



Belas e feras Sweets and brutals

Ana Lúcia Branco¹

Resumo: O presente ensaio visa tecer uma relação entre a literatura e a psicanálise a partir da priorização de um enfoque do amor na novela **Buriti**, de Guimarães Rosa. Por acreditar que o tema para não somente na esfera física hominal, como impregna a atmosfera natural do sertão, verificar-se-á o tácito “corpo de baile” de uma vertente amorosa – erotismo – entre algumas personagens literárias por abordagens teóricas de instâncias psicanalíticas, como alteridade e pulsão.

Palavras-chaves: Buriti; amor; natureza; psicanálise.

Abstract: This essay aims to weave a relationship between literature and psychoanalysis from prioritizing a focus of love in the novel **Buriti**, by Guimarães Rosa. Believing that the theme is not only in the physical sphere hominal, as impregnates natural atmosphere backwoods also, it shall be verified the implicit “corpo de baile” of a loving aspect – eroticism – between some of the literary characters by theoretical approaches of instances psychoanalytic like readings and pulsion.

Keywords: Buriti; love; nature; psychoanalysis.

“A noite é cheia de imundícies”.

(ROSA, 1969, p. 742)

“Só se pode viver perto de outro, e conhecer outra pessoa, sem perigo de ódio, se a gente tem amor. Qualquer amor já é um pouquinho de saúde, um descanso na loucura.”

(ROSA, 1969, p. 636).

Em termos classificatórios, frisa-se antes que se trata de uma designação meramente nominal, pois o enquadramento não corresponde *strictu sensu* às fronteiras dos gêneros pré-estabelecidos, os poemas “Campo Geral”, “Estória de Amor”, “Dão-la-la-lão” e “Buriti”, os contos “Recado do Morro” e “Cara-de-Bronze”, e o romance “A Estória de Lélío e Lina” constituem originalmente **Corpo de Baile**, lançada em 1956 por Guimarães Rosa. A partir da 3ª edição, 1964, a coletânea é editada em três volumes: **Manuelzão e Miguilim**, **No Urubuquaquá, no Pinhém**, e **Noites do Sertão**. Neles, em comum, estão as inovações linguísticas e estilísticas, as descrições relativas à flora e fauna, as personagens singulares em íntima comunhão com a forma e o fundo das estórias, enfim, elementos típicos da escrita roseana apreendidos pela crítica desde a estreia na década de 1940. No momento, priorizar-se-á “Buriti” no que tange ao amor que, por se dispor a matizações várias, será

¹ Ana Lúcia Branco (analu@usp.br) é mestra e doutoranda em Literatura Brasileira pela USP; bolsista pelo CNPq, revisora, parecerista e professora E.F. II, rede privada.

abordado sob uma faceta específica consciente de que as fronteiras em Rosa não são, de forma alguma, nítidas e precisas, cujo diálogo com outras áreas do saber, sociológica² (patriarcalismo), mitológica, filosófica, concede ao Autor a virtude de suscitar uma rede de “relações em torno dele” (CORTÁZAR, 1974, p. 151-157), de um tema aparentemente protagonista, “acordando imagens, sentimentos e ideias latentes” (CALOBREZI, 2001, p. 17). Tomando a metáfora-título da obra em que a estória se insere, esclarece-se ainda que o amor é, no instante, a dança principal que se desenvolve sobre vários passos e compassos, formando um “corpo de baile” coeso e multifacetado. Em vista deste preâmbulo, considerações estabelecidas pela crítica serão tomadas para propiciar material à reflexão e cotejo com a trajetória deste ensaio.

O amor em “Buriti” enraíza-se com a questão da modernidade na literatura de Rosa, ponto sutil, porém iminente. Sendo assim, é preciso iniciar discordando, parcialmente, da assertiva de André Pessoa (2010) que compreende **Corpo de Baile** como ficção que mostra um Brasil ainda não tocado pela modernização posta com a política de integração nacional que se iniciou nos anos 50 e que foi radicalizada no período da ditadura militar. Ora, se a obra não concede amostras cristalinas de que fora radicalmente tocada pelo progresso, também não é lícita a assertiva da total nulidade do mesmo. O tópico, a meu ver, faz-se sob a faceta da tensão, tensão entre duas forças – o arcaico e o moderno – travestidas em várias tonalidades.

