

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA

JOELI TEIXEIRA ANTUNES

TUDO É E NÃO É:
PODER E IRONIA NO SERTÃO ROSIANO

Uberlândia
2023

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA

JOELI TEIXEIRA ANTUNES

**TUDO É E NÃO É:
PODER E IRONIA NO SERTÃO ROSIANO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em
Estudos Literários, como requisito parcial à obtenção
do título de doutora em Estudos Literários.

Área de concentração: Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Literatura, representação e
cultura.

Orientanda: Joeli Teixeira Antunes

Orientadora: Profa. Dra. Maria Ivonete Santos Silva

Uberlândia
2023

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

A636 Antunes, Joeli Teixeira, 1972-
2023 Tudo é e não é [recurso eletrônico] : poder e ironia
no sertão rosiano / Joeli Teixeira Antunes. - 2023.

Orientadora: Maria Ivonete Santos Silva.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Pós-graduação em Estudos Literários.
Modo de acesso: Internet.
Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.te.2023.277>
Inclui bibliografia.

1. Literatura. I. Silva, Maria Ivonete Santos, 1955-,
(Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-
graduação em Estudos Literários. III. Título.

CDU: 82

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:
Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários
 Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1G, Sala 250 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902
 Telefone: (34) 3239-4539 - www.ppglit.ileel.ufu.br - secppgelit@ileel.ufu.br, coppgelit@ileel.ufu.br e
 atendppgelit@ileel.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Estudos Literários - PPGEIT				
Defesa de:	Doutorado Acadêmico em Estudos Literários				
Data:	11 de maio de 2023	Hora de início:	14:00	Hora de encerramento:	17:20
Matrícula do Discente:	11913TLT013				
Nome do Discente:	Joeli Teixeira Antunes				
Título do Trabalho:	Tudo é e não é: poder e ironia no sertão rosiano				
Área de concentração:	Estudos Literários				
Linha de pesquisa:	Linha de Pesquisa 2 - Literatura, Representação e Cultura				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	A desumanidade dos contos de Antônio Carlos Viana: perspectivas do conto brasileiro contemporâneo				

Reuniu-se, por videoconferência, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, assim composta: Professores Doutores: Maria Ivonete Santos Silva da Universidade Federal de Uberlândia - UFU, orientadora da candidata; Telma Borges da Silva da Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG; Yvonélio Nery Ferreira da Universidade Federal de Goiás - UFG; Enivalda Nunes Freitas e Souza da Universidade Federal de Uberlândia - UFU; Kenia Maria de Almeida Pereira da Universidade Federal de Uberlândia - UFU .

Iniciando os trabalhos a presidente da mesa, Dra. Maria Ivonete Santos Silva, apresentou a Comissão Examinadora e a candidata, agradeceu a presença do público, e concedeu à Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir a senhora presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos examinadores, que passaram a arguir a candidata. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando a candidata:

Aprovada.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Kenia Maria de Almeida Pereira, Professor(a) do Magistério Superior**, em 12/05/2023, às 15:40, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Joeli Teixeira Antunes, Usuário Externo**, em 12/05/2023, às 16:12, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Telma Borges da Silva, Usuário Externo**, em 12/05/2023, às 17:16, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Yvonélio Nery Ferreira, Usuário Externo**, em 12/05/2023, às 19:05, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Enivalda Nunes Freitas e Souza, Usuário Externo**, em 15/05/2023, às 09:34, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria Ivonete Santos Silva, Professor(a) do Magistério Superior**, em 17/05/2023, às 14:36, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4488893** e o código CRC **D47A6D42**.

Para Aladias, Lucas, Daniel, Douglas,
Telma, Larissa e Rafaela,
amores de minha vida.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela presença constante em minha vida.

À Professora Doutora Maria Ivonete Santos Silva, por aceitar a orientação deste trabalho, pela aposta em mim na seleção do processo de ingresso ao Doutorado e por conduzir esta travessia.

Aos membros da banca de qualificação — Professora Doutora Enivalda Nunes Freitas e Souza, bem como o Professore Doutor Yvonélio Nery Ferreira —, pela leitura atenta e minuciosa de meu texto e pelas sábias sugestões que proporcionaram reestruturar este trabalho.

À Professora Doutora Kenia Maria de Almeida Pereira, bem como à Professora Doutora Maria Elisa Rodrigues Moreira, por terem gentilmente aceitado participar da banca de defesa.

À minha eterna Professora Doutora Telma Borges Silva, porque me apresentou Guimarães Rosa; pelo apoio contínuo em minha vida acadêmica, por sempre tirar um tempinho para ler meus escritos, opinar e mostrar caminhos. Telma, você não foi apenas uma professora, mas também uma amiga; eu te amo um tantãozinho!

A Aladias, meu esposo, pelo apoio; por sua sempre dedicação de companheiro; por ter aprendido a amar, a acreditar e a torcer por esta minha trajetória acadêmica; eu te amo demais da conta.

A Douglas, Daniel e Lucas, meus filhos, razão do meu viver, pela força, incentivo, torcida; por sonharem comigo este processo e vibrarem comigo a cada etapa vencida.

À Larissa e Rafaela, minhas norinhas mais que amadas, pela sempre torcida.

À Ana e José, meus pais, pelo exemplo de amor, garra e força; pelas palavras de sabedoria, orações, amizade e companheirismo.

À Dody, Bi, Ziane e Quel, minhas irmãs pelo carinho e orações.

À amiga Cecília Barreto, por me fazer acreditar que tudo daria certo.

À amiga Hélen, pelas longas conversas durante as viagens de Montes Claros a Uberlândia, pelo incentivo aos meus estudos nos momentos de aflições e incertezas, pelo apoio incondicional.

À Geuvana, Ciro e Ilmar pela troca de conhecimentos e debates intelectuais sobre o tema desta tese.

À Marília Simari Crozara, pela revisão criteriosa e pelo carinho.

Aos professores do PPGLIT, pelas sempre valiosas contribuições em sala de aula.

À Maíza e ao Guilherme, que sempre me atenderam com carinho e atenção na solução das eternas dúvidas burocráticas.

Ao Professor Doutor Ivan Marcos Ribeiro, Ex-Coordenador do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, pela presteza sempre gentil e paciente no trato de questões burocráticas.

À Universidade Federal de Uberlândia e ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários, pela oportunidade de estudo.

À Universidade Estadual de Montes Claros, começo da vida acadêmica e profissional.

Aos familiares, colegas de trabalho e amigos da academia, pelo apoio e amizade que funcionaram como estímulo na realização deste trabalho.

A todos, meu especial carinho!

Nós, os homens do sertão, somos fabulistas por natureza. Está no nosso sangue narrar estórias, já no berço recebemos esse dom para toda a vida (Guimarães Rosa).

RESUMO

Este trabalho apresenta a pesquisa de doutorado intitulada *Tudo é e não é: poder e ironia no sertão rosiano*. O objeto de análise corresponde o estudo da narrativa “Buriti”, que faz parte do conjunto de novelas de *Corpo de Baile*, de João Guimarães Rosa, publicada em 1956. Tem-se como objetivo mostrar as várias facetas do poder que perpassam as relações pessoais instituídas entre os moradores da fazenda Buriti Bom e os sertanejos daquele local, além de evidenciar que, por meio de uma ironia refinada, Guimarães Rosa elabora cenas da vida cotidiana sertaneja. Com isso, o problema de pesquisa se constituiu a partir das seguintes perguntas: considerando que, na contramão de estruturas de poder e opressão, Guimarães Rosa dá voz a sujeitos subalternos silenciados, de que maneira as relações de poder e ironia aparecem em “Buriti”? Ao inserir diferentes vozes em seu texto, o autor denuncia preconceitos, mal-entendidos e julgamentos apressados no contexto dessa narrativa? Para responder a tais questionamentos, recorreu-se a uma pesquisa de natureza crítico-bibliográfica e aplicou-se o método hipotético-dedutivo, com fundamento em “Buriti” e fortuna crítica sobre a narrativa. Para se compreender o conceito de poder/relações de poder, foram analisadas as proposições teórico-críticas elaboradas por Michel Foucault, constantes nas obras *História da Sexualidade I* (1988), *Microfísica do poder* (1979) e *A ordem do discurso* (2005), além de uma leitura sobre as reflexões de Pierre Bourdieu, em *O Poder Simbólico* (1998), dentre outros. As reflexões sobre o conceito de ironia ocorreram mediante a realização de um percurso histórico/crítico/literário com base nos livros: *A ironia e o irônico* (1995), de Douglas Colin Muecke; *O dialeto dos fragmentos* (1997), de Friedrich Schlegel; *Teoria e política da ironia* (2000), de Linda Hutcheon; *Problemas da Poética de Dostoiévski* (1981), de Mikhail Bakhtin, além da tese intitulada *Machado de Assis e a Ironia: estilo e visão de mundo* (2006), de Andrea Czarnobay Perrot. Instigada por essas inquietações de leitura, a hipótese desta pesquisa é a de que, em “Buriti”, a ironia pode ser encontrada nas relações de poder, nas linhas da resistência, na subjetividade dos sujeitos e em seu processo criador. Conclui-se que no sertão rosiano, o espaço da narrativa está centrado em um ambiente rural que permite perceber possibilidades de interpretação múltiplas da região sertaneja, que não se encarcera em um arquétipo; antes, considera a presença de interdições perpassadas à casa-grande, à fazenda e à estrutura rural. Dessa forma, o sertão existe como espaço para a representação do patriarcalismo, do clientelismo, das relações de poder, todas elas podem ser analisadas pela via da ironia que em “Buriti” corresponde a uma forma de subverter a autoridade e questionar o mundo circundante, permitindo aos indivíduos expressarem sua subjetividade e estabelecerem uma relação crítica com ele, posto que a ironia permite a presença de vários pontos de vista e vozes diferentes numa enunciação. No sertão rosiano, o “é” não é oposto ao que “não é”; um não implica o apagamento do outro, e sim a explicitação da crítica via sujeito em uma atitude contestadora: irônica.

Palavras-chave: ironia; relações de poder; Buriti; Guimarães Rosa.

ABSTRACT

This work presents the doctoral research entitled *Everything is and is not: power and irony in the Rosiano backlands*. The object of analysis corresponds to the study of the narrative “Buriti”, which is part of the set of novels of *Corpo de Baile*, by João Guimarães Rosa, published in 1956. It has as objective to show the various facets of power that run through the personal relationships established among the residents of the Buriti Bom farm and the countryside people of that place, in addition to showing that, through a refined irony, Guimarães Rosa elaborates scenes of the countryside people daily life. With this, the research problem was constituted from the following questions: considering that, against the grain of power and oppression structures, Guimarães Rosa gives voice to silenced subaltern subjects, how do power relations and irony appear in “Buriti”? By inserting different voices in his texts, does the author denounce prejudices, misunderstandings and hasty judgments in the context of this narrative? To answer such questions it was resorted to a critical-bibliographical research and it was applied the hypothetical-deductive method, based on “Buriti” and critical fortune on the narrative. In order to understand the concept of power/power relations were analyzed the theoretical-critical propositions elaborated by Michel Foucault, constants in the works *History of Sexuality I* (1988), *Microphysics of power* (1979) and *The order of discourse* (2005), as well as a reading on the reflections of Pierre Bourdieu, in *The Symbolic Power* (1998), among others. From this, the reflections on the concept of irony occurred through the realization of a historical/critical/literary journey based on the books: *Irony and the Ironic*(1995), by Douglas Colin Muecke; *The dialect of fragments* (1997), by Friedrich Schlegel; *Theory and Politics of Irony* (2000), by Linda Hutcheon; *Problems of the Poetics of Dostoyevsky* (1981), by Mikhail Bakhtin, in addition to the thesis entitled *Machado de Assis and Irony: style and worldview* (2006), by Andrea Czarnobay Perrot. Instigated by these reading concerns, the hypothesis of this research is that, in “Buriti”, irony can be found in power relations, in the lines of resistance, in the subjectivity of the subjects and in their creator process. It is concluded that in the Rosiano backlands the space of the narrative is centered on a rural environment that allows perceiving possibilities of multiple interpretation of the sertaneja region, which is not imprisoned in an archetype; rather, it considers the presence of interdictions permeating the manor house, the farm and the rural structure. In this way, the sertão exists as a space for the representation of patriarchalism, clientelism, power relations, all of which can be analyzed through irony, which in “Buriti” corresponds to a way of subverting authority and questioning the surrounding world, allowing individuals to express their subjectivity and establish a critical relationship with it, since irony allows the presence of several different points of view and voices in an enunciation. In the Rosiano backlands, “is” is not opposite to what “is not”; one does not imply the erasure of the other, but rather the explicitness of criticism via the subject in a contesting attitude: ironic.

Keywords: irony; power relations; Buriti; Guimaraes Rosa.

RESUMEN

Este estudio presenta la investigación doctoral con el título *Todo es y no es: poder e ironía en el sertón rosiano*. El objeto de análisis corresponde al estudio de la narrativa "Buriti", que forma parte del conjunto de novelas de "Corpo de Baile", de João Guimarães Rosa, publicado en 1956. Su objetivo es mostrar las diversas facetas del poder que impregnan las relaciones personales establecidas entre los residentes de la hacienda Buriti Bom y los sertanejos de ese lugar, además de mostrar que, a través de una ironía refinada, Guimarães Rosa elabora escenas de la vida cotidiana en sertón. Así, el problema de investigación se constituyó a partir de las siguientes preguntas: considerando que, en el contexto de las estructuras de poder y la opresión, Guimarães Rosa da voz a sujetos subordinados silenciados, ¿de qué manera aparecen las relaciones de poder y la ironía en "Buriti"? Al insertar diferentes voces en sus textos, ¿denuncia el autor prejuicios, malentendidos y juicios apresurados en el contexto de esta narrativa? Para responder a estas preguntas, se utilizó una investigación crítico-bibliográfica y se aplicó el método hipotético-deductivo, basado en "Buriti" y la fortuna crítica sobre la narrativa. Para comprender el concepto de relaciones poder/poder, analizamos las proposiciones teórico-críticas elaboradas por Michel Foucault, contenidas en las obras *Historia de la sexualidad I* (1988), *Microfísica del poder* (1979) y *El orden del discurso* (2005), así como una lectura sobre las reflexiones de Pierre Bourdieu, en *El poder simbólico* (1998), entre otras. A partir de esto, las reflexiones sobre el concepto de ironía se produjeron a través de la realización de un viaje histórico/crítico/literario basado en los libros: *La ironía y lo irónico* (1995), de Douglas Colin Muecke; *El dialecto de los fragmentos* (1997), de Friedrich Schlegel; *Teoría y política de la ironía* (2000), de Linda Hutcheon; *Problemas de la poética de Dostoievski* (1981), de Mikhail Bakhtin, además de la tesis titulada *Machado de Assis y la ironía: estilo y cosmovisión* (2006), de Andrea Czarnobay Perrot. Instigada por estas preocupaciones lectoras, la hipótesis de esta investigación es que, en "Buriti", la ironía se puede encontrar en las relaciones de poder, en las líneas de resistencia, en la subjetividad de los sujetos y en su proceso creativo. Se concluye que en el sertón rosiano, el espacio narrativo se centra en un entorno rural que nos permite percibir múltiples posibilidades de interpretación de la región del sertón, que no está encarcelada en un arquetipo; más bien, considera la presencia de interdicciones que impregnan la casa grande, la hacienda y la estructura rural. De esta manera, el sertón existe como un espacio para la representación del patriarcado, el clientelismo, las relaciones de poder, todas ellas pueden ser analizadas a través de la ironía que en "Buriti" corresponde a una forma de subvertir la autoridad y cuestionar el mundo circundante, permitiendo a los individuos expresar su subjetividad y establecer una relación crítica con ella, ya que la ironía permite la presencia de varios puntos de vista y voces diferentes en una enunciación. En el sertón rosiano el "es" no es opuesto a lo que "no es"; uno no implica el pago del otro, sino más bien la explicitud de la crítica a través del sujeto en una actitud contestataria: irónica.

