), destacando a complexidade de suas personagens e a invenção quase infinita de tramas e enredos. Vale acrescentar a tais observações a sofisticação das técnicas narrativas por ele empregadas, tanto em *Grande sertão: veredas* quanto nas novelas de *Corpo de baile* – especialmente “Buriti”.

Antonio Candido, em “O homem dos avessos”, analisa brevemente *Grande sertão: veredas* contrapondo-o a *Os sertões*, de Euclides da Cunha. Ao articular os três elementos da obra, a *terra*, o *homem* e a *luta*, o crítico lança luzes à *transfiguração* a que me reportei acima, e penso que suas observações são pertinentes – principalmente no que concerne ao espaço do sertão – não apenas ao romance, mas a todo o ciclo de novelas de *Corpo de baile*. Assim, observa Candido, enquanto “a atitude euclideana é constatar para explicar, [...] a de Guimarães Rosa [é] inventar para sugerir”

(CANDIDO, 2002, p. 123); enquanto “a marcha de Euclides é lógica e sucessiva, [a de Rosa] é uma trança constante dos três elementos, refugindo a qualquer naturalismo” (idem). Referindo-se à *terra*, o crítico aponta “a coexistência do real e do fantástico, amalgamados na invenção e, as mais das vezes, dificilmente separáveis. Mostra-o, também, a análise da função exercida pela topografia, variável conforme a situação” (p. 125). Vale dizer, variável conforme o *homem* que atravessa e/ou habita esse espaço, “porque os homens, por sua vez, são produzidos pelo meio físico” (p. 127), sejam estes jagunços, como em *Grande sertão: veredas*, sejam vaqueiros, veterinários, caixeiros-viajantes, proprietários de terras etc., como em *Corpo de baile*. Enfim, o “grande princípio geral de reversibilidade” (p. 134) apontado por Candido como estrutural ao romance, e eficaz devido aos níveis sobrepostos de ambigüidade da narrativa, encontra ressonâncias no pensamento de Davi Arrigucci Jr., que escava os vários sentidos do *mundo misturado* que é o romance de Rosa, tanto nos aspectos de construção quanto em seus sentidos profundos. Em minha opinião, também o ciclo *Corpo de baile* perfaz um *mundo misturado*, complexo, que toca de perto o de *Grande sertão: veredas*. Porém, a articulação profunda das novelas entre si, bem como sua ligação com o romance, continuam à espera de estudos que esclareçam melhor tais questões fundamentais.

Por outro lado, a crítica é praticamente unânime em frisar que a obra de Guimarães Rosa representa a feliz superação do regionalismo entre nós, pois o escritor, mesmo mantendo-se fiel ao Brasil profundo do interior, ultrapassa os regionalismos tradicionais ao debruçar-se sobre os problemas de linguagem e de construção textual, atingindo um patamar que alguns críticos têm chamado de *super-regionalismo* (Antonio Candido), *regionalismo cósmico* (Davi Arrigucci Jr.), *regionalismo místico* (Benedito Nunes) ou *hiper-regionalismo*. Apesar de concordar com os críticos citados, parece-me que o problema regionalista (veja-se o excelente escritor sergipano Francisco J. C. Dantas) permanece em aberto na literatura brasileira contemporânea.

Corpo de baile, conjunto de sete novelas, foi publicado em janeiro de 1956, em dois volumes, meses antes de *Grande sertão: veredas*. O livro, a partir da terceira edição, foi tripartido e teve alterada a ordem original dos textos, figurando *Corpo de baile* entre parênteses, como subtítulo dos três volumes independentes, a saber: *Manuelzão e Miguilim* (1964, contendo os poemas “Campo geral” e “Uma estória de amor”); *No Urubùquaquá, no Pinhém* (1965,

contendo os *contos* “O recado do morro” e “Cara-de-Bronze” e o *romance* “A estória de Lélío e Lina”); *Noites do sertão* (1965, contendo os *poemas* “Lão-dalalão (Dão-lalalão)” e “Buriti”). Cada narrativa é assim classificada no índice que abre cada novo volume, a partir da terceira edição. Porém, na primeira, além do subtítulo *sete novelas* entre parênteses, o índice de abertura denomina todos os textos *poemas*, nesta ordem: “Campo geral”, “Uma estória de amor”, “A estória de Lélío e Lina”, “O recado do morro”, “Lão-dalalão (Dão-lalalão)”, “Cara-de-Bronze” e “Buriti”. No segundo índice, no final do segundo volume, as narrativas estão separadas em dois grupos: I. “Gerais” (os *romances*): “Campo geral”, “A estória de Lélío e Lina”, “Dão-lalalão” e “Buriti”; II. *Parábases* (os *contos*): “Uma estória de amor”, “O recado do morro” e “Cara-de-Bronze”.