Lalinha é uma moça “fina, criada e nascida em cidade maior”, moderna em diversos níveis – físico, comportamental, ideológico: “Sua feição – os sapatinhos, o vestido, as mãos, as unhas esmaltadas de carmesim, o perfume, o penteado” (ROSA, 1969, p. 631-32); o hábito de fumar, jogar. É conduzida para a fazenda do sogro iô Liodoro, depois que o filho deste, Irvino, marido dela, a abandona. Por seus hábitos e costumes citadinos, gera estranheza no povo do sertão, pois nela era “Tudo inesperado, tão absurdo, [que] a gente não crê estar enxergando isto, aqui nas brenhas, na boca dos Gerais” (idem, p. 632), afirma o narrador. Neste trânsito, ela inicia propriamente seu processo de

² À relação literatura/sociedade, que aqui não implica em reducionismo da primeira à segunda, e sim em aparato teórico auxiliar no processo interpretativo de maneira genérica, cf.: CANDIDO, A., 1965, p. 13.

alteridade, uma vez 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”³.

Dada a abrangência do tema da alteridade, a questão do outro aqui se apoia na teoria freudiana, considerando esse *outro* como aquilo que é percebido como diferente pelo *eu*. O diferente é sempre o outro e “a partir do outro, eu me reconheço com minha alteridade-estranheza”, de acordo com Julia Kristeva (1994, p. 190 e 192). A alteridade destaca-se sob variados ângulos, quando destacamos, no *corpus* literário, o fator cultural e o grupo social; por estes, Lalinha “Descobria tantas coisas” (Rosa, 1969, p. 800-801) nela submersas...

Essa moça cidadina, por suas características peculiares, insiste-se, muda o ritmo do campo, tornando todos e tudo (sexualmente) mais intenso e ativo, principalmente o chefe da família.

Dentro de cada um, sua pessoa mais sensível e palpante se cachava, [iô Liodoro] se retraía, sempre sequestrada; era preciso espreitar, sob capa de raras instâncias, seu vir a vir, suas trêmulas escapadas, como se de entes da floresta, só entrevistados quando tocados por estranhas fomes, subitamente desencantados, à pressa se profanando. (ROSA, 1969, p. 630)

A modificação visível nas pessoas surge mesclada pela do ambiente sertanejo que também se contamina de erotismo e sensualidade conotados por uma linguagem alusiva, que comunga fundo e forma narrativa. Na e pela natureza o aflorar sexual em todos:

Agora, maio, era mês do mais de florezinhas no chão, e nos arbustos. E o *pau-dôce*, 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 ideia sem sossego...” Nhô Gualberto ria em cima de seu *mole cigarro*. Daí, era um sorriso, com

³ Brunetière apud Bassnett, p. 24. Citação extraída de Nitrini. S. *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: Edusp, 1997, p. 21.

servergonhice e vergonha. Moderava um desdém, pelas mulheres, por seus dengos e atrevimentos de criaturinhas protegidas, em respeito mesmo de sua qualidade frágil. Assim, de mistura, uma *admiração com gulodice*, que ele não podia esconder. – “*Mulher tira ideia é do corpo...*” (ROSA, 1969, p. 672, grifos meus).

As menções ao buriti e ao brejão, por diversas vezes, fazem ressoar uma erotização que eleva a descrição para a ordem do sensível: a palmeira pode ser aludida ao símbolo fálico, na linguagem psicanalítica, encarnando o órgão sexual masculino, enquanto o brejão simbolizaria o órgão feminino: “O buriti-grande era um coqueiro como os outros, os buritizeiros todos orlavam o brejão, num arco de círculo” (ROSA, 1969, p. 684); “[...] o Buriti-Grande! Descomum. Desmesura.” (p. 662); “E o Buriti-Grande. Teso, toroso.” (p. 663); “O buriti-grande, um pau-real, na campina, represando os azúis e verdes.” (p. 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” (p. 680). A força e grandeza do Buriti-Grande chegam a desafiar a própria linguagem, como aponta a narrativa quando Maria da Glória tenta denominá-lo:

“- Maravilha: vilhamara! –’Qual nome que podia, para ele? – 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” (ROSA, 1969, p. 680).