Palabras clave: ironía; relaciones de poder; Buriti; Guimarães Rosa.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
QUESTÕES PRELIMINARES.....	26
PODER E IRONIA: TESSITURAS.....	33
1.1 Considerações acerca do conceito de poder	36
1.2 Faces da ironia	44
CONTRASTES: RELAÇÕES ATRAVESSADAS PELO EXERCÍCIO DO PODER.....	57
2.1 Do menino míope ao adulto doutor	58
2.2 Sertanejos rosianos: força e fragilidade.....	80
COMPORTAMENTOS EMBLEMÁTICOS: RUPTURAS.....	100
3.1 Dô-Nhã: duplamente vitimizada.....	101
3.2 Lalinha: transgressividade	109
3.3 Glorinha: deusazinha sertaneja.....	114
RESISTÊNCIA: DIFERENTES VOZES SERTANEJAS.....	128
4.1 Lobo em pele de carneiro	129
4.2 Capinzinho milagroso.....	132
4.3 Marota estratégia literária.....	141
4.4 Faces de uma mesma moeda	152
4.5 Narrativas multicoloridas	168
REMATES	178
REFERÊNCIAS	182

INTRODUÇÃO

O interesse desta escrita é perceber a ironia e as relações de poder na novela “Buriti”, escrita por João Guimarães Rosa. Esse autor mineiro nasceu em Cordisburgo, no dia 27 de junho de 1908, e se *encantou*¹ no Rio de Janeiro, em 19 de novembro de 1967. Foi poeta, romancista, contista, diplomata e médico brasileiro. Iniciou seu percurso literário em 1937, ao escrever *Sagarana*, livro que apresenta a paisagem mineira do sertão, a vida das fazendas, dos vaqueiros e dos criadores de gado. Em 6 de agosto de 1963, foi eleito membro da Academia Brasileira de Letras, sendo o terceiro ocupante da cadeira nº 2, que tem como patrono Álvares de Azevedo.

A produção literária do escritor está situada no modernismo brasileiro, na terceira fase, intimista e experimentalista, ocorrida a partir de 1945. Alfredo Bosi reconheceu a inovação e o impacto do autor nesse período: “[...] experimentador radical, não ignorou, porém, as fontes vivas das linguagens não-letradas: ao contrário, soube explorá-las e pô-las a serviço de uma prosa complexa em que o natural, o infantil e o místico assumem uma dimensão ontológica que transfigura os materiais de base” (BOSI, 2006, p. 434). Assim, Guimarães Rosa trouxe questões universais em seus textos, como a existência humana e sua travessia no embate com as forças que regem o mundo.

Quanto à linguagem utilizada nas obras, o autor demonstra um trabalho apurado da oralidade popular com as formas eruditas, na mistura de radicais gregos, latinos e criando novas palavras. A sintaxe das frases é também inusitada, mostrando possibilidades diferenciadas no modo de se expressar. Com tais facetas, o escritor conseguiu representar eventos espirituais e psíquicos difíceis de serem nomeados. O autor em estudo renova a literatura, mas tem como fonte uma realidade arcaico-popular: “o sertão, seus seres e seus acontecimentos” (HANSEN, 2012, p. 120). Percebe-se ainda que os complexos costumes do povo mineiro, principalmente, no tocante às crendices, à linguagem e à luta pela sobrevivência econômica perpassam a narrativa rosiana. Tendo como foco esse universo, João Guimarães Rosa deu forma à sua ficção.

Para a presente investigação, destaco a novela “Buriti”, publicada em 1956, cujo enredo é baseado na história do médico veterinário, Miguel, responsável pela vacinação do gado nas fazendas Buriti Bom, Grumixã e Lapa-Laje; e nas peripécias das pessoas que habitam e transitam por aqueles lugares. No entanto, antes de adentrar na análise do *corpus*, considera-se

¹“Encantou”, aqui, é uma palavra utilizada para lembrar o próprio Guimarães Rosa que se referia à morte como “encantamento”.

importante citar obras da Literatura Brasileira em que o tema sertão é recorrente, a fim de mostrar suas especificidades quanto aos enredos e aos discursos.

O escritor José de Alencar, no século XIX, nos livros *O gaúcho* (1870), *O tronco do ipê* (1871) e *O sertanejo* (1875), caracteriza personagens rurais-sertanejas, explorando questões que atravessarão, de algum modo, o discurso rosiano: de um lado da escala de poder, a errância, o conhecimento aprimorado de seu meio, a valentia, a sabedoria instintiva, a altivez, os rigorosos códigos de honra e a resistência à autoridade formal. Do outro lado, existem os antagonistas mais frequentes: senhores de terras, latifundiários, escravocratas, especuladores e a autoridade oficial.

Euclides da Cunha, publicou *Os sertões* (1902), livro que traz a representação do sertanejo forte fisicamente e carente de moral e força psíquica. No dizer de Vicentini, “[...] Euclides defende o sertanejo, sim, mas fala por ele, explica-o, interpreta-o, a sua terra e a sua luta por parâmetros seus, de homem da cidade, do litoral, do mar, homem da ciência, ex-militar e jornalista. Fala com autoridade, em tom ensaístico, ensinando” (VICENTINI, 1998, p. 46).

Na década de 30, Graciliano Ramos, em *São Bernardo* (1936), explora as relações de poder e suas disposições no ambiente rural da fazenda São Bernardo, mostrando a assimetria entre o masculino e o feminino como simulacro de práticas patriarcais e capitalistas. Narrativa contada sob a ótica do opressor, Paulo Honório propõe-se a narrar a própria história, evidenciando ao leitor como a ganância, a busca por ascensão e o desejo de modernização da fazenda São Bernardo o levaram a uma perda de humanidade. Assim, é pelo viés da reificação e desumanização de Paulo Honório que se pode pensar a representação das facetas do capitalismo nesse romance.

Rogério Gustavo Gonçalves, no livro *Dialogismo e Ironia em São Bernardo* (2012), desvenda o caráter dialógico e irônico do texto, estabelecendo um retrato mais acabado das relações tensas produzidas na base do sistema capitalista do sertão brasileiro. Para o autor, o desfecho do romance apresenta um caráter irônico dado à inadequação mostrada entre a interioridade desenvolvida por Paulo Honório e o mundo convencional. De agressor da sociedade, o protagonista torna-se vítima porque aderiu cegamente aos preceitos do sistema de dominação capitalista.

Outro autor relevante para esse contexto é Amando Fontes que, junto a outros autores da década de 1930 com obras de teor social, despertou o interesse da crítica pelo que se passou a chamar de romance proletário. Sobre isso, cabe destacar a conquista pelo autor do Concurso literário da Sociedade Felipe D’Oliveira, com a obra *Os Corumbas*, quando disputou o prêmio e o prestígio daquele momento com obras como *Cacau*, de Jorge Amado.

Jorge Amado escreveu cinco romances que tratam sobre a região rural: *Cacau* (1933), no qual demonstra sua intolerância ao sistema capitalista; *Terras do Sem Fim* (1943), que enfoca uma das mais cruéis lutas pela posse de terra; *São Jorge dos Ilhéus* (1944), continuidade da narrativa *Terras do sem fim*; *Gabriela, cravo e canela* (1958), quando mostra o luxo e a riqueza existentes nas terras do cacau; *Tocaia grande* (1984), cujo enredo apresenta uma das formas com as quais os coronéis resolviam seus problemas: à bala.

O escritor José Lins do Rego, em *Usina* (1936) e *Fogo Morto* (1943), apresenta pontos de ruptura com o passado dos engenhos, das usinas, representando senhores que perdem seu poder de mando e aos poucos são consumidos pelo fracasso econômico.

A escritora Rachel de Queiroz, em *O quinze* (1930), questiona o sistema patriarcal e o matrimônio no Brasil do início do século XX. A personagem Conceição, ao passar as férias na casa da avó Dona Inácia, em Quixadá, começa a refletir sobre os impactos da seca e da desigualdade social que assolam a população carente do sertão cearense.

Vila dos Confins (1956), de Mário Palmério, conta a história do sertanejo capaz de enfrentar grandes lutas pela sobrevivência em um lugar nada propício. No decorrer do enredo, o autor mostra o ambiente rural vivenciado pela personagem fazendeira, o deputado federal Paulo Santos, senhor e coronel da região, e sua influência entre os iletrados. Ainda nesse contexto mineiro-goiano, vale ressaltar autores como Carmo Bernardes e Antonio Callado, em obras como *Regaça* (1972) e *A Madona de Cedro* (1957), respectivamente.

Esse debate entre a ambientação rural e o poder patriarcal se espraia como um tradicionalismo na literatura nacional, ou seja, corresponde ao “[...] conflito entre o país rural e o país urbano, tantas vezes discutido ao longo do século XX” (SHØLLAMMER, 2011, p. 85). Para além das tantas obras e autores já mencionados, ainda poderíamos considerar *Os ratos* (1944), de Dyonélio Machado e *A menina morta*, de Cornélio Penna (1954).

Caminhando no tempo, deparamo-nos com obras produzidas na década de 70 e 80 em que o regionalismo é tingido — entre tantos tons passíveis de serem encontrados — pelos ares da migração, a exemplo de obras como *Lavoura arcaica* (1975), de Raduan Nassar e *Mad Maria* (1980), de Márcio Souza, direcionando para a concretização de projetos literários como *Dois irmãos* (2000), de Milton Hatoum e *Inferno provisório*, de Luis Rufatto com o primeiro volume publicado em 2005 e o último em 2016, apenas para pontuar alguns nomes.

Em 2008, a escritora brasileira Frances de Pontes Peebles publicou, pela editora inglesa Happer Collins, o romance *A costureira e o cangaceiro*; e, em 2009, a autora o fez em língua portuguesa, pela Editora Nova Fronteira. Já em 2017, lançou-se uma nova edição pela Editora Arqueiro, com título *Entre Irmãs*. Esse romance é ambientado no estado de Pernambuco e narra

a vida de duas irmãs órfãs, Luzia e Emília, nascidas no início do século XX, na zona rural de uma pequena cidade do interior do Estado, a pequenina Taquaritinga do Norte e educadas por uma tia.

As irmãs vivem destinos antagônicos em um período de grandes transformações políticas e sociais naquela região do país, haja vista possuírem anseios e perspectivas diferentes: Emília sonha com o casamento e em se mudar para a capital. Já Luzia — após sofrer um acidente na infância que a deixou com um braço deformado — passa a ser chamada pela vizinhança de “Vitrola”, representação de um entendimento social capaz de situar aquele corpo como inútil ao casamento; desse modo, não por uma questão ideológica, mas sim movida por um sentimento de falta e de medo do abandono, Luzia passa a viver no cangaço. O tema ao qual a escritora se reporta traz à tona as desigualdades no exercício do poder, preconceitos, violência e exclusão social.

Diante da visada regionalista, cabe sublinhar ainda a relevância da narrativa *Torto Arado* (2019), de Itamar Vieira Junior, que problematiza a história dos trabalhadores rurais explorados em latifúndios. O enredo está centrado em uma família de descendentes de escravizados moradores de uma fazenda na Chapada Diamantina, trabalhando em troca de moradia e alimentação. Ao englobar momentos cronológicos e psicológicos, a temporalidade de *Torto Arado* (2019) abrange outros períodos da história dos moradores daquelas terras.

O espaço em tais narrativas está centrado em um ambiente rural o qual permite perceber possibilidades de interpretação múltiplas da região sertaneja, que não se encarcera em um arquétipo; antes, considera a presença de interdições perpassadas à casa-grande, à fazenda e à estrutura rural. Dessa forma, o sertão existe como espaço para a representação do patriarcalismo, do clientelismo, das relações de poder, todas elas podem ser analisadas pela via da ironia. Sendo assim, tal ambientação foi tema literário do nordeste ao sudeste, porém cada lugar tem sua singularidade traduzida nos enredos das narrativas.

Em Minas Gerais, por exemplo, havia uma presença do coronelismo, na primeira metade do século XX, equivalente ao vivenciado no nordeste do país; mas o coronelismo que compunha o grupo mineiro gozava de mais poder econômico e político. Dirigentes governamentais de Minas Gerais e de São Paulo se alternavam em cargos elevados na hierarquia de poder político. O coronelismo praticado no nordeste do Brasil é representado principalmente nos romances da segunda fase do modernismo e se difere daquele praticado no Norte, baseado nos coronéis da borracha e representado em obras que, por vezes, focalizam esse período. Já em Pernambuco, no fim do século XIX e início do século XX, existia a presença do cangaço. De acordo com

Villela (2004), geralmente faziam parte desses grupos sertanejos, capangas, jagunços e empregados dos latifundiários.

Diversos escritores brasileiros, ao criarem personagens e ambientes tipicamente sertanejos, apresentam narrativas que trazem a representação do Brasil rural. Em uma interpretação que atravessa o real, o fictício e o imaginário, pode-se entrever, na ficção, o sertão como lugar no qual se encenam as histórias dos sertanejos e das sertanejas. Nessas obras, são expostas circunstâncias oriundas de uma desigualdade social peculiar às áreas rurais brasileiras, assinalada por acúmulo de terras, pela relação de dependência entre agregados e fazendeiros, além de representar situações marcadas pela cultura, costumes, crenças, amores e desamores.

João Guimarães Rosa, autor de muitas prosas, criador de ideias em forma de narrativas e poemas, um amante da linguagem, alinhava amor, erotismo, conflitos psicológicos e sociais em seus escritos. Grande parte de suas personagens ficou marcada na história da literatura nacional, por exemplo, Riobaldo, Soropita, Rosalina, Seo Senclér, Senhor Zózimo, Seo Remígio Bianôr, Major Brão, Seu Sulino Sidivó, Mula Marmela, Lina, Diadorim, Sinhá Linda, Doralda, Nhorinhá, Pedro Osório; ou regiões como: povoado do ão, Andrequicé, Pinhém, Tromba-d'Anta, constitutivos do imaginário de cada leitor. Esses lugares e personagens oferecem a possibilidade de se transitar por vários temas e discussões existentes em *Magma* (1936), livro de poemas, e pelas narrativas *Sagarana* (1946); *Grande sertão: veredas* (1956); “Campo geral” (1956)²; “Uma história de amor” (1956); “A estória de Lélío e Lina” (1956); “Cara de bronze” (1956); “Dão Lalalão (o devente)” (1956); “O recado do morro” (1956); “Buriti” (1956); *Primeiras estórias* (1962); *Tutaméia* (1967); *Estas estórias* (1969); *Ave, palavra* (1970) e *Antes das primeiras estórias* (2011).

Entre as muitas personagens que transitam e compõem esse sertão, destacam-se homens como Soropita: ex-boiadeiro, morador do ão, ser paradoxal que, apesar de arquitetar cuidadosamente um plano para realizar o desejo de ser coronel do ão, não alcança seu intento. Suas atitudes, muitas vezes, são contrárias às ações que se espera de um senhor de mando, uma vez que ele não segue a cartilha dos outros coronéis. Tem-se, também, o grande chefe de jagunços, pai de Diadorim, Joca Ramiro, referência de homem firme e corajoso. Diadorim, a personagem travestida de homem, apesar de recorrer à força, também utiliza seu poder de sedução, mostrando a Riobaldo as belezas e sabedorias do sertão. Riobaldo é outra figura de sertanejo que povoa o mundo de Guimarães Rosa, com seu linguajar que mescla a fala da tradição oral sertaneja com saberes da tradição letrada.

² A primeira edição da novela “Campo Geral” é datada de 1956. Para escrita desta tese consideramos a edição publicada pela editora Nova Fronteira em 2002.

Em relação às mulheres sertanejas, além de Diadorim, há Doralda, mulher bela e corajosa, que transita entre dois papéis: por um lado, o da figura emblemática de dona de casa e, por outro, aquela repleta de erotismo. Há que se ressaltar ainda Rosalina, personagem detentora do amor do vaqueiro Lélío, dona de grande sabedoria e conhecimento de mundo, cuja beleza advém de sua experiência. Essas características díspares são recorrentes nas personagens rosianas e serão exploradas ao longo desta tese, pois a ambiguidade é marca forte da ironia e, em certa medida, percorre a obra de Guimarães Rosa a partir do “tudo é e não é”.

Entre as obras do autor, foi escolhida como *corpus* desta pesquisa a novela “Buriti”, uma das sete publicadas no livro *Corpo de baile*³, em dois volumes, de 1956. A novela relata cerca de doze meses vividos pelas personagens que habitam a fazenda Buriti Bom. O narrador, em um primeiro momento, é Miguel, na condição de homem apaixonado que vai ao encontro de sua amada, revivendo a primeira vez em que esteve na fazenda. Dois grandes conflitos são essenciais para a narrativa: o primeiro envolve as relações entre Iô Liodoro, Lalinha, Iô Irvino; o segundo envolve as relações entre Miguel, Maria da Glória e Nhô Gualberto Gaspar.

Ao mostrar o cotidiano das personagens regido por um sistema local de poder informal, no sertão de Minas, na fazenda Buriti Bom, lugar longe, em “Um ponto remansoso” (ROSA, 1988, p. 101), o autor problematiza a *performance* ambivalente dessas personagens, o que possibilita analisá-las tendo como aporte teórico as discussões sobre poder e ironia.