Parábases, no antigo teatro grego, “era o momento em que o coro retirava as máscaras e vestimentas para interpelar a platéia em nome próprio ou do poeta” (PASSOS, 2002, p. 87). Cleusa Rios Pinheiro Passos, na análise que faz de “Cara-de-Bronze”, estabelece interessantes relações entre a antiga função trágica e o aspecto dramático, de desvelamento/ocultamento, que as *máscaras* da novela sugerem, principalmente no que concerne à personagem principal e aos artificios da narrativa.

Em Guimarães Rosa, contudo, *parábases* assume outro tipo de conotação metalingüística/metaliterária, aproximando-se do conceito de *ironia romântica* postulado por F. Schlegel e que tanto apreço tem merecido dos melhores poetas (um Baudelaire, um João Cabral de Melo Neto), escritores (um Machado de Assis) e críticos literários da modernidade. Pois o autor mineiro, na citada carta a Bizzarri de 25 de novembro de 1963, afirma que “Uma estória de amor” “trata das ‘estórias’, sua origem, seu poder [e do] papel, quase sacerdotal, dos contadores de estórias” (ROSA, 2003, p. 91; aspas do autor); “O recado do morro”, por seu turno, “é a estória de uma canção a formar-se” (p. 92); “Cara-de-Bronze”, enfim, “se refere à POESIA” (p. 93). Mas não à poesia que se cristaliza em poemas cultos ou populares, como em “O recado do morro”, mas à poesia subjacente a todas as coisas e que é perceptível, a quem tem olhos de enxergar e coração de compreender, em coisas tão prosaicas como o “raminho com orvalhos” (ROSA, 1978, p. 126) ou a “rosaço das roseiras. O ensol do sol nas pedras e folhas. O coqueiro coqueirando. As sombras do vermelho no branqueado do azul” (p. 100).

De forma geral – e um tanto canhestra –, pode-se dizer que *Corpo de baile* perfaz uma estrutura circular complexa, em várias instâncias. Melhor dizendo, talvez a figura que melhor se ajuste à

estrutura do conjunto seja uma elipse, ou uma espiral, ou ainda uma rosácea, dados os muitos pontos de contato entre os textos, como: a) a fusão orgânica entre prosa e poesia; b) a *ciranda* pela antiga controvérsia dos gêneros literários, nutrindo-se o autor do que estes possuem de essencial e, por que não dizer, de metafísico; c) o espaço privilegiado do sertão; d) o tempo mítico, cujos ciclos encontram correspondências na natureza e na vida humana; e) a exploração prismática da natureza, valorizando-se ao mesmo tempo a percepção sinestésica e a classificação científica; f) a visão transcendente e metafísica; g) a valorização e exploração do mundo subjetivo e psicológico das personagens; h) as personagens que *mudam* (nas diversas acepções desta palavra), em diferentes momentos de suas vidas, de uma novela a outra, como Grivo, Miguilim/Miguel e seus irmãos; i) os temas da viagem e da travessia, caros a Rosa, e que estão presentes nas narrativas de variadas maneiras, conforme ressalta Benedito Nunes em *O dorso do tigre*:

Não há, de um lado, o mundo, e, de outro, o homem que o atravessa. Além de viajante, o homem é a viagem – objeto e sujeito da travessia, em cujo processo o mundo se faz. Ele atravessa a realidade conhecendo-a, e conhece-a mediante a ação da *poiesis* originária, dessa atividade criadora, que nunca é tão profunda e soberana como no ato de nomeação das coisas, a partir do qual se opera a fundação do ser pela palavra, de que fala Heidegger. (NUNES, 1976, p. 179; grifo do autor)

Essa viagem, real e/ou metafórica, pode adquirir outros matizes: a viagem interior, psicológica, de personagens como Miguel, de “Buriti”, que, de volta ao sertão, está também à procura de si mesmo. Ou ainda, como frisa Benedito Nunes, a viagem como “demanda da Palavra e da Criação Poética” (p. 179): o vaqueiro Grivo, que fora buscar para o patrão “o quem das coisas” (ROSA, 1978, p. 101), retorna com “a viagem dessa viagem” (p. 126). Em outras palavras, o vaqueiro Grivo grava, grafá e grifa “o relato poético do que viu, ouviu e imaginou” (NUNES, 1976, p. 179).