O Brejão-do-Umbigo, que “engana com seu letargo” e “Dava cheiro. Dava febres” (p. 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” (p. 693), tornam-se, na crítica de Maria Leonel e Edna Nascimento (2007, p. 262), os atuantes de uma história sagrada, de um *mythos* que brota naturalmente de seu *ethos*. Diante da descritibilidade escritural, o sertão emerge em Cosmos, cujo demiurgo é Eros:

As flores da lobeira, rôxas, com o centrozinho amarelo: – “Haviam de ficar bonitas, num vaso...” – aquilo parecia até imoral, imaginar aquelas flores, no quarto perfumoso de Dona Lalinha. As árvores capitão-do-mato, essa

avampava em Maria da Glória o fogo dos entusiasmos: –
“Oh, como ele cresce! Como se esgalha!” (ROSA, 1969,
p. 662)

Tal fenômeno proclama que Guimarães Rosa se capacitou a perceber um universo, a cristalizá-lo em emoções e símbolos, para, num dado instante, devolvê-lo (*catharsis*) com a soma de sua subjetividade artística, isto é, de seu estilo, em extensão da palavra, criador (Santos, 1978, p. 70-1).

A inserção de "Buriti" no sistema mítico ocorre por meio do processo de simbolização de personagens e da natureza, havendo um debordamento de dois componentes do espaço diegético - o buriti-grande e o brejão -, que invadem todos os níveis da narrativa, tudo sacralizando. Do mesmo modo, muitos elementos são erotizados. Especialmente, a concretude da linguagem, as incontáveis e belas figuras sonoras e visuais impregnam toda a extensão física e humana do lugar, que é tomado de uma força erótica irresistível. (LEONEL & NASCIMENTO, 2007, p. 265)

Nessa “força erótica irresistível” se poderia psicanaliticamente dizer que reside a pulsão propriamente, atrelada ao desejo. De acordo com Freud (1976, p. 91), o *outro* pode ser visto como modelo, objeto, auxiliar ou oponente, dependendo das relações estabelecidas pelo indivíduo com seus 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, trazendo 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, que, na comunhão homem/natureza, carrega em si uma voluptuosidade atada à impotência da palmeira, do grande buriti que contorna a fazenda dele: “Modo estranho, em iô Liodoro, grande, era que ele não mostrava de si senão a forma. Força cabida, como a de uma árvore, em ser e viver” (ROSA, 1969, p. 687). A impressão suntuosa vai aos poucos se tornando, em Lala, encantamento erotizado, despertado justamente pelo diferente: “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, p. 705). A descrição aponta para a configuração de um ser ambíguo, confiante, porém surpreendente; que traz a firmeza do chão, mas parece portar a vagueação do ar também. Isso corrobora a dupla face do chefe de família, que dispõe, como as demais personagens, de “duas *personae*”. Uma delas se mostra durante o dia, surge pautada pelos costumes, pelo sagrado, pela moral do sertão, quando os papéis sociais são mantidos e preservados:

Somente que o amor dele [Iô Liodoro] pela família, pelos seus, era uma adoração, uma vastezza. Via disso, não queria se casar outra vez, depois de tanto que enviudara. E ele, por natureza, bem que carecia, mais que o comum dos outros, de reservar mulher. Mas prezava o inteiro estatuto de sua casa, como que não aceitando nem a ordem renovada, que para ele já podia parecer desordem. (ROSA, 1969, p. 644)

Iô Liodoro é pai e sogro; Lalinha é nora e cunhada; nhô Gualberto Gaspar é amigo da família e amante de Maria da Glória, que é, contudo, moça de família e aguarda o retorno de Miguel. À luz do dia prevalece a razão, organizando o mundo; à noite, aflora o sensível, o corpo, o profano, as pulsões...