Há ainda os conflitos que perpassam as personagens secundárias: suas relações afetivas, seus dramas existenciais e perenes. A trama é protagonizada pela figura do fazendeiro Iô Liodoro e pelo veterinário Miguel — o herói Miguilim, de “Campo Geral” (2002), um dos livros que compõem *Corpo de Baile*. Entretanto, a presença da personagem Miguel restringe-se aos momentos iniciais e aos finais da novela, porém, em outras partes, ele aparece por meio da fala e pensamentos das personagens centrais da narrativa, Maria da Glória e Lalinha. Assim, a caracterização de Miguel desperta interesse, levando a uma reflexão sobre as relações de poder, sobre os aspectos irônicos que envolvem essa personagem e, principalmente, ao considerarmos a evolução dele entre a primeira e a sétima narrativa de *Corpo de Baile*, discussão presente no segundo capítulo desta tese.

³ A primeira edição de *Corpo de baile* apresentou-se em formato de dois volumes (1956). A segunda edição apresentou um único volume (1960), que reunia as sete novelas: *Campo Geral, Uma Estória de Amor, O Recado do Morro, Cara-de-Bronze, A Estória de Lélío e Lina, Dão-Lalalão e Buriti*. A terceira edição tripartiu *Corpo de baile* em *Manuelzão e Miguilim, Noites no sertão e no urubuquaquá, No Pinhém* (1965). Em 2006, foi publicada uma edição de *Corpo de Baile* em comemoração aos cinquenta anos da primeira edição. Vários autores, entre eles Cláudia Campos Soares, Joel Maurício Fialho, Juliana Silva Dias e Edinael Sanches Rocha, estabelecem conexões entre as personagens que habitam *Corpo de Baile*, evidenciando a relação de continuidade entre as novelas, embora elas possam ser lidas e compreendidas separadamente.

Na narrativa “Buriti”, a primeira visita de Miguel à fazenda aconteceu por intermédio de Nhô Gualberto Gaspar, velho amigo da família, ocasião em que ele conheceu Maria da Glória, filha de Iô Liodoro, que também é pai de Maria Behú. A segunda ida de Miguel ao local está relacionada ao seu desejo de casar-se com Maria da Glória. Na trama, tem-se ainda a chegada de Lalinha, nora de Iô Liodoro, trazida da cidade para morar na fazenda. O foco da narrativa é a família do fazendeiro, com pouquíssimas incursões fora dos limites da fazenda e da casa. Contudo, mesclado a esse enredo central, há outras histórias envolvendo amigos, agregados, trabalhadores e figuras sertanejas que transitam pelas fazendas Buriti Bom, Grumixã e Lapa-Laje.

Instigada por essas inquietações de leitura inicial, o problema de pesquisa se constituiu a partir das seguintes perguntas: considerando que, na contramão de estruturas de poder e opressão, Guimarães Rosa dá voz a sujeitos subalternos silenciados, de que maneira as relações de poder e ironia aparecem em “Buriti”? Ao inserir diferentes vozes em seu texto, o autor denuncia preconceitos, mal-entendidos e julgamentos apressados no contexto dessa narrativa? A hipótese desta pesquisa é a de que, em “Buriti”, a ironia pode ser encontrada nas relações de poder, na subjetividade dos sujeitos e no processo de escrita utilizado por Guimarães Rosa. Em uma perspectiva irônica, o autor de Cordisburgo sinaliza para a necessidade de reflexões sobre o ser, o viver e o existir em uma sociedade devoradora e aniquiladora. Ele não apresenta conclusões ou lições, mas material para reflexão.

O autor retoma enigmas ainda não esgotados na sociedade, quando erige personagens doutores, patriarcas, fazendeiros, mulheres, meninos, por meio de um narrador atento, que vê o outro na diferença. Para isso, o romancista trata da educação como experiência que muda o homem, capaz de lhe munir com um conjunto de atributos que o destacam perante seus pares, como no caso de Miguel. Ademais, ao semear diferentes vozes em seus textos, irônica e sabiamente, Guimarães Rosa denuncia preconceitos, mal-entendidos, assinalando para a necessidade de se ver o outro em si — na sua fraqueza, na sua força, na sua diferença, mostrando as várias formas de ser e estar no mundo.

Na presente pesquisa, de natureza crítico-bibliográfica, aplica-se o método hipotético-dedutivo, que se fundamenta em “Buriti” e na fortuna crítica sobre a narrativa. Em um primeiro momento, leu-se a referida novela e elaborou-se uma tabela com o que interessava em cada cena, em cada personagem: caracterizações psicológicas e físicas, ações, atitudes, posturas, acontecimentos e lembranças. Separou-se citações em que foi percebida a presença da ironia, bem como os exercícios de poder. Em um segundo momento, pesquisou-se sobre a crítica literária relacionada a Guimarães Rosa e à novela “Buriti”, fazendo análise de textos relevantes

ao recorte da pesquisa. Em seguida, realizou-se a leitura dos textos que versavam sobre as relações de poder, ironia, a fim de embasar teoricamente a análise da narrativa. Na sequência, iniciou-se a escrita da tese, momento em que se percebeu a necessidade de realizar a leitura da novela “Campo Geral” (2002). Ressalta-se que o objetivo era conhecer a infância de Miguilim, questão primordial para a análise da personagem Miguel.

Especificamente, o método da pesquisa adotou procedimentos de Antonio Candido (1965, 1996) quando o estudioso aborda a forma de se interpretar o texto literário, mesclando a análise intrínseca com a extrínseca, demonstrando como os fatores extrínsecos podem se tornar parte da estrutura interna do texto. Guimarães Rosa é um autor cuja obra autoriza a pluralidade de leituras críticas e, como diz Candido, em *Literatura e sociedade*: “[...] o externo importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno” (CANDIDO, 1973, p. 40).

Nesta análise de “Buriti”, realizou-se uma imersão no texto literário com a intenção de (re)compor a “teia de sentidos” organizada para seu ordenamento, feitura e concretização. Com efeito, essa compreensão foi fundamental para a orientação das intenções de pesquisa. Com isso, os capítulos apresentam uma ênfase textual nos conceitos de poder/ironia e no texto literário propriamente dito.

Considerando os pressupostos apresentados, a presente tese está estruturada em quatro capítulos, além da introdução, das questões preliminares e dos remates. No capítulo primeiro, intitulado *Poder e Ironia*: tessituras, compreendem-se os conceitos de poder/relações de poder e ironia. No primeiro tópico, são tratadas diferentes formas de poder e os meios de obtê-lo e exercê-lo na sociedade; para tanto, recorreu-se à leitura dos livros *História da Sexualidade I: a vontade de saber* (1988), *Microfísica do poder* (1979) e *A ordem do discurso* (2005), de Michel Foucault, bem como os aportes teóricos de Pierre Bourdieu, em *Poder simbólico* (1998) e os de Norberto Bobbio no *Dicionário de política* (2000).

No segundo tópico, fez-se um percurso histórico no tocante às concepções filosóficas da ironia, até chegar aos estudos contemporâneos, com base nos discursos presentes nos livros: *A ironia e o irônico* (1995), de Douglas Colin Muecke; *O dialeto dos fragmentos* (1997), de Friedrich Schlegel; *Teoria e política da ironia* (2000), de Linda Hutcheon (2000); *Problemas da Poética de Dostoiévski* (1981), de Mikhail Bakhtin, tal qual a tese intitulada *Machado de Assis e a ironia: estilo e visão de mundo* (2006), de Andrea Czarnobay Perrot. O intento é mostrar que a ironia está presente em textos literários e filosóficos, desde os grandes filósofos gregos até os autores contemporâneos, ganhando novos discursos a cada contexto histórico,

social, econômico e político. A maneira de defini-la é ampla, considerando-se que pode ser vista como figura de pensamento, de forma retórica, dialética ou mesmo estilística.

Fenômeno intrigante da linguagem, a ironia sugere o contrário do que as palavras ou frases exprimem. Em algumas passagens da narrativa, Guimarães Rosa usa esses recursos apresentados principalmente nas falas da personagem Nhô Gualberto Gaspar. Já a forma retórica, arte de chacoatear uma dada situação ou alguém, com um ponto de vista a obter uma reação do leitor, ouvinte ou interlocutor, é perceptível nas cenas em que Dô-Nhã e Mariazé, rezadeiras incumbidas de trazerem Iô Irvino de volta para os braços de Lalinha, chegam à fazenda Buriti Bom, com um discurso verossímil que emana de crenças religiosas.

Quando se pensa na forma dialética, traz-se para a análise os estudos de Mikhail Bakhtin (1981), bem como o pensamento de Beth Brait (2008) que, baseada nos preceitos de Sage (1980), afirma que a dialética em Sócrates se dá a partir da confutação⁴, busca pela purificação de seu interlocutor dos falsos conceitos, da soberba e da suposição a respeito de um determinado assunto, sobre o qual fica comprovado o total desconhecimento daquele com quem o filósofo dialogava; e da maiêutica, nascimento de novas ideias a respeito do assunto discutido. Na concepção de Sócrates, a ironia é um recurso estilístico como um meio para demonstrar a ignorância de seu interlocutor e, com isso, conduzi-lo ao conhecimento verdadeiro.

No livro *Estudo da ironia constantemente referido a Sócrates*, publicado em 1992, o escritor Soren Aabye Kierkegaard aproxima essa concepção de ironia proposta por Sócrates à ironia da noção de contraste. Esse aspecto será de importante valia para a análise da novela, uma vez que há o confronto de realidades opostas — coronel/subordinados —, quando o domínio é exercido pelo pai, sogro, amigo e fazendeiro, já a submissão é percebida nas atitudes dos filhos, filhas, amigo, agregados, sertanejos, trabalhadores rurais e amantes. Isso é facilmente observável na estrutura hierárquica da narrativa, a exemplo da relação entre as personagens ocupantes do papel de coronéis, particularmente, Iô Liodoro e Nhô Gualberto Gaspar, em face a seus subordinados, vaqueiros e agregados. Esses confrontos são transmitidos, principalmente, por meio de um narrador irônico.

Ademais, serão observados aspectos que viabilizam perceber no *corpus* em análise algumas das características da ironia romântica, a saber: o processo criador do escritor, humor, ambiguidade discursiva, noção entre realidade e ilusão. Bem como a representação da mulher: branca, preta, pobre, rica; quanto aos sertanejos, eles serão observados sob a perspectiva que uma sociedade patriarcal tinha em relação a esses sujeitos.

⁴ Confutação é uma técnica de argumentação que consiste em refutar ou rebater argumentos contrários.

No capítulo II, *Contrastes*: relações atravessadas pelo exercício do poder, sob a perspectiva da ironia romântica, realiza-se a análise da personagem Miguel, desde sua infância, na novela “Campo Geral”, até sua presença na novela “Buriti”; defende-se que Guimarães Rosa, de forma consciente, em seu processo criador, recupera essa personagem, dotando-a de um poder intelectual. Ao utilizar a ironia romântica como elemento capaz de possibilitar o distanciamento do autor em relação à sua criação literária, a forma da novela foi o modo encontrado pelo autor para expor, por meio de diferentes vozes entrecruzadas no texto literário em estudo, uma narrativa que reflete sobre ações atravessadas pelo exercício do poder, o qual apresenta seus aspectos positivos e negativos.

Para melhor entender de que maneira as relações de poder e a ironia aparecem em “Buriti”, no primeiro tópico, resgata-se o menino míope, da novela “Campo geral” e morador do Mutúm antes de se tornar o doutor Miguel dos Gerais, refletindo sobre a transformação ocorrida em sua vida por meio do estudo. Nessa trajetória de mudanças, também expõe que houve a junção do saber prático — adquirido em sua infância na lida na roça — e o saber intelectual — conquistado por meio dos estudos. No segundo tópico, analisa-se a relação: Iô Liodoro, Iô Ísio, Iô Irvino e Nhô Gualberto Gaspar *versus* Miguel, a fim de mostrar o papel do poder em todos os sujeitos, desconstruindo as dicotomias entre os poderosos e os sem poder, abordando a relação entre subjetividade e materialidade nessas relações.

No capítulo III, *Comportamentos Emblemáticos*: rupturas, ainda considerando a perspectiva da ironia romântica, defende-se a ideia de que Guimarães Rosa evoca outros textos que permitem continuar refletindo sobre as relações de poder e a ironia traspassadas na narrativa. Isso pode ser demonstrado no primeiro tópico, ao analisar o modo como Guimarães Rosa, por meio de uma narrativa encaixante, escreve a história de uma família formada por quatro maridos e uma esposa, o que fortalece a ideia de resistência feminina rebatendo a pressão da moral patriarcal. Com esse discurso, Guimarães Rosa procura desestabilizar as verdades absolutas, questionando valores que estabilizam e promovem ordem à sociedade. Assim, procuramos observar os aspectos positivos de personagens desvalorizadas, menosprezadas, que crescem em importância textual e humana aos olhos do leitor.

Depois, no segundo tópico, ao abordar a desconstrução da pauta de costumes vivenciada por Iô Liodoro e sua nora Dona Lalinha, pode-se fazer uma alusão ao mito de *Perséfone* e *Hades*, no qual há um tio que planeja o rapto de sua sobrinha, com o intuito de fazê-la sua esposa, conseguindo realizar seu intento. E, por fim, o tópico três, momento no qual se discute os encontros clandestinos de um homem casado com a filha de seu melhor amigo, que aflora reflexões sobre a possibilidade de a mulher ser ou não ser livre. Nessa parte da escrita, recorre-

se aos apontamentos relacionados às considerações sobre a liberdade em Sartre (1987, 1997): o caráter intencional da ação, debatendo a tese de que o ser humano é livre e experimenta a liberdade como angústia. Essa leitura ajudou a evidenciar a maneira múltipla com a qual Guimarães Rosa apresenta Maria da Glória, pois, ao mesmo tempo em que promove a ruptura com o modelo patriarcal, Maria da Glória reverbera práticas de mando ainda arraigadas a seu ser. É preciso lembrar: no texto não há a voz da mulher, mas de um narrador masculino que dá vida a essa personagem.

No capítulo IV, *Resistência*: diferentes vozes sertanejas, constata-se os desvios de conduta presentes na sociedade patriarcal sertaneja norte-mineira, por meio da ironia existente nas linhas da resistência e nas subjetividades dos sujeitos. Para tanto, parte-se das discussões sobre a ironia como estratégia discursiva que serve de zona de diálogo e de tensão entre diferentes vozes à luz dos estudos de Mikhail Bakhtin (1981) e Linda Hutcheon (2000). Acrescentam-se a essa discussão o texto de Walter Benjamin (1986) discorrendo sobre a arte de narrar.

Na discussão do primeiro tópico, “Lobo em pele de carneiro” destaca-se algumas curiosidades que envolvem o nome da personagem Nhô Gualberto Gaspar. Ele vê o Chefe Zequiél como um bobo; entretanto, acredita-se que, na verdade, Chefe Zequiél quer escutar o que há do outro lado e, ironicamente, percebe coisas onde ninguém vê ao pressentir os ruídos das relações de poder.

No segundo tópico “Capinzinho milagroso” evidencia-se a mimetização do olhar zombeteiro e preconceituoso de Nhô Gualberto Gaspar em relação ao Inspetor. O intento foi afirmar que nem sempre a astúcia conduz a caminhos considerados aceitáveis, nos quais existem personagens perigosas em suas ações e/ou trabalham na surdina, a exemplo de José Gualberto Gaspar de Lemos, que age de forma sorrateira.

Já em “Marota estratégia literária” analisa-se personagens que não seguem o padrão comum e, por isso, são vistas com estranheza ou má-vontade por outras personagens. Um exemplo disso é o Chefe Zequiél é homem que pretende desvelar o mundo recoberto pela nebulosidade. Traz ainda reflexões sobre o Chefe Zequiél — profeta sertanejo —, Ezequiél — profeta bíblico — e Maria Behú — beata da noite.

No quarto tópico “FACES de uma mesma moeda” entende-se que Guimarães Rosa, ao apresentar estas três figuras femininas tão antagônicas — Dona-Dona, Alcina e a nova esposa de Iô Irvino — faz uma crítica à forma como a mulher negra era vista pela sociedade novecentista e representada nos discursos literários, pois encaminha a mulher negra para a

maternidade e para a não maternidade; para o casamento e para o não casamento; apresenta mulheres negras sedutoras, mas também mulheres negras repugnantes.

O último tópico “Narrativas multicoloridas”, mostra-se que na contramão de estruturas de poder e opressão mantenedoras do subalterno em silêncio, Guimarães Rosa dá voz a sujeitos silenciados. Neste ponto da tese, analisa-se as personagens Dô-Nhã e Mariazé.