Por outro lado, considerando-se os fios intertextuais cultos tecidos por Rosa, pode-se considerar o conjunto das sete novelas de *Corpo com baile* como mais uma configuração literária contemporânea, bastante complexa, do *topos* milenar da *máquina do mundo*. Este, de raízes pitagóricas, está presente na *Divina comédia* de Dante Alighieri e no canto X da epopéia *Os Lusíadas*, de Camões. Na lírica brasileira recente, o tema aparece problematizado em “A máquina do mundo” (em *Claro enigma*, 1951), de Carlos Drummond

de Andrade, e no longo poema *A máquina do mundo repensada* (2000), de Haroldo de Campos. Os dois exemplos recentes, a meu ver, corroboram alguns aspectos fundamentais da literatura da modernidade: o aproveitamento renovado da tópica tradicional e das migrações de temas e motivos, em clave crítica e irônica; a metalinguagem; a intertextualidade seletiva. O poema de Drummond, em síntese, é a refutação do maravilhoso e da epifania tão orgulhosamente recebidos por Vasco da Gama como prêmio por seus feitos heróicos, pois o desenganado eu-lírico drummondiano considera a suprema aparição como um entrave, como mais uma pedra no meio caminho. O poema de Haroldo, tripartite, de estofamento épico (um épico da modernidade esfacelada ou *pós-utópica*, dir-se-ia), vale-se dos cacos da tradição e revisa o tema solidamente amparado nas últimas conquistas da astrofísica, além de entabular um rigoroso diálogo intertextual com Dante, Camões, Drummond, Guimarães Rosa e Mallarmé, entre outros.

Por sua vez, as sete novelas do escritor mineiro não apresentam a visão desencantada de Drummond ou o didatismo de Haroldo de Campos, mas resguardam em suas dobras profundas um certo anseio por um mundo uno, perfeito, ideal, calcado no mito e na Idade de Ouro. Em outras palavras, é como se o *desconcerto do mundo* e/ou o *mundo às avessas* – *topoi* opostos ao da *máquina do mundo*, pois a rasuram e revelam, pelas frinchas, o esfacelamento do mundo e do ser humano –, não tivessem lugar na cosmovisão rosiana: pois ainda que suas personagens, como em “Buriti”, apresentem-se problematicamente divididas, há sempre a possibilidade de integrá-las num todo maior, que dilui e apaga os mesquinhos dilemas do homem e do mundo. Ainda em outros termos, a obra rosiana atualiza a milenar teoria mítica das *correspondências universais* – ou *analogias universais* –, tão cara aos românticos alemães, a Charles Baudelaire, aos poetas simbolistas. Pode-se pensar, neste particular, que o escritor mineiro, do mesmo modo que Baudelaire, funda sua obra, conscientemente, sobre a teoria das correspondências, a par, evidentemente, com outras preocupações éticas, estéticas e lingüísticas que a permeiam. Assim, *Corpo de baile* pode ser tido como mais uma representação literária (complexa, repito, que requer ainda muita investigação) da *máquina do mundo*, uma vez que no ciclo, além da *mitopoesia*, está presente a *cosmopoesia*: Rosa, a partir do sistema planetário antigo (o mesmo explorado por Dante e Camões), configura, no sertão mineiro, através de um périplo elíptico – uma ciranda cósmica, um corpo de baile astral – um mundo bastante particular cuja construção revela na argamassa vários elementos da

tradição clássica e medieval, quer em termos estéticos, que em termos de pensamento filosófico, mítico, místico e metafísico. Ressalve-se, contudo, que esta interpretação genérica e generalizante do *mundo misturado* de *Corpo de baile* deve sempre resguardar – e salientar – a *máquina poemática* que é cada novela do conjunto.