Dentro de cada um, sua pessoa mais sensível e palpante se cachava, se retraía, sempre sequestrada; era preciso espreitar, sob capa de raras instâncias, seu vir a vir, suas trêmulas escapadas, como se de entes da floresta, só entrevistados quando tocados por estranhas fomes, subitamente desencantados, à pressa se profanando. (ROSA, 1969, p. 740)

Freud apresenta a pulsão (*Trieb*) como um conceito limite justamente por não se inscrever nem no registro do psíquico nem do somático, e sim entre eles, isto é, na fronteira entre o que é próprio do corpo e da alma:

[...] 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 [...]. (FREUD, 1969, p. 17-8)

Sumariamente, a pulsão seria uma representação dos estímulos corporais. Joel Birman (2009, p. 97) esclarece que “medida de exigência de trabalho”, na conceituação freudiana, refere-se ao psiquismo dominando as intensidades pulsionais, na medida em que elas seriam perturbadoras pela sensação de desprazer que produziriam de acordo com tabus pré-estabelecidos. O trabalho resultaria em duas modalidades de representantes: o representante das excitações (*representante-representação*), se inscrevendo no registro da representação (Lalinha); e o representante das pulsões (*representante afetivo*) se inscrevendo no registro do afeto (iô Liodoro).

Amalgamadas às personagens, as pulsões contaminam também o ambiente natural, 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, p. 718). Retomando à dupla face do patriarca do Buriti Bom, nota-se que nele a prudência, a ponderação virtuosa é reservada ao ambiente sagrado da família, ao espaço privado, enquanto que na esfera pública impera o profano, o saciar das pulsões, pois

[...] ele tem mesmo mais *força no corpo*, açoitado de viver, muito mais do que o regular da gente. [...] Aqui, confio ao senhor, por bem, com toda reserva: fraqueza dele é as mulheres... *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. Esse homem é um poder, ele é de ferro! Dentro de casa, um justo, um profeta. (ROSA, 1969, p. 654, grifos meus)

No espaço noturno da estória rosiana, as paixões acontecem num crescente, os sentimentos que eram expressos por palavras - os galanteios que Nhô Gualberto dirigia a Maria da Glória, as conversas das comadres, as expressões de deslumbramento de iô Liodoro frente à beleza da nora – pouco a pouco se tornam ações. Essa transformação, que é relatada pela introdução de várias vozes na narrativa, como assinala Wendel Santos (1978, p. 88), imprimindo um caráter polifônico a “Buriti”, permite que se distingam percepções diferentes do sertão que configuram um modo diverso de cada

personagem efetuar seu processo de subjetivação, ou seja, sua realização como sujeito:

Assim, Miguel, praticando assiduamente o processo da recordação, preenche o texto com um conteúdo lírico; nhô Gualberto Gaspar, mostrando o sertão mediante uma fala (um *Epos*) para uma audiência, assina um conteúdo épico; Maria da Glória e Dona Lalinha, ao viverem um conflito de relacionamento pessoal, expõem-se como autores de um material dramático, sobretudo da metade do romance em diante, mais precisamente após a retirada de Miguel. [...] Por outro lado, Chefe Zequiel, por sua impossível capacidade de escutar os “possíveis” sinais da noite, se institui como autor de uma escritura fantástica. (LEONEL & NASCIMENTO, 2007, p. 261).

Ao contrário da excitação, a pulsão não é uma força de impacto único e momentâneo; caracteriza-se antes como uma “força constante”, sem possibilidade de fuga porque proveniente do interior do organismo. A forma de regulá-la é “encontrando outros meios para satisfazer sua exigência” (Birman, 2009, p. 79). Destarte, apesar da prudência enquanto pai, chefe de família, Liodoro não contém suas pulsões sexuais, mas, também nelas, demonstra poder de mando, não se deixando levar completamente por leviandades instintivas que poderiam corromper sua moral patriarcal, o que abalaria consequentemente sua figura pública e privada. Por conseguinte, esse homem

[...] 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 desapeço, nem desafeição, ele parecia contudo gravemente muito apartado. (ROSA, 1969, p. 687, grifos meus)

Freud, em “As pulsões e seus destinos” (1915/1969, p. 20), classifica as pulsões em *pulsões do eu* ou *autoconservação*, e *pulsões sexuais*. Tal oposição já tinha sido proposta nos **Três ensaios sobre a teoria da sexualidade**. Neste, as pulsões de autoconservação não seriam investidas

pela libido, mas pela energia do interesse, isto é, destituídas de qualquer erogeneidade. Com a nova leitura teórica, o psicanalista sustenta o conflito psíquico que se dava entre os registros do eu e da sexualidade, no qual o eu seria também libidinizado. A título de exemplificação, cita-se o olho que teria além da função de *ver* (autoconservação) a de *olhar* e *ser olhado* (sexual). Ou seja, “as pulsões do eu seriam também sexuais” (BIRMAN, 2009, p. 108). Somente nos anos 20, com “Além do princípio do prazer”, Freud restabeleceu o dualismo pulsional quando passou a opor *pulsão de vida* (Eros) a *pulsão de morte* (Tânatos).