Nos *Remates* foram tratadas as considerações finais sobre a pesquisa, mostrando que a narrativa “Buriti” permite perceber possibilidades de interpretação múltiplas da região sertaneja, que existe como espaço para a representação do patriarcalismo, do clientelismo, das relações de poder e, todas elas podem ser analisadas pela via da ironia que em “Buriti” corresponde a uma forma de subverter a autoridade e questionar o mundo circundante, permitindo aos indivíduos expressarem sua subjetividade e estabelecerem uma relação crítica com ele, posto que a ironia permite a presença de vários pontos de vista e vozes diferentes numa enunciação. O que faz pensar que o encanto da narrativa se encontra em salientar o que os seres humanos têm de imprevisível, inesperado e improvável. Valendo-nos da máxima que percorre a obra rosiana, pode-se dizer que, na fazenda Buriti Bom, “tudo é e não é”.

**QUESTÕES
PRELIMINARES**

QUESTÕES PRELIMINARES

Cada um escuta separado o que quer
(Guimarães Rosa).

O levantamento bibliográfico apresentado nesta parte da pesquisa evidencia que, até o momento analisado, não foi percebido nenhum projeto que formulasse um problema em torno da relação teórica entre poder e ironia na novela “Buriti”. Quando se pesquisa um autor conhecido nacional e internacionalmente, como é o caso de Guimarães Rosa, é indispensável conhecer outras produções e concepções que irão complementar a investigação e contribuir para melhor desvendar o já examinado e, assim, avança-se na proposição de uma nova investida na análise desse *corpus*. Entende-se que a relevância do conhecimento para a produção em estudos literários está na oportunidade do diálogo com outros autores das obras pesquisadas, de conhecer os registros elaborados em periódicos, teses, dissertações e livros sobre os assuntos que se pretende compreender melhor.

Como “cada um escuta separado o que quer”, foram ouvidas as vozes dos críticos literários sobre a novela em questão, considerando as várias leituras e interpretações. Assim, deparamo-nos com as peculiaridades inerentes à sexualidade, à ascensão feminina, ao patriarcalismo, ao poder, ao misticismo, às credices, à fauna, à flora e a temas outros, como os relacionados ao sertanejo e ao seu viver. O posicionamento de cada um dos críticos traz, implicitamente, influências da sociedade em que eles vivem ou viveram e desenvolveram seus estudos. Para a apresentação desses dados, procuramos fazê-lo a partir da categorização de tais estudos em dissertações, teses e artigos, além de procurar respeitar a cronologia em que foram elaborados.

No que concerne às dissertações de mestrado, destacamos o estudo de Nelma Milhomem na pesquisa intitulada *Imagens do patriarcado em “Buriti”, de Guimarães Rosa* (2008), haja vista que a pesquisadora analisa a linguagem ficcional, estética e documental presente na narrativa. Para tanto, a investigadora buscou embasamento no estudo da recepção crítica, entre os anos de 1970 e 2007, a fim de investigar os variados aspectos sobre os quais o conjunto da obra de Guimarães Rosa foi estudado, também visando apreender as diversas dimensões em que as questões relacionadas às instituições patriarcais no Brasil são ressignificadas em “Buriti”. Assim, a investigadora entende que a novela traz contribuições narrativas sobre uma fase sensível da vida brasileira, a primeira metade do século XX.

No estudo *Entre beleza e tristeza: experiência e memória em “Campo geral”* de Guimarães Rosa (2010), Juliana Silva Dias investiga uma possível relação existente entre o narrador de “Campo geral” (1956) do livro *Manuelzão e Miguilim* (1956), e a personagem Miguel de “Buriti”, do livro *Noites do Sertão* (1965). A autora identificou e descreveu os traços da composição narrativa de “Campo geral” (1956) construídos sob os vieses dos temas memória e experiência, analisando-os na mesma composição narrativa e relacionando essas análises interpretativas, anteriormente definidas e delineadas, aos escritos benjaminianos e à teoria da temática abordada.

Alexandre José Amaro e Castro, em *O alívio das manhãs: permanência e transgressão na obra Corpo de Baile*, de João Guimarães Rosa (1956), analisa a narrativa rosiana, resgatando sua unidade estrutural, a qual, na visão dele, está comprometida com a fragmentação editorial do livro a partir de 1964. A ênfase do estudo está na personagem Miguel que, segundo o autor, é índice da coesão interna da produção pelo papel desempenhado nas duas novelas: “Campo geral” (1956), como Miguilim, e, em “Buriti”, como Miguel.

Por sua vez, Thais Travassos em *Da partilha do sensível no Brasil: uma leitura de “A hora e a vez de Augusto Matraga” e “Buriti”* (2015), propõe uma leitura dos aspectos estruturais de narração, construção de personagens e enredo. Travassos (2015) mostra como as inovações estruturais, principalmente a reformulação do discurso indireto livre, podem ser lidas como mais ou menos democráticas, a partir de uma reflexão embasada no livro de Jacques Rancière, *A partilha do sensível* (2005).

Quanto aos estudos de doutoramento, destacamos alguns como o de Catarina Meloni Assirati em *As mulheres e o mundo do sertão na obra de Guimarães Rosa* (2001). Nele, a pesquisadora realiza uma leitura de *Grande sertão: veredas* e das novelas “Dão-Lalalão” e “Buriti”, observando a riqueza da criação de palavras como ferramenta de construção de um mundo de significados presentes na alma humana, no caso, expressa pelo retrato do homem do sertão de Minas Gerais.

Elisabete Brockelmann de Faria mediante a tese de doutorado intitulada *Imaginação, devaneio e poeticidade, em narrativas de “Corpo de Baile”* (2008), analisa o vínculo entre poeticidade, imaginação e memória nas narrativas “Buriti”, “Dão-Lalalão – o devente” e “A estória de Lélío e Lina”, tomando como ponto de partida a presença da imaginação e da memória no delineamento das personagens masculinas Miguel, Soropita e Lélío. Na citada pesquisa também se investiga a similaridade entre certos processos discursivos advindos da função poética da linguagem e os mecanismos observados naqueles procedimentos.

No texto *Vocalidade em Guimarães Rosa* (2014), Erich Soares Nogueira averigua as narrativas “Meu tio o Iauaretê”, “Buriti” e “O recado do morro”, com base no conceito de vocalidade, definido a partir dos trabalhos de Paul Zumthor. Na visão de Nogueira (2014), no texto literário de Guimarães Rosa, a dimensão da vocalidade é trabalhada no próprio corpo sensório da palavra poética, produzindo feixes de sentido os quais escapam às determinações da linguagem e, dessa maneira, conseguem aludir ao que seria indizível no sertão rosiano. Ele defende ainda que as mais variadas e estranhas vozes escutadas, nesse sertão, ocupam um lugar central no desenvolvimento das narrativas.

Lenise Maria de Souza Lucchese, na tese intitulada *Eros e a poética do olhar na obra de Guimarães Rosa* (2015), mostra a abrangência de Eros no projeto poético do autor. O centro das discussões foca a regência de Eros em imagens poéticas ligadas ao seu olhar arrebatador que, segundo a autora, cria, recria, deforma e transforma imagens ao se inserir na dinâmica das metamorfoses. A pesquisadora defende que a força emancipatória do mito se apresenta como princípio norteador da ficção rosiana, rompendo com a tradição patriarcal da sociedade ocidental e contrariando a figura divina que, comumente, caracteriza-o como interventor na dinâmica familiar e na ética social.

Ana Lúcia Branco, em *No tabuleiro de Rosa: o jogo em “Minha gente” e “Buriti”* (2015), sob a ótica mítica atada ao feminino e ao psicanalítico freudiano, analisa duas narrativas de momentos enunciativos distintos — “Minha Gente” (1946) e “Buriti” (1956) —, tentando aclarar a perspectiva enxadrística de maneira mais enfática em um e mais subjacente em outro. Por meio do discurso, a investigação mostra que a polaridade do jogo de xadrez encontra-se enraizada na matéria ficcional de Guimarães Rosa, sob matizes diversificadas, que se desdobram em outros jogos, como o do olhar que delinea, por sua vez, interesses variados relacionados ao amor, à sedução, ao erotismo, ao interesse político e privado.

Brenno Carriço, em *O umbral do sertão rosiano: o erotismo no limiar do moderno* (2016), discute sobre o modo como, em “Buriti”, os elementos arcaicos e modernos se tornam congruentes pela via do erotismo⁵. Ademais, o pesquisador debate o quanto o espaço sertanejo é o lugar onde os ditames sociais que regulam o comportamento das personagens dessa obra

⁵ Há uma gama de estudiosos envolvidos no debate sobre gênero, sexualidade e erotismo, no entanto, destacamos os dizeres de Geoge Bataille na obra *O erotismo* (2013) quando afirma que “O erotismo é um dos aspectos da vida interior do homem. Enganamo-nos quanto a isso porque ele busca incessantemente no exterior um objeto de desejo. Mas esse objeto responde à interioridade do desejo. A escolha de um objeto depende sempre dos gostos pessoais do sujeito [...]. Numa palavra, mesmo sendo conforme àquela da maioria, a escolha humana ainda difere da animal: ela faz apelo a essa mobilidade interior, infinitamente complexa que é própria ao homem. [...] O erotismo do homem difere da sexualidade animal justamente por colocar em questão a vida interior. O erotismo é, na consciência do homem, o que nele coloca o ser em questão” (BATAILLE, 2013, p. 53).

revestem o patriarcalismo, em certa medida, antiquado, de um caráter diferenciado, sobretudo nas condutas sexuais de Iô Liodoro em seus longos passeios noturnos e nas ações de sua filha Maria da Glória ao encontrar às escondidas com Nhô Gualberto Gaspar, homem casado com quem mantém um caso amoroso.

Edinael Sanches Rocha em *O corpo da noite: uma leitura de “Buriti”, de João Guimarães Rosa* (2017), propõe uma análise interpretativa da novela, investigando a forma como se constitui o espaço narrativo e seu caráter mítico. Rocha (2017) começou estudando os elementos da natureza, sua valoração erótica, considerando a relação com as personagens e o desenvolvimento da trama. Depois, a análise perpassou pelo viés da noção de totemismo, dos representantes de dois clãs familiares próprios da ficção rosiana: Maria da Glória, filha do Buriti, e Miguel, do Mutúm, considerando que essas personagens trazem, em seu nome, a marca do sertão. Por fim, foram analisadas as referências ao corpo das personagens e seus territórios eróticos como similares ao da natureza.

Maria Guadalupe Segunda, em *Ser-tão de Buriti: o corpo de noturno rumor (a poética de Guimarães Rosa e o pensamento literário contemporâneo)* (2017), analisa a tessitura ficcional de “Buriti” tendo como base uma discussão filosófica que apresenta como matriz básica do pensamento, a desterritorialização dos conceitos, das normas, do conhecimento institucionalizado pela estrutura canônica da língua. A autora defende que essa narrativa se encontra atravessada por uma estética fundamentada na multiplicidade de pontos de vista narrativos, que abrem brechas para outras vozes não sacralizadas, nômades, utilizando a polifonia como forma de transgredir, desestabilizar verdades cristalizadas pertinentes aos cânones da língua pátria. Entretecida por uma vertente poética de transgressão, a narrativa de “Buriti” apresenta-se especialmente marcada pelos signos do sertão e da noite, os quais apontam rizomaticamente para um sentido de (in)finitude, de eternidade, de solidão, de vertigens ante o abissal, evocando a singularidade de um ser-tão ante a noite, “o corpo de noturno rumor”.

Mediante a tese publicada em livro pela Editora Puc-Rio, Luiza Novaes Telles Ribeiro em *A escuta da língua inarticulada em Guimarães Rosa* (2020), analisa a escrita rosiana sob a perspectiva da inarticulação. Sua investigação perpassa pela novela “Buriti” e está centrada na personagem do Chefe Zequiel. Em seguida, a pesquisadora mostra o paralelo existente entre a música contemporânea, capitaneada pelo músico John Cage, e a novela “A estória do homem do Pinguelo”, de *Estas Estórias*. Por fim, apresenta a aliança entre poesia, música e inarticulação da língua no cerne do projeto literário do escritor mineiro.

Dentre as obras de críticos da literatura, destacamos a obra de Luiz Roncari (2013) ao conduzir o leitor para uma reflexão sobre as relações entre história, literatura e mitologia no

sertão ficcional de Rosa. Nesse sentido, em *Buriti do Brasil e da Grécia: patriarcalismo e dionisismo no sertão de Guimarães Rosa* (2013), Roncari percebe uma analogia entre o mundo criado por Guimarães Rosa — na fazenda do Buriti Bom — e o santuário para o deus Dionísio, explicitando as convergências entre amor e poder em uma novela que, para ele, é repleta de referências à mitologia grega. Além disso, tal relação também é marcada por um processo narrativo em que o narrador não é inteiramente objetivo e nem completamente subjetivo, “[...] de tal forma que não deixe passar mais nada ao leitor além do que é percebido pelo protagonista” (RONCARI, 2013, p. 15). Assim, em seu texto, o estudioso reflete sobre questões inerentes aos costumes, ao amor e, ainda, discute a essência do narrador de “Buriti”.

Sarah Maria Forte Diogo (2008) vislumbra uma discussão envolvendo a linguagem, a cultura e a identidade do sertanejo. Em sua visão, “Buriti” possibilita, por meio da linguagem, uma reconstrução do sertão brasileiro mediante a fala de três personagens: Liodoro, Gualberto e Chefe Zequiel. Primeiro, essa estudiosa aborda o projeto estético-literário de Guimarães Rosa, na sequência discute a trama narrativa e analisa a fazenda Buriti Bom e os personagens referidos. Observa-se, no transcurso da análise, a pertinência das reflexões, pois realmente essas três personagens podem ser lidas como representantes do Brasil sertanejo em um contexto de modernização tardia.

O debate sobre o erotismo nas obras rosianas consideradas para estudo na presente tese de doutorado aparece em textos mediante diferentes abordagens analíticas, como: “Erotismo e transgressão: o pathos amoroso em ‘Buriti’”, de Adélia Bezerra de Meneses, publicado em 2010; “Performances femininas em ‘Buriti’”, de Telma Borges, publicado em 2016; e, por fim, “Corpos do baile, signos do erótico: a recepção crítica de ‘Buriti’”, de Brenno da Costa Carriço Oliveira e Sílvio Augusto de Oliveira Holanda, escrito em 2016. Ainda que as pesquisas tenham discorrido sobre o mesmo assunto, a temática é sempre instigante e provoca o pensar em novas proposições diante das inovações, dos enfrentamentos e das mudanças políticas e econômicas ocorridas no sertão norte-mineiro.

Nesse percurso crítico sobre a novela “Buriti”, encontram-se vários artigos e destacam-se algumas das temáticas discutidas, dentre elas: as causas dos devaneios do Chefe Zequiel; relações discursivas entre literatura e cinema, aproximando o texto literário e o fílmico; o amor e suas transgressões; as personagens femininas incrementando o discurso poético; a análise da narrativa com base na Estética da Recepção; a trajetória da personagem; o Buriti como símbolo do desejo e do amor; a representatividade da natureza em “Buriti”; o sertão ocasionando o desabrochar dos desejos mais ocultos das personagens.

Outros artigos escritos por estudiosos da novela “Buriti” trazem a descrição da paisagem, reproduzindo o espaço geográfico criado por Guimarães Rosa; a exploração dos aspectos míticos e místicos; a relação entre literatura e psicanálise; a metafísica e a poesia; a formas geodésicas das narrativas; a discussão sobre o realismo em *Corpo de baile*; a viagem-travessia, propiciando importante ponto de reflexão sobre os diferentes ciclos de vida da personagem Miguel em “Buriti”; a paisagem como representativa das características das personagens; a maneira como é figurada a morte da personagem Maria Behú e os símbolos que a ela se agregam.

Os estudos sobre o *corpus* escolhido ainda evidenciam as seguintes temáticas: o amor romântico em “Buriti”, vinculado ao modo de ser e de agir de Miguel; a personagem Lalinha, introduzindo na fazenda energias eróticas e sedutoras capazes de instituir fissuras no sistema patriarcal, plasmado pela narrativa; a relação entre literatura e psicanálise a partir da priorização de um enfoque do amor; o vínculo entre a melancolia e o devaneio na criação e manutenção do discurso poético, por meio de Miguel, Maria Behú e Chefe Zequiel.

Ademais, existem análises sobre os prazeres da mesa na vida e obra do autor; a estrutura narrativa de “Buriti”; o diálogo de João Guimarães Rosa com Edoardo Bizzarri (1980), tradutor italiano de *Corpo de Baile*; a polifonia e o desvio do uso convencional da linguagem como estratégias de escrita para prenderem o leitor; a palmeira Buriti como objeto de produção de sentidos; o interdito/transgressão e tradição/ruptura como aspectos congruentes da dinâmica erótica de “Buriti”; a língua inarticulada atingindo picos particularmente vigorosos em “Buriti”; as relações entre literatura e dança nos desdobramentos estéticos do texto rosiano.