“Buriti”, a sétima e última novela do ciclo, permanece, no terceiro volume, como fecho do périplo astral-existencial de *Corpo de baile*, mantendo o contraponto com “Campo geral”, o texto de abertura. Contraponto porque “Campo Geral” dramatiza a lenta e dolorosa descoberta da vida e do mundo pelo menino Miguilim, enquanto “Buriti” enfoca os conflitos do mundo adulto, sejam estes o conflito interior do veterinário Miguel, que retorna ao sertão já homem feito, sejam os conflitos vividos por Lalinha, iô Liodoro ou Maria da Glória. Há contraponto inclusive em termos narrativos, pois “Campo geral” apresenta um narrador colado à personagem infantil, que privilegia seu ponto de vista e revela indiretamente os dramas familiares no bojo dos quais o menino, perdido o irmão Dito, tenta equilibrar-se, míope de corpo e de alma, enquanto em “Buriti” o foco narrativo oscila entre Miguel, Chefe Zequiél e outras personagens como Lalinha e nhô Gualberto. Todos estes, em momentos privilegiados da narrativa, são chamados a *ajudar* o narrador a contar a estória, em polifonia, e num entrecruzar-se de perspectivas que vão revelando, aos poucos, os aspectos contraditórios de cada personagem: a maneira como Maria Behu é vista por nhô Gualberto, por exemplo, difere bastante do modo como Miguel ou o narrador a vêem.

Outro exemplo da complexidade narrativa manipulada por Rosa em “Buriti” está no embaralhamento das múltiplas instâncias temporais e diz respeito ao acúmulo de analepses, prolepses, cortes bruscos e monólogos interiores indiretos: logo nas primeiras páginas – e de novo entre as páginas 134 e 137 –, a voz do narrador-contador, em terceira pessoa, funde-se à consciência e à voz de duas personagens importantes, Miguel e Chefe Zequiél, e mescla seus *discursos noturnos*: o Chefe, de ouvidos abertos, é a sentinela da noite que tudo ouve e tudo conhece através dos sons; Miguel entrega-se às reminiscências da infância, às reflexões e aos pensamentos imprecisos de seu interior conturbado, às lembranças do serão passado no Buriti Bom, há um ano, quando lá estivera pela primeira vez:

A noite encorpava. Fim de minguante, as estrelas de meio de maio impingindo, com grã, com graça, como então elas são, no sertão. [...] Miguel deixava seu coração solto – e pensava em Maria da Glória:

mas somente como um calor carinhoso. [...] O Buriti-Grande: que poder de quieta máquina era esse, que mudo e alto maquinaja? A pedra é roída, degastada, depois refeita. O Dito, irmãozinho de Miguel, tão menino morto, entendia os cálculos da vida, sem precisar de procura. Por isso morrera? Viver tinha de ser um seguimento muito confuso. [...] Aquela hora, noutra margem da noite, o Chefe Zequieli se incumbia de escrutar, deitado numa esteira, no assoalho do moinho, como uma sentinela? Como o Chefe ouvia, ouvia tudo, condenado. [...] Tem lugar onde é mais noite do que em outros. (ROSA, 1979, p. 114)

Dante Moreira Leite, em *Psicologia e literatura*, propõe uma análise interessante das personagens Miguilim e Miguel, conquanto advirta que os conceitos da psicologia não são suficientes para a compreensão total das personagens rosianas, uma vez que para estas “os acontecimentos decisivos e os traços mais característicos [...] aparecem impostos por uma força maior que elas” (LEITE, 1987, p. 191). Assim, no desenvolvimento da personalidade de Miguel, as angústias “e a lembrança do menino acompanha[m] o moço [...] – moço tímido, com o mesmo horror de errar e ser repreendido, que recorda as virtudes e os defeitos da mãe, que lembra a presença do irmãozinho morto” (p. 190), o que nos leva a compreender melhor porque Miguel, tornado homem urbano, continua atado à infância e ao espaço das origens, devendo necessariamente embrenhar-se por estes para realizar com plenitude o encontro de si mesmo e do amor.