Pela narração não somente as pulsões se revelam, como tecem a comunicação com o *Outro*. Quando o discurso passa, na “segunda parte” do livro, da posse de Miguel para a de Lala, pode-se perceber com maior força o erotismo que paira entre as personagens, pressuposto, por exemplo, nas exposições de Nhô Gualberto, no medo do Chefe Zequiel, na ingenuidade de Glorinha...

Frente a seu conflito pessoal e acolhimento geral de todos no Buriti Bom, as noites no sertão têm Liodoro como protagonista, e Lalinha como expectadora, que precisa “conservar sua solidão, não pode[ndo] receber o prazer de outro homem” (ROSA, 1969, p. 649). Mas essa situação não se prolonga por muito, pois é sugestionado que ela passa a se interessar sentimentalmente pelo próprio sogro e a se envolver sexualmente com Maria da Glória (“Maria da Glória e Dona Lalinha, sempre muito juntas, soantes seus risos e sussurros, num flôr a flôr.” (ROSA, 1969, p. 689), que, mesmo apaixonada por Miguel, 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 boa e pernas grossas – como as mulheres bonitas no sertão tinham de ser. Tão linda quanto Dona Lalinha. Abraçava-a. Cingi-a pela cintura [...]. Como um movido em mente, resenha do sofrido por tantas lembranças – que uma sozinha são. [...]. Maria da Glória tinha encorpo, tinha gosto, tinha cheiro. Maria da Glória tinha suor e cuspe [...]. (ROSA, 1969, p. 702)

Freud (1969) coloca como um dos destinos possíveis da pulsão a transferência em seu contrário e o retorno sobre a própria pessoa (p. 14), havendo um sentido de inversão comum a ambos, que pode se processar em pares opostos, como amor e ódio. Pensando essa teoria em “Buriti, Lalinha parece pairar sobre o par exibicionismo/voyeurismo, esclarecendo que “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”. A personagem rosiana em questão sabe e desfruta de sua sensualidade feminina veementemente, sobretudo quando objetiva seduzir Liodoro na intenção de levá-lo para o seu quarto, conforme apontam as partes finais da narrativa: “Fitava-o [iô Liodoro] 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?” – sussurrou.” (ROSA, 1969, p. 796)

Distintamente, o voyeurismo se dirige a um objeto estranho e não à zona/órgão erógeno do próprio corpo (Freud, 1973, p. 25), o que fica fortemente aludido na relação da moça citadina 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 [...]. – “Entrei, Lala... Sua porta estava aberta...” (ROSA, 1969, p. 798-99)

Lala, mediante a recusa de Liodoro (alvo primordial de sua pulsão) no que tange à satisfação de seu desejo físico, passa pelos dois estágios, pela completude do par pulsional mencionado. Ela não apenas exhibe com propriedade sua sensualidade corporal, como também se satisfaz eroticamente com a (ex-)nora. Seja como for, a pulsão aí busca “apenas o prazer e a diminuição do desprazer na sua volúpia pela afirmação da vida”. L. Roncari (2010⁴), a respeito da personagem, menciona que ela, no Buriti Bom, vive dois

⁴ RONCARI, L. Aula 3 (16/04/2010) da disciplina FLC6085: “Os Demônios do Amor e da Mercadoria no Reino do Buriti Bom: um estudo sobre a relação entre o mito e a história na novela “Buriti”, do livro *Corpo de Baile*, de João Guimarães Rosa”, ministrada no I semestre de 2010. FFLCH – USP.

momentos: um de descoberta e consciência do outro (seu diferente aparente, diríamos), e outro de conhecimento de si mesma a partir daquele, ou seja, em nossas palavras a partir do aporte da psicanálise, expressivo processo de alteridade.