Essas abordagens viabilizam notar as inúmeras interpretações da narrativa rosiana. Os textos desses estudiosos, em sua diversidade de temas, ampliam, consideravelmente, as perspectivas em relação à narrativa do literato. Dessa forma, percebe-se que há um ponto significativo na vasta crítica produzida a respeito da novela: a temática do amor, que parece dominar as discussões.

Esses momentos de leitura oportunizam, via experimentação artística, adquirir novos conhecimentos para continuar neste percurso crítico literário. Assim, a riqueza dessas leituras possibilita evocar o que pode ser discutido sobre o sertão rosiano tal qual impulsiona o interesse pela escrita desta tese. Para a continuidade do presente estudo, avança-se em outros aspectos marcantes no texto, tais como as relações de poder e a ironia na longínqua e alheia fazenda Buriti Bom.

CAPÍTULO I
PODER E IRONIA: TESSITURAS

PODER E IRONIA: TESSITURAS

A ironia é uma estratégia discursiva que não pode ser compreendida separadamente de sua corporificação em contexto e que também tem dificuldade de escapar às relações de poder evocadas por uma aresta avaliadora.

(Linda Hutcheon)

Em “Buriti”, João Guimarães Rosa acrescentou mais nomes à galeria de personagens marcantes em suas narrativas — são figuras que impõem inquietações a quem se propõe entender de forma minuciosa a obra do escritor. Nomes como Miguel, Maria da Glória, Nhô Gualberto Gaspar, Iô Liodoro, Lalinha, Iô Irvino, Dionéia, Inspetor, Chefe Zequiel, Maria Behú, Alcina, Iô Ísio, Iá-Dijina, Dona-Dona, Dô-Nhã, Tia Cló, Vovó Maurícia, a nova esposa de Iô Irvino e Mariazé entram em uma trama narrativa que se abre à indagação, à desconfiança e à dúvida. Dessa forma, existe a curiosidade sobre os sentidos advindos da composição, ação e atuação das personagens frente aos sentidos atribuíveis a tais personagens quando se conjuga o texto com seu contexto social.

O texto de “Buriti” parece aceitar associações com as relações entre campo e cidade na chave das relações entre tradição e modernidade. Ao mostrar o sertão dos Gerais traduzido no cotidiano da fazenda Buriti Bom, Guimarães Rosa possibilita reconhecer na narrativa indícios de um projeto de modernização do sertão que se esboça, metaforicamente, na *performance* das personagens. Ao mesmo tempo, o texto se abre ao reconhecimento de uma crítica à sociedade patriarcal, sobretudo nas discussões a respeito das mudanças na família como instituição encenada nas primeiras décadas do século XX.

A partir da leitura e das releituras, foi possível derivar a compreensão de que o texto contém uma “boa dose” de ironia e um olhar atento às relações de poder. Como a existência da ironia supõe sua proposição e sua recepção como tal, procurou-se preconizar sua presença na narrativa mostrando os aspectos irônicos no decorrer da análise do texto: frases isoladas, trocadilhos, inversões (verbais, do real, de papéis, da moral), além de outros recursos da criação literária. Como a ironia depende da atribuição de sentidos pelo leitor, a narrativa convida-o a um debate, assim como uma reflexão sobre a expressão estético-linguística das situações de ironia e das relações de poder ali manifestas.

Desse modo, podemos sugerir que a ironia, nesta narrativa, parafraseando Hutcheon em *Teoria e política da ironia* (2000), tira o leitor do reino do verdadeiro ou falso, coloca-o no do

ditoso e do desditoso, por meio de uma estratégia discursiva que opera no nível da linguagem. A ironia questiona as ideologias da sociedade e, considerando o *corpus* desta pesquisa, pode-se sugerir a interpelação daquela nomeada como patriarcal a partir da representação literária: um coronel que teima em conservar a nora sob seus preceitos à espera de que um dia o filho volte, sendo o sogro um dos homens mais ricos do sertão do rio Abaeté, dono de muitas terras, figura que emana poder. Esse controle social realizado pelo coronel pode ser visto mediante a percepção de que vários trabalhadores vivem nas propriedades do personagem e são dependentes de favores como alimentação, vestimenta e socorro na hora da doença. Em um trecho da novela “Buriti”, há uma indagação feita pela personagem Chefe Zequiél que evidencia essa sujeição: “Não trouxe remédio meu pra mim?” (ROSA, 1988, p. 209). Doente, à espera de que a filha do coronel trouxesse seu remédio — o que não acontece —, o personagem vê-se subjugado ao desejo e às prioridades de um outro. Essa cena é um demonstrativo da dependência desses trabalhadores até mesmo para as necessidades básicas de sobrevivência.

Essas ideologias são questionadas ao se caracterizar um coronel puxa-saco, Nhô Gualberto Gaspar, que, mesmo afirmando ser compadre e amigo do coronel vizinho, Iô Liodoro, na realidade, deseja ter a autoridade e os bens do amigo. Há, também, o forasteiro Miguel, “doutor” que chega revestido do poder intelectual, mas será enganado tanto pela mocinha, Maria da Glória, quanto pelo coronel puxa-saco.

Outros exemplos desses questionamentos de ideologias presentes na sociedade brasileira podem ser visualizados a partir das diferentes figuras femininas encontradas na narrativa em estudo. Assim, há que se considerar as disparidades presentes na configuração da mulher “moderninha” que vem invadindo o sertão — Lalinha —, frente à mulher sertaneja contraversora — Maria da Glória —, à que preserva os valores do sertão e da crença católica — Maria Behú. Realiza-se ainda um contraste dos estereótipos anteriores com as figuras tidas como desligadas das amarras sociais — Dô-Nhã e Mariazé —, bem como as submissas, Dona-Dona e Alcina; e, também, o contraponto das representações femininas supracitadas com aquela figura que rompe com o estereótipo de que as mulheres para o casamento eram as frágeis e submissas — a esposa de Iô Irvino.

Em “Buriti”, por meio de recorrentes ironias, o leitor acompanha a mansidão e o sentimentalismo de Miguel, a insatisfação de Nhô Gualberto Gaspar com a vida que leva, o pavor do Chefe Zequiél aos ruídos da noite, a vida sem pudor de Dionéia, as fraquezas do Inspetor, a faceirice de Maria da Glória, a fé de Maria Behú e as escolhas de Iô Irvino. Sob essa mesma visada irônica ainda é possível observar Iô Ísio acostumado à mansidão dos silêncios, dividindo seu tempo entre a fazenda Buriti Bom — nos encontros com sua família biológica —

e a Fazenda Lapa-Lage — na vivência com Iá-Dijina, amor de sua vida. É passível de destaque o sofrimento de Dona-Dona em uma vida isolada pelo preconceito e traição do marido, a representação de Alcina como mulher objeto/mulher fruto, tal qual a manha e a arte de Dô-Nhã por ter quatro maridos. No contexto em destaque, sublinhamos Tia Cló, pelo zelo com todos da família, além da firmeza nas ações e a racionalidade de Iô Liodoro. Vale ainda ressaltar as estratégias de sedução e de escolha de Lalinha, a fim de conquistar a todos e ocupar um lugar na família que supere o de esposa abandonada pelo filho do mais influente e determinado fazendeiro da região, o qual a buscou na cidade. Ademais, acompanha-se, também, o olhar perscrutador do narrador que chama a atenção para leituras preconceituosas incapazes de ver o outro na sua diferença.

Ao caracterizar personagens como Miguel, Nhô Gualberto Gaspar, Iô Liodoro, Iô Irvino e Iô Ísio, Guimarães Rosa direciona seu olhar para a modernidade chegando ao sertão mineiro. Tendo em vista esse direcionamento, não há como refletir sobre todas essas questões que perpassam a vida dessas personagens sem pensar nas relações de poder. Como declara Michel Foucault, em *História da Sexualidade I: a vontade de saber* (1988, p.89), “[...] o poder está em toda parte; não porque englobe tudo e sim porque provém de todos os lugares”. Nesse ponto, destaca-se que esse pensador não tinha a intenção de teorizar o poder, mas identificar ações dos indivíduos uns sobre os outros. Com efeito, não poderia ser diferente nas experiências vividas pelas personagens na fazenda Buriti Bom: há ações, atitudes e gestos que levam aos postulados de Foucault (1988), assim como aos elementos discutidos por outro estudioso francês, o sociólogo Pierre Bourdieu na obra *Poder simbólico* (1998), quando apresenta o conceito de poder simbólico e de poder cultural.

Com o intuito de partir da obra literária para desenvolver o argumento do texto, foram selecionadas passagens da narrativa nas quais é possível ler marcas textuais de ironia e de relações de poder. Logo após, realizou-se a sistematização dos trechos, tendo em vista a intenção de gradação: do mais para o menos explícito, do maior para o menor e assim por diante. O objetivo foi ler o texto com agudeza para escolher passagens que acomodassem os conceitos aplicados. Por exemplo, ao perceber Miguel em circunstâncias de manifestação de poder, em razão do capital cultural adquirido com os estudos, entende-se haver, nessas ações, indícios de relação do acontecimento narrativo ao pensamento de Bourdieu (1998). Ao resgatar Miguilim, da novela “Campo Geral” (2002), Guimarães Rosa possibilita uma análise de “Buriti” à luz das teorias sobre a ironia romântica, dentre outros aspectos. Contudo, antes de adentrar a essas reflexões, é necessário entender estes dois conceitos teóricos, poder e ironia, discutidos, respectivamente, nos próximos tópicos.

1.1 Considerações acerca do conceito de poder

Temos, em suma, de admitir que [o] poder se exerce mais do que se possui, que não é privilégio adquirido ou conservado da classe dominante, mas o efeito de conjunto de suas posições estratégicas - efeito manifestado e às vezes reconduzido pela posição dos que são dominados.

(Michel Foucault)

Um procedimento inicial pode ser a compreensão da palavra poder. De acordo com a etimologia, poder vem do latim vulgar, *potere*, substituído pelo clássico *posse*, contração de *potis esse*, “ser capaz”, ser “autoridade”. Pelo étimo, o vocábulo tem sentidos primários associados à ideia de força, persuasão, controle, regulação, domínio, mando, entre outros. Filosoficamente, na esfera social, o termo designa “[...] a capacidade de este conseguir algo, quer seja por direito, por controle ou por influência. O poder é a capacidade de se mobilizar forças econômicas, sociais ou políticas para obter certo resultado” (BLACKBURN, 1997, p. 301). Diante disso, há que se lembrar que o exercício do poder acontece por meio de ações conscientes e inconscientes, que podem ocorrer de forma deliberada.

No *Dicionário Houaiss da língua portuguesa* (2001) encontram-se alguns sinônimos para o vocábulo poder, tais como: possuir a capacidade ou a oportunidade de; exercer influência sobre algo ou alguém; ser autorizado para; ter permissão para; estar autorizado moralmente para; demonstrar controle acerca de; autorização ou capacidade de resolver; ação de governar um país, uma nação, uma sociedade etc.; ação de possuir alguma coisa; força; energia; vitalidade; potência, etc.

Entretanto, no *Dicionário de política*, escrito por Norberto Bobbio (2000), a acepção de poder é mais ampla, porém retém sentidos primários, como o de autoridade, mesmo quando apresentada em campos distintos: social, político, constituinte, moderador, coordenador e outros mais. Na obra de Norberto Bobbio são encontradas ainda definições como: “É poder social a capacidade que um pai tem para dar ordens a seus filhos ou a capacidade de um governo de dar ordens aos cidadãos” (BOBBIO, 2000, p. 933). É claro que a forma de exercer tal poder trará diferentes consequências, sejam elas positivas, sejam negativas. Na novela “Buriti”, há essas representações por meio de ações das personagens, do discurso do narrador e pelas ideias implícitas do escritor, as quais perpassam a narrativa.

Ao analisar a natureza erótica da própria natureza, há uma aproximação das potencialidades da vontade e dos desejos humanos, que Michel Foucault aborda no livro *O*

Corpo Utópico, as heterotopias (2013). Nele, há a discussão do que são as redes de poder que perpassam pela construção do que é um corpo e as possibilidades reais dele. Salienta-se que se trata de um duplo processo de poder e de saber, existindo toda uma criação de saberes capazes de legitimar as práticas de poder e oferecer a ele mais força, funcionando assim como as verdades de cada época. Segundo Foucault em *Vigiar e punir: nascimento da prisão* (2009, p. 164), “[...] a disciplina ‘fabrica’ indivíduos; ela é a técnica específica de um poder que toma os indivíduos ao mesmo tempo como objetos e como instrumentos de seu exercício”.

Com efeito, o adestramento disciplinar dos corpos vai além de adestrar os músculos, uma vez que envolve, também, regular o modo de sentir a si mesmo e a vida. Logo, a norma é necessária, pois determinará as especificidades do que é tido como normal e como anormal, estabelecendo a forma considerada aceitável para sentir, falar, amar, imaginar, comer, respirar, desejar e assim por diante. Ao caracterizar suas personagens, Guimarães Rosa dá a impressão de que, mais do que tomar a palavra e manifestar-se como consciência universal das classes oprimidas, discursa ao lado das lutas particulares de cada indivíduo.

Em *Microfísica do poder* (1979, p. 71), o filósofo defende que o poder “[...] é uma prática local e regional, não totalizadora. Luta contra o poder, luta para fazê-lo aparecer e feri-lo onde ele é mais invisível e mais insidioso”. O estudioso em questão se coloca ao lado das lutas e denuncia as formas de poder existentes na sociedade, seus efeitos na composição de saberes e, onde esses existem, há também relações de poder. Importante dizer que, para Foucault, a noção de poder é entendida como relações. Para o autor, o poder

[...] é essencialmente relação, quer dizer, é isso que faz os indivíduos, os seres humanos estarem em relação uns com os outros, não simplesmente sob a forma de comunicação de um sentido, não simplesmente sob a forma de desejo, mas igualmente sob uma certa forma de lhes permitir agir uns sobre os outros e, se você quiser, e dando um sentido muito amplo ao termo, de se ‘governar’ uns aos outros. Os pais governam seus filhos, a amante governa seu amante, o professor governa, etc. Nós nos governamos uns aos outros numa conversa, por meio de toda uma série de táticas (FOUCAULT, 1979, p. 69-70).

À vista disso, mais do que dizer que o poder está ali ou alguém o detém, as relações de poder se estabelecem no correr das vivências. Se for considerado que o poder necessita de ser analisado como um aspecto que só funciona em cadeia, “[...] nessa rede, não só os indivíduos circulam, mas mesmo sempre em posição de ser submetidos a esse poder e também de exercê-lo [...]. [Com isso,] o poder transita pelos indivíduos, não se aplica a eles.” (FOUCAULT, 2009, p. 35). Foucault (2009), ao analisar o poder fora da questão econômica, ajuda a entender seu

exercício e sua mecânica ao pontuar que, além de “uma” dominação global de um sobre os outros, ou de um grupo sobre o outro, há múltiplas formas de dominação que se pode exercer no interior de uma sociedade.

Na visão desse mesmo autor, “[...] o poder não se dá, não se troca nem se retoma, mas se exerce, só existe em ação” (FOUCAULT, 1979, p. 175). Assim, é preciso saber como as coisas acontecem nos “[...] processos contínuos e ininterruptos que sujeitam os corpos, dirigem os gestos, regem os comportamentos” (FOUCAULT, 1979, p. 33). Além disso, pressupõe-se que há disputas, logo, resistências em toda e qualquer relação de poder. E, mais do que isso, elas estão profundamente implicadas na própria constituição das subjetividades. Para o pensador,

[n]ão existe um discurso de poder de um lado e, em face dele, um outro contraposto. Os discursos são elementos ou blocos táticos no campo das correlações de forças; podem existir discursos diferentes e mesmo contraditórios dentro de uma mesma estratégia; podem, ao contrário, circular sem mudar de forma entre estratégias opostas (FOUCAULT, 1979, p. 111).

Mediante a citação, afirma-se que o discurso, carregado de poder, muda de acordo com as estratégias para atingir seu objetivo. O poder tem uma positividade: “Produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso. Deve-se considerá-lo como uma rede produtiva que atravessa todo o corpo social muito mais do que uma instância negativa que tem por função reprimir” (FOUCAULT, 1979, p. 8). Essa positividade está presente na caracterização da personagem Miguel, em seus saberes, em suas relações de poder, assunto a ser tratado no próximo capítulo desta tese.