Para outros críticos, a força e a beleza de “Buriti” residem não apenas em Miguel e na problemática que o envolve, mas em outros aspectos ligados às figuras femininas de Lalinha e Maria da Glória, conforme observa Heloisa Vilhena de Araújo em *A raiz da alma*: “Na posição contrária à do Sol, isto é, a ‘Campo geral’, [...] encontramos ‘Buriti’, conto noturno, dominado pela Lua e suas fases, conto feminino” (ARAÚJO, 1992, p. 139). A mescla dos *discursos noturnos* de Chefe Zequieli e Miguel, a meu ver, corrobora o apontado pela ensaísta, ainda que esta esteja mais preocupada em interpretar as novelas do ciclo à luz das sugestões rosianas: estas, contidas nas epígrafes das novelas e na correspondência com Bizzarri, dizem respeito ao platonismo e seus desdobramentos, ao sistema planetário antigo, à mitologia e à literatura gregas.

No sentido por mim proposto, Wendel Santos, em *A construção do romance em Guimarães Rosa*, afirma que “na tensão do ‘Buriti’, a função catalisadora e significativa do mito da noite é de valor central: como emanção dos motivos do destino, da morte, da concupiscência e da discórdia” (SANTOS, 1978, p. 45). O crítico, no

estudo que trata exaustiva e exclusivamente de “Buriti”, considera a novela “um extenso *flash-back*” (p. 32; grifo do autor) e a qualifica como “romance dramático” (p. 53), em essência. Tal linha dramática, dominante, se configuraria mais claramente entre as personagens marcadas por Eros, como Lalinha, iô Liodoro e Maria da Glória. No entanto a novela, em seu giro metafísico pelos gêneros literários, comporta ainda o lírico (representado pelo ensimesmado e narcisista Miguel), o fantástico (representado por Chefe Zequiél) e o épico, a cargo de nhô Gualberto Gaspar, que apresenta a “totalidade do mundo dos gerais” (p. 42). O crítico aproveita a divisão natural da novela e estuda, articulando-os, o “romance de Miguel” e o “romance de Lalinha”. O primeiro, que tem como núcleo o serão vivido pelo rapaz na fazenda, há um ano, em companhia de Glorinha, Lala e Liodoro, é apenas virtual, pois é suspenso no final da narrativa. Já o “romance de Lalinha” tem como núcleo os encontros da moça com o sogro, na calada da noite, e se efetiva pouco antes de sua volta para a cidade. O “romance de Lalinha”, possível somente depois da morte de Maria Behu, representaria a eclosão, no espaço sagrado, suspenso e lendário do Buriti Bom, dos valores dinâmicos da cidade, que desmantelam a interdição e o aprisionamento que cerceiam as mulheres da fazenda. Ou, conforme Heloisa Vilhena de Araújo, “para que o tempo recomece a correr, é preciso [...] que a sexualidade e a morte entrem no Buriti Bom” (ARAÚJO, 1992, p. 150).

Wendel Santos e outros críticos ressaltam a importância do espaço em “Buriti”: a “fazenda do Buriti Bom, alheia, longe” (ROSA, 1979, p. 83), é também um “cenário *fechado* [...] [que] se colocaria como Centro do mundo. [...] De Estória que conta uma aventura cotidiana em torno de motivos amorosos, ‘Buriti’ se alça ao nível de narrativa mítica” (SANTOS, 1978, p. 51-52; grifo do autor). Tais observações sobre espaço e natureza, mito e arquétipo, encontram respaldo na caracterização das personagens e na maneira como Rosa personifica, sacraliza e anima o espaço da fazenda, a natureza em geral, o relato onírico-fantástico de Chefe Zequiél e as reiteradas descrições poéticas do Buriti-Grande, símbolo fálico, e do Brejão-do-Umbigo, símbolo ao mesmo tempo da fecundidade bonançosa e do perigo noturno representados pelo feminino. E é a (con)junção dessas duas potências – masculina e feminina, solar e lunar –, vincadas pela vida e pela morte, que anima o Buriti Bom:

Do Brejão, miasmal, escorregoso, seu tijuco, seus lameiros, lagoas. Entre tudo, flores. [...] o Buriti-Grande. Palmeira de iô Liodoro e nhô Gualberto Gaspar. Dona Lalinha, Maria da Glória, quem sabe

dona Dionéia, a mulata Alcina, iã-Dijina, sonhassem em torno dele uma ronda debailada, desejariam coroá-lo de flores. [...] a mêtula desconforme, submetendo as ardentes jovens, na cama das folhagens, debaixo do luar. [...] O Brejão – choco, má água em verdes, cusposo; mas belo. (ROSA, 1979, p. 125-126; p. 250-251)