Lalinha é o contraste de Liodoro; encontra-se em plena posição de instabilidade (abandono, rejeição), enquanto ele ininterruptamente mostra-se pleno de si, no querer, no fazer, no pensar. Se ele é (quase ou mais visivelmente) todo imagem de poder, segurança, controle, ela é o oposto, e a narrativa avulta isso por meio de alguns índices, como a rede de descanso (objeto de fragilidade), local em que ela se encontra quando faz aflorar uma de suas lembranças: “Iô Liodoro, diante dela, era um grande amigo estranho? Um peso, um respirar, uma forma” (ROSA, 1969, p. 796). À página 801, tece um demorado retrato imaginário dele, construção figurativa que, apesar de extensa, convém transcrever para que melhor se acompanhe o raciocínio:

Iô Liodoro. [...]. Punha a grande capa fusco-cinzenta, 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 sobrelhas. 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. [...] Na gaveta da mesa de seu quarto, guardava o relógio de ouro, um livro de orações [...], os óculos, dois ou três retratos amarelados, revólveres [...]. A parte com aquelas mulheres – a dona Dionéia e a outra – como se queriam, e o que ele encontrara nessas, por que as preferia [...]. E por que precisava de uma Lala? Ah, ele a trouxera da cidade, fora buscá-la, tinha trazido [...]. Instara por que viesse, queria-a ali no Buriti Bom para sempre, retinha-a. Ela ali estava. (ROSA, 1969, p. 801, 02 e 03)

Elencando características físicas, demorando-se 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 à indagação principal do devaneio que parece atordoá-la: o que ele queria dela? No vácuo da resposta verbal, ela vai conferindo tónus ao desejo profano, ao saciar das pulsões, e vai delineando seu processo de alteridade. Passa a se interessar, de fato, por aquele modo de vida, dando algumas amostras de que estava e, mais que isso, de que 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” (*idem*, p. 643; grifos meus). Além disso, o

[...] Buriti Bom formava uma feição de palácio. Mesmo, naquele casarão de substante limpeza e riqueza, o viver parava em modos tão certos, – a gente concernia a um estado pronto, durável. *Faltava uma dona*; porque iô Liodoro, conquanto rijo fogado e em saúde como autoridade, descreia de se casar segunda vez. (ROSA, 1969, p. 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, em certa medida, Lalinha toma para si desde o início quando o sogro a busca na cidade e ela lança o gracejo: “- Perdi um marido... e ganhei um sogro...” (ROSA, 1969, p. 710). Em **Psicologia de grupo e análise do ego**, Freud coloca que “no desenvolvimento da humanidade como um todo, do mesmo modo que os indivíduos, só o amor atua como fator civilizador” (1976, p. 130). Em determinado momento, Lala insinua desejar um amor mais sólido, maior, sagrado, e não mais puramente profano como vinham insinuando suas seduções (pulsionais):

Não, não queria apenas dar-se àqueles olhos [de iô Liodoro]: que eles revolvessem e desfrutassem seu corpo, suas finas feições, e que então o espírito dos olhos dele

fluísse, circulasse, pairasse – sem cessar revelado, reavivado, transformado. (ROSA, 1969, p. 796).

Paradoxalmente, ela “Depressa, devagar, se entregava, se confazia àquela nova vida” (ROSA, *idem*, p. 711), atitude que Liodoro não acata por completo, uma vez que ele insiste em perpetuar a moral patriarcal. Novamente, é o meio que fornece subsídio para esse princípio de Liodoro, pois “o Buriti Bom era um belo pôço parado. Ali nada podia acontecer, a não ser a lenda”. A ideia se enfatiza com a imagem do ranger do monjolo que, qual “uma velinha acesa no deito do vento”, é insistentemente mencionado na história, podendo demarcar a repetição, a insistência de hábitos e costumes locais. (ROSA, 1969, p. 688 e 697, respectivamente)

Não somente em seu relacionamento com Liodoro, mas com Glorinha também, 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”. Tal como notara a qualidade no (ex-)sogro, ela “sempre se vigiava” (ROSA, 1969, p. 703). A alteridade, assim, vai aflorando na linguagem, apontando 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, torna tenuemente delicada a dimensão do corpo. Ela se defenderia? Mas Maria da Glória sorri e se ocupa, se satisfaz em suas formas. (ROSA, 1969, p. 695).