Sobre o mesmo assunto, de acordo com Maria Lúcia Rocha Coutinho, no livro *Tecendo por trás dos panos: a mulher brasileira nas relações familiares* (1994, p.20), “[...] poder e autoridade são conceitos que caracterizam, entre outras coisas, as formas de sujeição e os meios através dos quais as decisões são tomadas e executadas”. Assim, pode-se afirmar que, em “Buriti”, o poder e a autoridade são exercidos pelo menos de duas formas: o poder de mando, representado pela figura dos patriarcas, e o poder simbólico, que perpassa a narrativa nas ações de Miguel, Lalinha, Maria da Glória, Dô-Nhã e outras personagens apresentadas ao longo da escrita.

Sobre isso, uma passagem de “Buriti” é importante para a compreensão da noção de poder:

Uma senhora, muito boa, engraçada, você vai ver, ela vive da banda de lá do rio... **A Dô-Nhã? Ela tem poderes... Ei, desmancha coisa-feita, desata contratos...** Uma mulher, amiga nossa. Ela sabe manha e arte... Devia crer? Mesmo Iô Liodoro, solene modo, concordava, com a cabeça, diversas vezes. Lalinha entendeu (ROSA, 1988, p.169, grifos do autor).

Guimarães Rosa, ao grifar trechos do parágrafo, dando ênfase à fala de Maria da Glória, chama a atenção do leitor para essa personagem que tem poderes para desatar contratos feitos por meio de magia. O poder suscitado no texto é dito, afirmado pelo outro, e não por quem o detém: Dô-Nhã. Por um lado, sabe-se da potência das capacidades da personagem; no entanto, a demonstração de ter tal poder não ocorre a olhos nus. Ocorre em um lugar impreciso, a “banda de lá do rio”; também não se sabe da materialização de tal poder, pois são vagos os atos que o traduzem. Um exemplo disso corresponde ao caso de desmanche de “coisa-feita”; quando um substantivo dá concretude à ação do poder, apesar de o verbo dissipá-la.

Embora tendo consciência do que são “contratos”, não se sabe o que seria o ato de desatá-los nem sua natureza. Isso faz pensar no poder de Dô-Nhã como mágico, etéreo, não manifestável aos olhos, não tateável; mas um poder capaz de afetar os corpos, de os fazer reagir. Essa compreensão da reação do corpo se projeta na posição do narrador: ele desconfia do testemunho oral e pessoal sobre os poderes de Dô-Nhã — afinal, indaga: “Devia crer?”. Entretanto, confia no gesto e no silêncio de outra personagem poderosa (mandatária) como prova da existência – sentada a ouvir: “Iô Liodoro [...] concordava, com a cabeça”. Embora dito e confirmado, o poder de Dô-Nhã não se materializa; mas tem efeito sobre o corpo de Liodoro: o mantém silente e o mobiliza, vide o consentimento enfático do movimento de cabeça.

Com efeito, essa percepção encontra lastro na obra *A Dominação Masculina* (2012), de Pierre Bourdieu, para quem o ser humano precisa pensar em outra forma de poder, que é o das ideias, da forma de ver o mundo e de enxergar a si. O autor afirma que a dimensão do poder não se estabelece unicamente pelo aspecto econômico nem pela imposição da força ou da violência física. Ele seria, na verdade, simbólico e, como tal, não necessariamente físico e/ou material. Além disso, o poder estaria nas entrelinhas, no não dito, em concepções e crenças que guiam as relações sociais. Desse modo, destacamos as palavras do autor, ao afirmar que

[a] força simbólica é uma forma de poder que se exerce sobre os corpos, diretamente, e *como que por magia*, sem qualquer coação física; mas essa magia só atua com o apoio de *predisposições colocadas*, como molas propulsoras, na zona mais profunda dos corpos (BOURDIEU, 2012, p. 50, grifos nossos).

Em relação aos dois teóricos escolhidos, para refletir sobre as relações de poder, entende-se que existem amplas diferenças entre ambos, mas também é possível perceber muitos elementos convergentes, pois eles revolucionaram ao trazerem à tona essas discussões. Por uma perspectiva, Foucault foi representativo ao mostrar o papel do poder em todos os sujeitos, destruindo as dicotomias entre os poderosos e os sem poder. Por outra, Bourdieu contribuiu para tais estudos quando aborda as analogias entre a subjetividade e a materialidade nas relações de poder, rompendo e recombinao escolas de pensamento.

Foucault analisa as formas com que a sociedade “[...] produz e faz circular discursos que funcionam como verdade, que passam por tal e que detêm por esse motivo poderes específicos” (FOUCAULT, 1979, p. 231). Ele percebe que cada época possui uma episteme, um saber. De certa forma, o saber funciona como um dispositivo de poder e, portanto, base legitimadora do que se entende como verdade, como beleza, do balizamento entre o que é considerado lícito e ilícito, bem como sadio. Essa ideia de legitimação parece resvalar na necessidade de Iô Liodoro endossar a verdade dita sobre os poderes de Dô-Nhã.

Nos estudos realizados, Foucault (1988) faz uma investigação a respeito da história da sexualidade, do crime e da loucura. Para ele, mesmo na modernidade, com o Iluminismo prometendo libertar o ser humano a partir da razão, na verdade, não se alcançou a liberdade, porque a modernidade criou espaços que racionais disciplinaram tanto as mentes quanto os corpos das pessoas. A questão dos corpos dóceis e mentes dóceis tem um quê civilizacional, na medida em que a civilização, do ponto de vista clássico, é compreendida como repressão e controle de tudo aquilo que é natural. Assim, Foucault (1988) percebe que esses espaços de poder e de disciplina são espaços que, de algum modo, vão adestrar o ser humano a pensar e ser de uma determinada forma.

Segundo Foucault (1988), o sujeito é constituído historicamente a partir da relação histórica entre saber e poder. Objeto dos diferentes saberes e poderes, o corpo sofre a atuação de disciplinas a fim de torná-lo dócil, controlando-o. Desse modo, o filósofo conclui que toda relação social é uma relação de poder e que o saber pode oferecer vantagens nessas disputas e tensões de poder, assim como o controle de corpos realizados entre os sujeitos em si.

No que concerne à sexualidade, ocorreu uma miríade de discursos sobre ela e sobre o sexo desde o século XIX. Em linhas gerais, a sexualidade não se reduz ao ato sexual, mas a uma série de práticas, linguagens e modos de pensar o corpo, aspecto amplamente relacionado à história e à cultura de uma dada comunidade. Nesse sentido, as maneiras pelos quais os sujeitos lidam com a sexualidade encontram-se atreladas às acepções de saber e de poder, posto que essa relação é produtora de sentidos sobre os corpos, atrelada a diferentes interdições do

estado, da família e do próprio sujeito. Tornando objeto de saber apenas mediante as relações de poder,

[a] sexualidade é o nome que se pode dar a um dispositivo histórico: não a realidade subterrânea que se apreende com dificuldade. Mas à grande rede da superfície em que a estimulação dos corpos, a intensificação dos prazeres, a incitação dos discursos, a formação dos conhecimentos, o reforço dos controles e das resistências, encadeiam-se uns nos outros, segundo algumas grandes estratégias de poder e saber (FOUCAULT, 1988, p. 117).

Bourdieu em *O Poder Simbólico* (1998) faz o mesmo ao ampliar o conceito de Capital e inserir dimensões para além do campo econômico, como o cultural, o científico, o educacional, dentre outros. Depois desse sociólogo, identifica-se que o poder não está apenas nas mãos dos poderosos, mas nas mentes dos oprimidos, operando lógicas e categorias criadas pelos dominantes. Segundo ele, este é um poder que quase não é visto ou é até mesmo invisível, exercido pela falta de importância atribuída à sua existência, poder ignorado que fundamenta e mobiliza vários outros, bem como atos. Com isso, vive-se em uma sociedade hierarquizada, em que poder e privilégio são determinados tanto pelas relações materiais quanto pelas relações simbólicas.

Seguindo essa lógica, Bourdieu (2012) argumenta que, em todos os espaços sociais, existe uma configuração que determina a atuação de cada pessoa, a saber: a forma como ela agirá, o que ela poderá ou não fazer, como deverá se portar, qual sua postura. Para que isso aconteça, não é necessário que haja uma imposição direta que obrigue a vestir, falar, comportar, agir ou estabelecer limites. Isso faz parte de uma construção no campo da socialização passível de ser internalizada, afetando a maneira de ver as relações sociais e de vivenciá-las. Quando se está em determinado ambiente e se adapta à maneira de agir nele, esse é um processo de violência simbólica, “[...] violência suave, insensível, invisível às suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento” (BOURDIEU, 2012, p. 7-8). Então, o dominado não se vê como vítima, mas compreende o ocorrido como natural e inevitável.

A forma pela qual os indivíduos se adaptam à vida em sociedade é toda marcada por processos de violência simbólica. Nesse processo, eles são coagidos, compelidos, pressionados a adotar um comportamento e uma postura nos mais variados campos sociais. Tal intimidação acontece mediante uma série de mecanismos sociais que reforçam a aceitação de valores e normas dominantes, suprimindo a expressão de identidades, tal qual de valores subalternos.

Com efeito, a violência simbólica pode ser perpetuada através da imposição de sancionamentos sociais, na forma de preconceito e discriminação, coagindo os indivíduos a aderirem a valores e normas dominantes.

Nas relações sociais, são estabelecidas hierarquias, como escola, universidades, mercado de trabalho, nas quais a violência simbólica é legitimada por essas hierarquias organizacionais. Do lado de fora dessas organizações, as pessoas precisam lidar com outras hierarquias definidas por relações de poder. Aquelas que são ou foram detentoras de algum meio de poder — seja capital financeiro, social, seja intelectual — perpetuaram-se. Estas que, historicamente, foram detentoras desses capitais, construíram uma maneira hierárquica entre as pessoas e suas posições na sociedade e isso condiciona-as a reproduzirem essa desigualdade, a serem agentes da violência simbólica.

A partir desse prisma, Bourdieu, na obra *O Poder Simbólico* (1998), apresenta o conceito de campo social, no qual existem dominantes, dominados, troféus, regras/hábitos, pedágio e pretendente. Assim, cada campo social é regido por um conjunto de regras e normas que governam as relações entre os indivíduos e as instituições, e que determinam o poder e o prestígio de diferentes grupos sociais e profissionais.

Para alcançar o que se deseja, é preciso contar com os seguintes elementos de sucesso: capital econômico, compreendido basicamente pelo que se tem (terras, fábricas, trabalho), do conjunto de bens econômicos (dinheiro, patrimônio, bens materiais); capital social, entendido pelo estudioso como o “[...] conjunto dos recursos reais ou potenciais que estão ligados à posse de uma rede durável de relações mais ou menos institucionalizadas de interconhecimento e de inter-reconhecimento mútuos” (BOURDIEU, 1998, p. 67).

Ademais, é preciso considerar também o capital intelectual, incorporado “[...] sob a forma de títulos que estão, simultaneamente, garantidos e sancionados legalmente. Por meio do título escolar ou acadêmico, outorga-se reconhecimento institucional ao ‘capital cultural’ possuído por uma determinada pessoa” (BOURDIEU, 1998, p. 86). A violência simbólica é uma forma sutil de coação que se apoia no reconhecimento de uma imposição determinada. Essa imposição, como sempre, é aplicada por meio do discurso dominante. Segundo o pensador, esses elementos são interligados e codependentes.

Na novela “Buriti”, os dois coronéis dividem a posse do buritizeiro batizado de Buriti Grande, o qual não se enverga como os outros. Significa que a personagem Nhô Gualberto Gaspar tem um poder muito grande ali, também não vai se vergar, tanto que inventa a história do caçador que passou por lá e que, certamente, seria o responsável pela perda da virgindade da personagem Maria da Glória.

Na narrativa, enquanto a palmeira chamada de Buriti Grande segue firme e altaneira, as outras palmeiras tentam se agarrar, ficam em fila, mas os raios derrubam-nas, explicitando, ironicamente, as posturas dos buritis menores com o buriti grande, que “[d]ominava o prado, o pasto, o Brejão, a mata negra à beira do rio, e sobrelevava, cerca, todo o buritizal. Cravara raízes num espaço mais rico do chão” (ROSA, 1988, p. 144). Em contextos como esse, Guimarães Rosa leva o leitor, de forma irônica, a perceber as relações de poder entre pessoas abastadas e aquelas desprovidas de bens materiais. Com isso, os indivíduos desprovidos de posses materiais não teriam oportunidades para estabelecer um relacionamento com a personagem Maria da Glória.

Por isso, o autor delinea a personagem Miguel detentor de mecanismos de saber (FOUCAULT, 1988) a partir do poder intelectual traspassado pelo econômico (BOURDIEU, 1998) exercido na narrativa. Dono das citadas características, ele poderia manter uma relação com Maria da Glória, visto que um homem, morador do Mutúm, filho de um agregado, jamais poderia manter um relacionamento com uma mulher da estirpe da personagem feminina em destaque. Entretanto, ele foi enganado pelo coronel, porque, mesmo lhe sendo atribuído poder intelectual no enredo, Miguel não tinha o poder da tradição, transferido socialmente entre gerações. Seguindo a máxima rosiana do é e não é, já se imagina um fim para Miguel, que terá e não terá Maria da Glória.

Neste tópico, tem-se ciência que foi possível atingir pontos intrínsecos à pesquisa ao discutirmos sobre as teorias que envolvem as relações de poder. De agora em diante, damos continuidade a este capítulo teórico, trazendo o estudo que foi realizado sobre os vários conceitos de ironia tendo como aporte teórico, preferencialmente, os estudos de Muecke (1995), Schlegel (1997), Hutcheon (2000), Perrot (2006) e Bakhtin (1981).

1.2 Faces da ironia

A ironia é a expressão de uma alma que, ansiando por ordem e justiça, se irrita com a inversão de um discurso que ela julga natural, inteligente, moral.

(Henri Morier)⁶

A epígrafe de Henri Morier (1998) apresenta uma reflexão em torno da ironia como um meio de normatização, ou seja, uma tentativa de organizar o mundo limitado e dividido, contrastado ao mundo que deseja representar. Com essa reflexão, adentra-se no percurso histórico, crítico e literário sobre o conceito de ironia.

Nas palavras de Andrea Czarnobay Perrot (2006), ao se pensar a acepção clássica da ironia abordada por Platão⁷ e Aristóteles⁸, observa-se que o primeiro caracteriza Sócrates como irônico e magistral filósofo, pois de maneira dissimulada e por meio de um jogo de indagações, Sócrates levava seus adversários à contradição devido à sua inteligência abrasadora. Segundo essa autora, nos diálogos de Platão, encontra-se o conceito de ironia socrática baseado na função de propiciar uma “[...] catarse, uma purificação da alma por via da expulsão das ideias turvas, das ilusões e dos equívocos que distanciavam a alma de si mesma” (SÓCRATES, 1980, p. 20). Em *A República*, Platão argumenta que, através da filosofia, da reflexão e da discussão, é possível realizar a catarse e purificar a alma. A catarse é, portanto, uma parte importante da filosofia platônica, vista como um passo necessário na busca da verdade e da sabedoria.

A pesquisadora prossegue sua análise, afirmando que Aristóteles fundamenta sua definição evocando a oposição entre ironia, dissimulação e fanfarronice, atenuação e exagero, modéstia e presunção — questões entendidas como maneiras de divergir da realidade. Assim, o discípulo de Platão não compartilhava da mesma ideia de seu mestre sobre catarse, posto que a entendia como a purificação da alma por meio do sofrimento e da compaixão pelos

⁶ Tradução de Andrea Czarnobay Perrot (*Machado de Assis e a ironia: estilo e visão de mundo*). Tese de doutorado defendida na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2006.

⁷ Platão foi um filósofo grego, nascido em Atenas no ano de 427 a.C., e considerado um dos mais importantes pensadores da história da filosofia ocidental. Conhecido por *A República*, mencionada no corpo do texto da presente pesquisa, o filósofo desenvolveu teorias sobre o conhecimento, a justiça, a política e a moral, entre outros temas. Disponível em: <<https://www.ebiografia.com/platao/>> Acessado em 22 nov. 2022.

⁸ Aristóteles foi um filósofo grego que viveu entre 384 a.C. e 322 a.C.. É considerado um dos mais importantes pensadores da Antiguidade ao lado de Platão, debatendo temas fundantes da cultura ocidental como biologia, física, metafísica, política, lógica, retórica, ética e poética. Nesse ponto, cabe destacar a relevância da obra *Poética*, posto que, nela, encontramos debates constitutivos dos estudos literários a exemplo da mimese, tragédia, comédia e catarse, debatida no corpo do texto desta tese. Disponível em: <<https://www.ebiografia.com/aristoteles/>> Acessado em 22 nov. 2022.

personagens dramáticos da tragédia. Ele acreditava que a catarse ajudava a limpar as paixões excessivas e a estabelecer uma perspectiva mais equilibrada e razoável.