Benedito Nunes, no estudo que faz sobre o amor na obra de Rosa, não considera “Buriti”. Talvez isso se deva ao fato de que, nesta novela, o amor ainda está amarrado aos “estágios inferiores” (NUNES, 1991, p. 145), carnis e sensíveis, distante, portanto, da alma, da idéia e da pura espiritualidade. Por outro lado, o ciclo cósmico e a exemplaridade de *Corpo de baile* não se encerram, pois a ciranda da vida renova-se continuamente, segundo adverte o narrador de “Buriti” nos parágrafos finais da novela: “A vida não tem passado. Toda hora o barro se refaz. Deus ensina” (ROSA, 1979, p. 251). Assim, conquanto este novo ciclo pertença, em latência, apenas ao terreno das probabilidades; conquanto o “romance de Miguel” permaneça aberto, em suspenso, quero crer que o rapaz e Maria da Glória possam viver, plenamente, o aprendizado do amor, com suas agruras e “luas-de-méis” (p. 160), como Vovó Maurícia e dona Rosalina o viveram, para enfim atingir, como elas atingiram, “o lugar de *Sofia, Sapientia*, última etapa da cultura de *Eros*” (NUNES, 1991, p. 168; grifos do autor). Isso se torna claro, a meu ver, ao se levar em conta o afirmado mais acima e ao se considerar *Corpo de baile* como uma representação literária, alegórica, da perfeição e da unidade da *máquina do mundo* – platônica e idealmente concebida, talvez. E ao se compreender “Buriti” como a sétupla coroa – ou o sétimo céu, o mais brilhante –, cuja função é recolher, em síntese, tudo o que foi disseminado durante o périplo humano, terreno e astral do ciclo rosiano.

Por tudo que foi exposto, conclui-se que o apuro formal de Rosa é alheio a qualquer experimentalismo estéril, e sua obra essencialmente *épica* revela-se como um momento privilegiado da *prosa poética* moderna, em língua portuguesa. Rosa faz prosa como quem faz poesia, pois valoriza sobretudo a palavra e busca adequar a linguagem altamente condensada da poesia à cadência e ao ritmo lógico, fluente e preciso da prosa narrativa. Em suma, para Rosa, o *como narrar* realça a rica matéria a ser narrada: sua arte não é apenas expressão, mas fundamentalmente *construção*, como a melhor poesia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAÚJO, H. V. de. *A raiz da alma*: Corpo de baile. São Paulo: Edusp, 1992.
- ARRIGUCCI JR., D. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. In: PIZARRO, A. (Org.). *América Latina*: Palavra, literatura e cultura. São Paulo/Campinas: Fundação Memorial da América Latina/UNICAMP, 1995 (v. 3). p. 447 – 477.
- CANDIDO, A. O homem dos avessos. In: _____. *Tese e antítese*. 4. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2002. p. 119 – 139.
- GALVÃO, W. N. O mago do verbo. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, p. 343 – 351, 1º sem. 2002.
- _____. Heteronímia em Guimarães Rosa. *Revista USP*, São Paulo, n. 36, p. 18 – 25, dez./1997 – fev./1998.
- LEITE, D. M. *Psicologia e literatura*. 4. ed. São Paulo: Hucitec/Unesp, 1987.
- NUNES, B. Guimarães Rosa. In: _____. *O dorso do tigre*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976 (Debates, 17). p. 141 – 210.
- _____. O amor na obra de Guimarães Rosa. In: COUTINHO, E. F. (Sel. e Org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991 (Fortuna Crítica, 6). p. 144 – 169.
- PASSOS, C. R. P. Os roteiros de *Corpo de baile*: Travessias do sertão e do devaneio. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, p. 78 – 98, 1º sem. 2002.
- ROSA, J. G. *Corpo de baile* (sete novelas). Rio de Janeiro: J. Olympio, 1956 (2 v.).
- _____. *Manuelzão e Miguilim*. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- _____. *No Urubùquaquá, no Pinhém*. 6. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1978.
- _____. *Noites do sertão*. 6. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1979.
- _____. *Grande sertão: veredas*. 22. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- _____. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. 3. ed. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Nova Fronteira/UFMG, 2003.
- SANTOS, W. *A construção do romance em Guimarães Rosa*. São Paulo: Ática, 1978 (Ensaio, 48).