O parceiro da moça sagaz, 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. Dona Lalinha sorria para suas cartas; um sorriso só, que desse a uma pessoa, e os encantos eram mil, de uma mulher. (*Idem*, p. 696)

Por isso, tornam-se mais intensas suas saídas pela noite do sertão. “lô Lidoro regressa a casa às vezes já no raiar das barras [...], lavourando de amor a noite inteira” (*idem*, p. 700), pois o sertão do Buriti Bom é o mundo do

humano, figurado por aquela marcante presença (pulsional) do monjolo que, de “par em par de minutos” (ROSA, 1969, p. 631) range, demarcando a vida regrada do dia-a-dia, a rotina que a presença de Lalinha rompe.

O fato de “não reconhecer o *outro* inviabiliza a convivência das individualidades” (CALOBREZI, 2001, p. 51); o contato com o diferente, em geral, pode propiciar o desencontro. Mas Lalinha reconhece e aceita os *desiguais* (CROCHIK, 1994, p. 190-191), pois “realmente sogro e nora, não passavam de dois desconhecidos frente a frente” (ROSA, p. 706). A identidade dela se constitui tendo por referência não a *rejeição do outro* (KRISTEVA, 1994, p. 155), e sim o acolhimento (de praticamente 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” (idem, p. 707).

Disciplinado e correto em sua imagem aparente (faceta diurna), a figura de admiração 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, p. 654); “homem pelo direito, modas antigas” (p. 653); “homem punindo pelos bons costumes, com virtude estabelecida, mais forte que uma lei, na sisudez dos antigos” (p. 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” (p. 634), que mantém virilidade e poder de mando na imponência de sua 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” (p. 644). Assim, é lícito afirmar que ele acaba por constituir, seguindo uma terminologia psicanalítica, o “ideal do eu” de todos que o rodeiam. Já nhô Gualberto Gaspar é o oposto:

Cheio de manejos que todo o mundo percebia, que bastante em pulha o deixavam. [...] Assim, lutava todo o tempo por agarrar uma ideia de si, do que ainda não podia ser, um frouxo desenho pelo qual aumentar-se. Nhô Gualberto Gaspar naquela vida meã, se debatia de mansinho. O que ele não sabia não fosse uma ilusão – carecia de um pouco de romancice. Triste é a água e alegre é. Como o rio continua. (ROSA, 1969, p. 687)

Esse indivíduo sem brio, desmazelado, pulha, 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 [...], abraçando o corpo do cavalo, os imensos pés nas botinas. Tudo nele parecia comprido e mole” (*idem*, p.673-74). Permanecendo na contraposição, eis que, por outro lado, seu vizinho, iô Liodoro,

[...] não olhava para suas botas, para suas roupas. Ele se sentava e tomava um modo de descanso sem relaxamento [...]. 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 [...]. Iô Liodoro não dava intimidade. Conservava uma delimitação, uma distância. [...] E tinha o queixo forte e todos os dentes, e muitos brancos [...]. (ROSA, 1969, p. 685-86)

Pode-se notar, então, que nhô Gualberto, em relação a Liodoro, assemelha-se mais ao “ideal do ego” da psicanálise, pois “com hajas e babos, se conformava na admiração do invejável, dele se podia rir, à sombra o pobre do compadre, de mão. – ‘O que é meu, eu cuido; o resto, não me convém...’” (*idem*, p. 701). Sobre as denominações psicanalíticas que ora iluminam a compreensão de algumas personagens de Rosa, esclarece-se que “ideal do ego” se trata, 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, p. 222)

Freud não diferencia *Idealich* (eu ideal) de *Ichideal* (ideal do eu), porém os autores acima mencionados o fazem, definindo *eu ideal* como “um ideal narcísico de onipotência forjado a partir do modelo do narcisismo infantil”

(*idem*, p. 139). Na novela rosiana, é interessante observar que o “ideal do eu” de Liodoro está, em parte, justamente ligado aos pais dele: “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, p. 675).