Nesse ponto, cabe apontar a relevância dos estudos de Mikhail Bakhtin sobre a noção de polifonia e a analogia desse conceito ao entendimento do filósofo sobre a ironia. Ao discutir a ideia de polifonia e heterogeneidade na literatura, o pensador toca, à sua maneira, nos debates sobre a ironia. Ao analisar romances como *O idiota*, *Crime e Castigo*, entre outras obras de Fyodor Dostoiévski no estudo *Problemas da poética de Dostoiévski* (1981), Bakhtin destaca a complexidade dos personagens, tal qual a multiplicidade de vozes e pontos de vista presentes em cada obra analisada, bem como o papel crucial do diálogo e da interação social na construção da narrativa. Para ele, o romance é tecido por uma rede de relações dialógicas, ou seja, existe a presença de múltiplas vozes e perspectivas em uma obra literária, aspecto fundamental para compreender a complexidade do texto e sua relação com o mundo. Nas palavras do autor:

Em Dostoiévski a consciência nunca se basta por si mesma, mas está em tensa relação com outra consciência. Cada emoção, cada ideia da personagem é internamente dialógica, tem coloração polêmica, é plena de combatitividade e está aberta à inspiração de outras; em todo caso, não se concentra simplesmente em seu objeto, mas é acompanhada de uma eterna atenção em outro homem. Podemos dizer que Dostoiévski apresenta em forma artística uma espécie de sociologia das consciências [...] (BAKHTIN, 1981, p. 25-26).

Assim, é possível perceber uma relação intrínseca da polifonia com entendimento do autor sobre a ironia. Para ele, a ironia corresponde a uma forma de subverter a autoridade e questionar o mundo circundante, permitindo aos indivíduos expressarem sua subjetividade e estabelecerem uma relação crítica com ele. Característica fundante da cultura popular, ela corresponde a um modo de compreender a cultura e a linguagem diante da interação social, representando, portanto, uma forma de enunciação polifônica, posto que a ironia permite a presença de vários pontos de vista e vozes diferentes numa enunciação.

Por sua vez, para a pesquisadora brasileira Beth Brait, mediante debates ocorridos no livro *Ironia em perspectiva polifônica* (2008), houve uma alteração no significado conceitual de ironia clássica em Aristóteles e, na visão da pesquisadora, tal sentido varia de acordo com a situação apresentada. Logo, esse conceito conserva sua significação clássica, voltando a uma formulação retórica, por meio da qual se expressa o contrário do que se quer dizer. Segundo a autora, pode-se considerar a “[...] partir da distinção entre ironia como atitude e ironia como linguagem. Quando se fala filosoficamente das atitudes irônicas, a linguagem é a única dimensão que possibilita a apreensão e a compreensão desse procedimento” (BRAIT, 2008, p.

25), sendo uma forma superior de zombaria. Como foi possível notar, Beth Brait, via estudos bakhtinianos, valoriza a polifonia e a ironia como formas de expressar múltiplas perspectivas e significados na literatura e na sociedade.

Pode-se dizer que a polifonia e o dialogismo são partes integrante das estratégias de manifestação da ironia no texto rosiano. Jogando com o dito e o não-dito, Guimarães Rosa impulsiona a proliferação de variadas vozes, seja para concordar ou discordar do que é enunciado, não há uma interpretação correta ou errada a respeito das pretensões discursivas do enunciador, mas tão somente uma construção dialógica formada a partir das interpretações feitas. Tendo essa visão como base, analisa-se as atitudes de Iô Liodoro, Nhô Gualberto Gaspar, Dona Dionéia, Inspetor, Dona-Dona, Alcina, a nova esposa de Iô Irvino, Maria Behú, Dô-Nhã e Mariazé, discussão a ser apresentada no capítulo IV desta tese.

De acordo com Douglas Colin Muecke (1995), para Cícero⁹, a ironia é uma técnica de dissimulação, na qual se utilizam palavras que expressam o contrário do que realmente se pretende dizer. Entretanto, para que essa frase tenha efeito de sentido, o tom de voz é relevante, pois, por meio da entonação, o receptor entenderá se o interlocutor está sendo irônico, compreenderá que a palavra dita naquele momento e contexto divergem do sentido real. Então, nesse caso, há um enunciador furtivo que profere um dizer dissimulado, enfatizando ou destacando a diferença entre o dito e o representado.

Em “Buriti”, encontram-se essa ironia como técnica de dissimulação, por exemplo, na cena em que Miguel e Maria da Glória conversam sobre suas infâncias e, ao ser indagada se teve “meninice”, ela responde: “Tive, não. Pescaram um surubim, abriram, e me tiraram de dentro dele, já grande assim, sabendo falar, dançar valsa...” (ROSA, 1988, p. 97). Nesse excerto, a ironia aparece de forma explícita, pois é impossível uma mulher nascer de um peixe.

Friedrich Schlegel, em *O dialeto dos fragmentos* (1997), não recusa a interpretação tradicional da ironia socrática, mas não nega sua afinidade com a sátira próxima da *performance* retórica. De acordo com o autor, a ironia socrática é uma simulação completamente não intencional, no entanto clara, a qual é tão impossível de ser feita quanto de ser revelada. Na visão desse mesmo estudioso no assunto, a ironia nasce da “[...] unificação do sentido artístico da vida e do espírito científico, do encontro de perfeita e acabada filosofia-de-natureza e de perfeita e acabada filosofia-de-arte” (SCHLEGEL, 1997, p. 37). Nessa lógica, a ironia contém e estimula uma sensação de conflito não resolvida entre o absoluto, a condição de

⁹ Marco Túlio Cícero foi um orador, escritor e político romano, que viveu entre 107 a.C. e 43 a.C. Ele é considerado um dos mais importantes escritores da língua latina, bem como um dos fundadores do estilo retórico romano. Disponível em: <https://www.ebiografia.com/marco_tulio_cicero/> Acessado em 22 nov. 2022.

impossibilidade e a necessidade de uma comunicação perfeita. Com efeito, para aqueles que não entendem a ironia, ela permanece um segredo, mesmo após uma confissão honesta. Isso acontece porque o receptor é inserido na condição de coprodutor da significação, ideia defendida por Brait (2008) ao apresentar a seguinte definição de ironia na retórica clássica:

Uma maior depuração entre o que se pode entender por literal, por figurado e por antífrase, na perspectiva constitutiva do discurso irônico, parece revelar que a ironia é produzida, como estratégia significante, no nível do discurso, devendo ser descrita e analisada na perspectiva da enunciação e, mais diretamente, do edifício retórico instaurado por uma enunciação (BRAIT, 2008, p. 126).

A partir da citação, entende-se que o discurso irônico joga essencialmente com a ambiguidade e convida o receptor a pelo menos uma dupla decodificação, ou seja, linguística e discursiva, colocando o destinatário na posição de coprodutor de sentido, o que inevitavelmente significa estabelecê-lo como interlocutor. Na visão de Brait (2008), devido ao grande interesse da filosofia por esse campo de estudo e pela ideia de dissimulação do ironista — o afastamento em relação a ele mesmo —, a influência da ironia socrática perdurou ao longo de séculos, estendendo-se até o final do século XVIII. De forma sintética, pode-se afirmar que — da Antiguidade até a Idade Média — dois modelos de ironia sobressaíram aos utilizados por Sócrates e Aristóteles. Na Renascença, a obra de Platão resultou em um retorno à ironia socrática, mas sem muito destaque. Já no século XVIII, Jonathan Swift apresentou um modelo de ironia amargo e, por vezes, uma sátira severa.

Nas palavras de Brait, as mudanças nesses conceitos de ironia, que até então eram vigentes, tiveram início entre o fim do século XVIII e início do século XIX, passando de uma forma antiga para uma forma moderna e de uma forma clássica para uma romântica. Para a estudiosa, esse novo conceito rompe com os clássicos, mantendo como ponto em comum apenas o discurso ambíguo, e traz à tona a discussão sobre o efeito da ironia na literatura. É possível afirmar que seu conceito atrelado à literatura ganhou força no Romantismo Brasileiro, principalmente nas obras de Gonçalves de Magalhães, Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu, Fagundes Varela e Castro Alves.

Friedrich Schlegel (1997), principal teórico da ironia literária romântica, trouxe o item filosófico da ironia socrática para esse novo aspecto ao afirmar que o exato lugar da ironia tem a possibilidade de ser definido como beleza lógica, uma vez que “[...] onde quer que se filosofe em conversas faladas ou escritas, e apenas não de todo sistematicamente, se deve obter e exigir

ironia. [...] Também há, certamente, uma ironia retórica que, parcimoniosamente usada, produz notável efeito, sobretudo na polêmica” (SCHLEGEL, 1997, p. 26). Na argumentação desse autor, são visíveis as marcas que remetem ao sentido retórico da ironia, bem como ao seu sentido romântico e moderno. Com isso, Schlegel introduziu a ironia de Sócrates nessa nova perspectiva, ou seja, no âmbito literário:

A ironia socrática é a única dissimulação inteiramente involuntária e, no entanto, inteiramente lúcida. Fingi-la é tão impossível quanto revelá-la. Para aquele que não a possui, permanece um enigma, mesmo depois da mais franca confissão. Não deve enganar ninguém, a não ser aqueles que a tomam por engodo e que, ou se alegram com a grande pândega de se divertir com todo mundo, ou ficam fulos, quando pressentem que também estão sendo visados. Nela tudo deve ser gracejo e tudo deve ser sério: tudo sinceramente aberto e tudo profundamente dissimulado. Contém e excita um sentimento do conflito insolúvel entre incondicionado e condicionado, da impossibilidade e necessidade de uma comunicação total (SCHLEGEL, 1997, p. 36-37).

Nesse trecho, fica evidente a forma como Schlegel mostra a ambiguidade presente na ironia socrática, não deixando de apresentar os elementos norteadores da nova concepção da ironia, por exemplo, a apresentação de paradoxos que assinalam uma nova sensibilidade em relação ao mundo. Logo, percebe-se que um conceito limitado de ironia não abarca o artista romântico em sua busca pela unidade e pela infinidade frente a um mundo dividido, como também finito. Pode-se dizer que, no Romantismo, a ironia estava presente nas ações do indivíduo isolado, que se posicionava de forma crítica frente ao real, questionando crenças e valores.

Ponto importante anunciado por Schlegel foi a possibilidade de se analisar, sob o prisma da ironia romântica, obras literárias da Antiguidade que jamais seriam tidas como irônicas se fossem averiguadas com base nos preceitos da ironia apenas como uma figura retórica. De acordo com o posicionamento do estudioso, há “[...] poemas antigos e modernos que respiram do início ao fim, no todo e nas partes, o divino sopro da ironia. Neles vive uma fanfarronice realmente transcendental” (SCHLEGEL, 1997, p. 27). Nessa lógica, no interior do poema existe uma personagem que governa tudo e transcende todas as regras convencionais, incluindo arte ou virtude.

Mesmo que tenha acontecido uma transformação na forma de pensar a ironia, não resta dúvida de que elementos como a contradição e a duplicidade dos discursos pertencentes à retórica antiga da ironia continuaram a existir. Ainda para Schlegel, a presença, assim como a utilização da ironia moderna e romântica nos textos, deve aparecer do princípio ao término da

obra, no todo e nas partes. Aparecendo não apenas na literatura, mas também em textos teóricos, históricos e filosóficos, pois essa concepção de ironia não estabelece fronteiras entre o que é teórico, histórico, filosófico e literário. Assim, reiteramos o pensamento do autor, haja vista ele entender que,

[e]nquanto o artista inventa e está entusiasmado, se acha, ao menos para a comunicação, num estado iliberal. Pretenderá dizer tudo, o que é uma falsa tendência de gênios jovens ou um justo preconceito de escrevinhadores velhos. Com isso, desconhecerá o valor e a dignidade da autolimitação que é, porém, tanto para o artista quanto para o homem, aquilo que há de primeiro e último, o mais necessário e o mais elevado (SCHLEGEL, 1997, p. 25-26).

A partir dessa perspectiva, a autolimitação é vista como fundamental porque permite que o artista evite a restrição imposta pelo mundo e, assim, ele se torna um escravo. Além disso, a autolimitação é também considerada elevada, pois viabiliza que o artista se limite apenas nas áreas onde possui poder infinito, permitindo a autocriação e o auto-aniquilamento. Nesse aspecto, o procedimento irônico exige do artista um domínio da criação e de si mesmo, impondo limites que não podem ser ultrapassados. Logo, o artista exerce uma liberdade controlada e pleiteia também certo distanciamento, pois “[...] é preciso já não se interessar por ele, o pensamento que se deve exprimir com lucidez já tem de estar totalmente afastado, já não ocupar totalmente alguém” (SCHLEGEL, 1997, p. 25).

Com isso, pode-se compreender que ela serve como uma forma de voltar as coisas para seu devido lugar, consolidando a relação literária entre o autor e o leitor. Primeiramente, a ironia remete a um comportamento e, só depois, mediante a junção com uma forma discursiva, passa a ser vista como a arte retórica, não estando no escritor, nem no leitor, nem no texto, mas na relação estabelecida entre os três.

Essa relação triádica e a construção do significado é efetivamente polissêmica, pois, como afirma Eni Puccinelli Orlandi, no livro *Destruição e construção do sentido: um estudo da ironia* (1986), a ironia não é apenas um jogo de oposição, não é só dizer o contrário do que se pensa, é na verdade um tipo de discurso, que se mostra na relação entre o mesmo e o diferente, o fixado e o possível; portanto, é uma questão de interpretação. Isso leva a compreender que o sentido do texto está aberto a várias leituras, independente da capacidade de entendimento, mas com a possibilidade de transformar, absorver e criar numa ação transformadora.

Na Literatura, a oposição geralmente manifesta-se sob a forma de inversão, que pode aparecer de diferentes modos. Configura-se como um afastamento revelador da ambiguidade entre duas dimensões: a real e a ideal. Isso faz pensar que a significação depende da perspicácia, tanto por parte de quem a produz quanto por parte de quem lhe confere sentidos. Para Andrea Czarnobay Perrot, na tese intitulada *Machado de Assis e a Ironia: estilo e visão de mundo* (2006, p. 73), essa definição formalista e simplificadora mostra a ironia como um modo de discurso em que o ponto máximo é a diferença entre o literal e o intencional. Ao veicular “[...] simultaneamente algo diferente do escrito literal, o emprego da ironia apresenta-se como uma alternativa eficaz, eleita pelo autor para estruturar seu texto de maneira a representar sua visão de mundo e seu princípio filosófico”. A partir dessa lógica defendida pela pesquisadora, entende-se que a capacidade reflexiva da ironia se apresenta no movimento dialético autor/leitor.

De acordo com Linda Hutcheon, no livro *Teoria e política da ironia* (2000, p. 28), para o enunciador “[...] a ironia é a transmissão intencional tanto da informação quanto da atitude avaliadora além do que é apresentado explicitamente”. Porém, ressalta-se que nem sempre ela será um caso de intenção do ironista, embora isso possa acontecer. Importante enfatizar que a ironia sempre será uma questão de interpretação e atribuição. Segundo a mesma autora, é função do interpretador essa atribuição de sentido; vejam a explanação: “O interpretador como agente desempenha um ato — atribui tanto sentidos quanto motivos — e o faz numa situação e num contexto particulares” (HUTCHEON, 2000, p. 29). Nessa perspectiva, afirma-se que atribuir sentido à ironia envolve inferências tanto semânticas quanto avaliadoras.

Continuando o assunto sobre o ironista, recorre-se ao texto *Ironia e Humor na literatura*, de Lélia Parreira Duarte, em que há uma discussão sobre a impossibilidade de haver ironia sem o ironista:

[...] sendo este aquele que percebe dualidades ou múltiplas possibilidades de sentido e as explora em enunciados irônicos, cujo propósito somente se completa no efeito correspondente, isto é, numa recepção que perceba a duplicidade de sentido e a inversão ou a diferença existente entre a mensagem enviada e a pretendida (DUARTE, 1994, p. 55).