Luiz Roncari⁵, em aula ministrada no curso de pós-graduação da USP (2010), vale-se da relevância onomástica do dono do Buriti Bom – Liodoro Maurício – para tecer considerações muito pertinentes para a ocasião. Segundo análise do professor-escritor, o nome inicial da personagem sugere “ouro”, aludindo à importância concedida aos laços familiares, pois o interesse primeiro do patriarca ao trazer Lalinha para sua fazenda, depois que ela fora abandonada por Irvino, fora o de manter integrado o nome, a constituição familiar. O outro termo revelaria a face oculta do homem, aquela que não aparece no retrato; trata-se do nome herdado da mãe dele – a Vovó Maurícia, uma mênade, prima de Rosalina que, por sua vez, não era toda pudores. Assim, sendo filho dessa mãe, justifica-se, em certa medida, a volúpia herdada, a sina do amor passional que procura resolver durante o dia, quando toma e resguarda a família como o único lugar de respeito e afeto.

Ao elegê-lo como seu objeto de desejo, Lalinha parece procurar, por meio dele, seu “ideal do eu”. Na escolha amorosa, pontua Calobrezi (2001, p. 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, p. 143). Dessa forma, tornam-se mais coerentes as várias descrições valorativas e enaltecidas dele através do foco narrativo dela.

Em íntima conexão, é perceptível a relação que a literatura constrói com diversas dimensões em que cada distinto saber “é invocado para explicar a estrutura da obra e o seu teor de ideias, fornecendo elementos para determinar a sua validade e o seu efeito sobre nós”.⁶ É dessa maneira que a literatura passa a constituir-se “também um produto social, exprimindo

⁵ RONCARI, L. Aula 2 (09/04/2010) – “Os Demônios do Amor...”.

⁶ BRUNETIÈRE, op. cit. p. 16.

condições de cada civilização em que ocorre”.⁷ No seu entrelaçamento com outras áreas, convém, contudo, não desprezar, e sim priorizar, o trabalho estético que a obra literária carrega consigo, e considerar as outras esferas a que ela concede que se busque luz teórica para uma compreensão mais coerente do todo. Não se pretendeu aqui trabalhar com a unidade do tema – amor –, e sim uma das vertentes dele (a do desejo, da erotização) por princípios teóricos da psicanálise conforme exigências impostas pela própria composição ficcional. Esse 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.

O tema poderia facilmente se alargar para uma discussão mais ampla, incoerente, contudo, para o momento. Que as pulsões latejam em diversas das personagens e que o processo de alteridade, não somente em Lalinha, que foi aqui priorizado, como em outras também tem uma grande densidade na obra, parece irrefragável e inferir o que parece ser a grande temática da obra: o humano no seu ciclo vital, desde menino (Miguilim), adulto (Miguel), em suas mazelas, crises existenciais, desejos, recalques etc. Pois, a respeito das novas compilações editoriais para a obra, mencionadas na parte introdutória, Guimarães Rosa esclarece a seu tradutor para o alemão, Curt Meyer-Clason, que

O importante, a meu ver, em qualquer caso, o Primeiro Volume se inicie com a novela “Campo geral”, por ser a de um menino, a mais abrangedora, de aspectos, revelando logo melhor a região e compendiando a temática profunda do livro [...]. (ROSA, “Correspondência”, 12/12/1962)

Bibliografia

- 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.
- CORTÁZAR, Julio. “Alguns aspectos do conto”. In: **Valise de Cronópio**. Trad.: Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974.

⁷ Ibid. op. cit. p. 23

- FREUD, Sigmund. **Psicologia de grupo e A análise do ego** (1921). In: *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, vol. XVIII, 1976.
- _____. “Pulsions et destins des pulsions”. In: **Metapsychologie** (1915). Paris: Gallimard, 1969.
- _____. “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.
- 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.
- ROSA, João Guimarães. “Carta a Curt Meyer-Clason”, Rio de Janeiro, 17 jun. 63. **ARQUIVO JGR**. Fundo JGR. Série: Correspondência com Tradutores. Código: Cx 7 – CT – IEB/USP.
- _____. “Buriti”. In: _____. **Corpo de baile**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, vol. 2, 1969.
- SANTOS, Wendel. **A construção do romance em Guimarães Rosa**. São Paulo: Ática, 1978 (Ensaio, 48)