A partir do trecho, entende-se que a ironia convida o sujeito a participar da construção do sentido, sinalizando o discurso implícito em detrimento de um discurso explícito presente na superfície do texto, cuja mensagem será facilmente apreendida pelo receptor. O discurso valorizado nesta análise é aquele marcado pela contradição, ambiguidade e incongruência,

constituído pela tensão, pelo elemento dual, o qual convoca a participação do leitor, sujeito capaz de perceber a duplicidade do texto com o qual se depara, uma vez que a ironia, como afirma Dominique Maingueneau em *Novas tendências em análise do discurso* “[...] subverte a fronteira entre o que é assumido e o que não o é [...], é passível de análises divergentes” (MAINGUENEAU, 1997, p. 98).

Seguindo essa lógica, afirma-se que em “Buriti” o leitor é o responsável por assimilar a intenção comunicativa. Além disso, a mensagem presente no texto só terá êxito se esse leitor puder compreender a ironia que foi usada pelo autor. Ao se pensar em Guimarães Rosa como ironista, ocorre mencionar os preceitos de Henri Morier, no texto *Dictionnaire de poétique et de rhétorique* (1998), no qual apresenta a seguinte explanação sobre a caracterização do ironista:

O ironista é, sempre, em algum grau, um idealista. Ele sofre pelo erro, ele desejaria corrigir isto que deforma a verdade; ele possui, em potencial, um justo ou um satírico. Isto porque a ironia tem essa característica geralmente severa e flagelante, o tom triunfante, inflexível ou falsamente alegre. [...] Ao mesmo tempo, a ironia acompanha um perfeito sentimento de superioridade. Ironizar é ter falta de modéstia (MORIER, 1998, p. 598)¹⁰.

Essa citação evidencia a indiscutível importância do sujeito em textos ou situações caracterizadas pela ironia, pois tais escritos, assinalados pela dissonância e pela contradição, exigem a participação do leitor/receptor para a construção do sentido. A ironia é sempre um embate de vozes entre o sentido literal e o sentido implícito. Assim, o literal conduz ao velado e, à vista disso, em um contexto, assimila-se a dissonância. A ironia surge “estabilizando o instável, mas também desestabilizando o excessivamente estável” (MUECKE, 1995, p. 19). Sendo um procedimento narrativo-discursivo, a ironia não se limita, isoladamente, a nenhum dos níveis linguístico, retórico ou discursivo.

A partir da ideia básica de uma dupla natureza do ser humano, bem e mal, esperto e besta, Guimarães Rosa, por meio do narrador, tece comentários e críticas mostrando que nem sempre as coisas estão no patamar de certo ou errado, nós e eles. Ao pensar na personagem Iô Liodoro, observa-se um homem de força e poder que vive sob os preceitos patriarcais. Entretanto, mediante a escolha de seu filho em separar de Dona Lalinha — moça fina da cidade — e se casar com uma mulher de ascendência negra e ter um neto, Iô Liodoro se vê em um

¹⁰ Tradução de Andrea Czarnobay Perrot (*Machado de Assis e a ironia: estilo e visão de mundo*). Tese de doutorado defendida na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2006.

momento na qual precisa saber lidar com os dois lados e equilibrar suas convicções a partir dessa experiência.

Então, passa a ver Lalinha não mais como a ex-mulher de seu filho, mas sim como sua futura esposa. Aqui se mantém o discurso patriarcal, a moça para casar é Lalinha e não Alcina, que também está livre e poderia perfeitamente ser esposa dele. Ou seja, o sogro de Dona Lalinha tem relacionamento íntimo com uma mulher negra, porém, uma mulher branca da cidade é quem ocupará o lugar de esposa na vida do coronel. Nessa postura do coronel, entremeado a questão patriarcal, o que predomina, na verdade, é o racismo estrutural, que também molda essas estruturas de poder.

Contudo, como um bom ironista, Guimarães Rosa manipula essas cenas de poder, mantendo os encontros do coronel com Alcina, ao mesmo tempo em que envolve Lalinha em um jogo de sedução. Vejam:

Ele saía, montava a cavalo, ia ver a mulher baiana. Ia sôfrego, e era a ela, só a ela, que aquele impetuoso desejo se devia. Ah, Lala, terrivelmente desejada. De si, vibrava. Ouvia-o galopar, ao longe? Ela podia amar-se, era bela, seus seios, o ardente corpo, suas lindas mãos de dedos longos. Sentia-se os lábios úmidos demasiado, molhados, como se tivesse beijado, como se tivesse sugado, e era uma seiva inconfessável. Depois, um deixo amargo, na boca. Assim adormecia (ROSA, 1988, p. 227).

Mesmo essas cenas trazendo Lalinha como protagonista, elas só acontecem mediante a disponibilidade do senhor Iô Liodoro quando posiciona de forma sedutora, estimulando Lalinha a continuar a se exhibir. Depois, de forma abrupta, levanta-se e vai se encontrar com Alcina.

Dona Lalinha, mediante a informação de que seu ex-marido seria pai e entendendo que seu sogro, a partir daquele momento, mudaria o próprio comportamento, aceitando a nova nora e o neto no seio familiar, Lalinha deixa de pensar em um posicionamento calcado na relação entre o certo ou o errado e busca uma opinião mais diplomática, desenvolvendo a resiliência e mudando suas estratégias.

Agora o foco da personagem será alcançar o patamar de esposa do coronel. Diante da possibilidade de ser despejada daquela casa, ela começa a avaliar as diferentes formas de atingir os próprios objetivos, adquirindo esperança, saindo de sua zona de conforto. Diante disso, a resiliência permite à Lalinha aceitar a corte do sogro. O que se perceberá é que o texto rosiano não diz tudo explicitamente: a ironia mascarada requer uma postura diferenciada por parte do

leitor, pois ele também se constitui como um participante do processo de criação literária e da interpretação da obra.

Na visão de Muecke a palavra ironia não quer dizer agora apenas o que “significava nos séculos anteriores, não quer dizer num país tudo o que pode significar em outro, tampouco na rua o que pode significar na sala de estudos, nem para um estudioso o que pode querer dizer para outro” (MUECKE, 1995, p. 22). Por isso, ressalta-se que entender a ironia é uma questão individual e varia de acordo com as vivências, saberes, culturas, ou seja, depende das experiências de vida de cada um.

Duas tendências relacionadas à ironia são interessantes para a discussão presente nesta tese: a situação irônica e o refinamento da linguagem. A primeira permite uma análise envolvendo o enredo, as personagens e a própria estrutura da obra. Já a segunda possibilita uma reflexão envolvendo o narrador que interfere, em determinados momentos, no decorrer do texto. Com objetivos específicos, o narrador, nas falas, tece comentários, críticas ou mesmo reflete sobre a criação literária.

Em “Buriti”, essa interferência do narrador é perceptível, principalmente quando chama a atenção para aspectos positivos de personagens desvalorizadas, menosprezadas, que possivelmente crescem em importância textual e humana aos olhos do leitor. Porém, não se pode ser rígido em relação a essa divisão, pois ao se estudar a ironia na literatura, é necessário observar para qual dessas tendências ela se inclina mais, lembrando que sempre será importante a preparação da linguagem, independentemente de sua ocorrência.

De acordo com Beth Brait, a ironia “multiplica suas faces e suas funções, configurando diversas estratégias de compreensão e representação do mundo” (BRAIT, 2008, p. 13), e permite questionar as certezas, as verdades absolutas, as rígidas divisões entre o par certo *versus* errado. Nesse contexto, considera-se importante discutir ainda sobre o assunto, quando Brait diz que

[...] o ironista, o produtor da ironia, encontra formas de chamar a atenção do enunciatário para o discurso e, por meio desse procedimento, contar com sua adesão. Sem isso a ironia não se realiza. O conteúdo, portanto, estará subjetivamente assinalado por valores atribuídos pelo enunciador, mas apresentados de forma a exigir a participação do enunciatário, sua perspicácia para o enunciado e suas sinalizações, por vezes extremamente sutis (BRAIT, 2008, p. 138).

Nesse aspecto, a participação do enunciatário constitui a intersubjetividade, pressupondo não apenas saberes partilhados, mas também perspectivas, valores pessoais e

culturais socialmente compartilhados, ou mesmo aqueles que compõem o imaginário coletivo. Pode-se afirmar que Guimarães Rosa, ao escrever suas narrativas, tinha consciência de si, do mundo real e do mundo ficcional. Suas novelas expressam ambição diante de um mundo que ele sabe ser impossível representar em sua totalidade. Ao se pensar no ironista, alguns teóricos dizem que eles possuem uma carga positiva e outra negativa. A primeira se deve à evidente inteligência de suas zombarias e, a segunda, à dissimulação empregada em suas ações. Assim, a ironia pode ser atacante e corretiva ou destruidora e agressiva.

Ao longo da narrativa “Buriti”, o leitor encontrará uma ou outra dessas percepções. A título de exemplo, há a produção de um riso irônico, que nem sempre aparece de forma evidente, mas nas entrelinhas da obra. Com uma aura geral de seriedade, sua autoconsciência se presentifica na interação autor-texto-leitor, não de forma diretamente relacionada à consciência de cada personagem, mas de maneira indireta e sutil, posto que todos os personagens ali se constituem em caricaturas, conforme percebe-se a seguir:

Nhô Gualberto Gaspar contava: — “Vai, não aguentei, eu quis mostrar uma coisa, elas haviam de abrir boca! Estimo que nem a Maria da Glória, que é de casa, não conhecia...” Ele descera do cavalo, pegou o machete, caçou um pau-terra. Torou o pé. — “Torei!...” Mostrara que, naquela árvore viva, com copa folhada e porção de flores que eram estrelinhas amarelas alegres — que o tronco era oco, como uma flauta grossa, e todo cheio de terra [...]. Essa terra seca, interna guardada, dentro mesmo do corpo todo da árvore verde. A bem que elas duas — Dona Lalinha e Maria da Glória — levaram um espanto, no aquilo avistar, como se fosse uma coisa imoral. — “A bem...” Nhô Gaspar ria, quase com maldade (ROSA, 1988, p.128).

Nesse ponto de vista, diversas vezes a personagem aparece sendo flagrada com um leve sorriso no canto da boca, evidenciando satisfação por considerar estar em vantagem, por saber mais que os outros, como em: “Vai, não aguentei, eu quis mostrar uma coisa, elas haviam de abrir boca! Estimo que nem a Maria da Glória, que é de casa, não conhecia...” (ROSA, 1988, p.128). A personagem Nhô Gualberto Gaspar demonstra seu entusiasmo em julgar possuir um conhecimento tido como acima dos conhecimentos das duas mulheres. Vale ressaltar que ele protagoniza outras cenas dignas de serem analisadas sob esse viés da ironia perpassada pelas relações de poder, bem como as peripécias dessa personagem dual, as quais serão tratadas no decorrer da tese.

Como foi visto neste tópico, a ironia está presente em textos literários e filosóficos, atraindo olhares de teóricos, críticos, pesquisadores, escritores e leitores. Seu campo de estudo

é vasto e variado, abrangendo a filosofia, a linguística, a crítica e a teoria literária, perpassando a antropologia, a sociologia e assim por diante.

A partir dessas reflexões, dá-se continuidade a escrita da tese por meio de uma imersão no texto literário, focando suas possibilidades de significação e dialogando com os conceitos de poder e ironia. Nesse contexto, reflete-se sobre o delineamento da personagem Miguel e sua representatividade na narrativa “Buriti”, mostrando como a ironia perpassa as práticas e as relações de poder vivenciadas pela personagem. Uma discussão para o próximo capítulo, intitulado *Contrastes: relações atravessadas pelo exercício do poder*.

CAPÍTULO II
CONTRASTES: RELAÇÕES ATRAVESSADAS PELO
EXERCÍCIO DO PODER

CONTRASTES: RELAÇÕES ATRAVESSADAS PELO EXERCÍCIO DO PODER

Não, não sou romancista; sou um contista de contos críticos. Meus romances e ciclos de romances são na realidade contos nos quais se unem a ficção poética e a realidade.

(Guimarães Rosa)

Ao se evocar a epígrafe, o leitor é tentado a pensar que em Guimarães Rosa tudo é e não é, devido ao entrelaçamento entre ficção e realidade, preconizando exercícios de poder que, em muitos momentos, afloram esse aspecto irônico em “Buriti”, que não é simples de compreender e externalizar. Mas, como a ironia pode renascer mediante a visão do leitor, ela o convida a um debate tão teórico quanto moral ou mesmo a uma reflexão estética ou linguística, estimulando a criatividade e a capacidade de compreender os vários tipos de sertão existentes, sejam eles ficcionais, sejam reais.

Assim, é possível elaborar essa problematização em face à narrativa “Buriti”: ela nasceu de uma grande ironia? Pergunta estranha e talvez sem respostas, mas, para explorá-la, volta-se a pensar no processo de retorno da personagem Miguel. Por acaso, o doutor José Lourenço realizou uma caçada pelos ermos do Mutúm quando encontrou o menininho míope e, simpatizando com a criança, convidou-a para ir com ele para a cidade estudar. No entanto, ao ler a narrativa e perceber de forma imediata o seu aspecto mítico, acredita-se ser possível inverter esse caminho, perpassado pela crença de que os seres humanos já nascem predestinados. Miguilim encontrou o doutor, mas pode-se dizer que ele teve sorte, entendida aqui no sentido que Maquiavel usava na obra *O Príncipe*, publicada postumamente em 1532. Nesse contexto, cabe ressaltar o filósofo quando dizia que, se o indivíduo consegue aproveitar a ocasião, há a iniciativa, há a ação certa no tempo certo, isso também é chamado de sorte. Esse questionamento, possibilita a abertura de um diálogo com os dizeres de Linda Hutcheon ao salientar que,

[c]om a ironia, você sai do reino do verdadeiro e do falso e entra no reino do ditoso e do desditoso – de maneira que vão além do que sugere o uso desses termos na teoria dos atos de fala [...]. A ironia remove a certeza de que as palavras significam apenas o que elas dizem (HUTCHEON, 2000, p. 32).

A ironia, portanto, não acontece por acaso, sendo “uma estratégia discursiva que opera no nível da linguagem (verbal), questiona as ideologias das sociedades” (HUTCHEON, 2000,

p. 27) e quebra as hierarquias. É importante ressaltar que nem sempre ela alcança a todos, pois, como salienta Hutcheon, os significados surgem em contextos interpretados por grupos sociais específicos, uma vez que a natureza transformadora da linguagem cria os suportes de reconfiguração dos enunciados no tempo. Ampliando esse entendimento, para identificar a ironia que perpassa as ações, o discurso e a caracterização da personagem Miguel, é preciso fazer um retorno à infância dele, a fim de identificar circunstâncias que possibilitem tal interpretação.

Pode-se afirmar que o autor utiliza a ironia romântica como elemento capaz de possibilitar o distanciamento em relação à própria criação. Assim, graças à multiplicidade de vozes traspassadas na obra, Guimarães Rosa expõe uma narrativa que reflete sobre ações ocorridas mediante o exercício do poder, com seus aspectos positivos e negativos. Essa questão faz emergir a condição do ser humano, problematizando e revelando a experiência de homens e mulheres que sonham, sofrem, resistem, entregam-se, não se deixam dominar ou o fazem facilmente e, ao mesmo tempo, é signo do reencontro do homem com o próprio destino.

2.1 Do menino míope ao adulto doutor

Nada pode ser considerado irônico se não for proposto e visto como tal.
(Lélia Parreira Duarte)

A ironia romântica, o auto desvelamento, inaugura a objetividade do texto literário, afastando a carga romântica e mostrando que, por trás do texto, tem um autor que pensa, que reflete e que faz crítica. Guimarães Rosa insere uma reflexão metaliterária para seu texto, podendo-se observar isso claramente no delineamento da personagem Miguel, quando o autor migra a personagem de outra novela para “Buriti”. Tal processo pode ser lido como um processo de ironia romântica.

Então, defende-se que Guimarães Rosa realiza reflexões sobre o próprio fazer criador porque essa personagem já estava presente na novela “Campo Geral”, inserida agora na “Buriti”. No processo criador, a literatura é um artifício de representação, não importa se, a princípio, era apenas um livro e o romancista o dividiu em sete novelas. O que importa é que se tem “Buriti” como uma novela, e nela há uma personagem que apareceu em outra, na narrativa de “Campo Geral”.

No primeiro parágrafo de “Buriti”, já se evidencia a informação de que Miguel está retornando à fazenda Buriti Bom; porém sua presença se faz em primeira instância em outra

narrativa: Miguel, na verdade, é o menino Miguilim, da novela “Campo Geral” primeira das sete que compõem *Corpo de Baile* (1956). Portanto, a presença da personagem em “Buriti” é significativa, posto corresponder ao retorno do menino Miguilim em outra representação social, agora estudado. Parece extremamente razoável que o médico, o diplomata e o escritor João Guimarães Rosa tenham intencionalmente resgatado essa personagem com o poder simbólico, intelectual.

Nesse ponto é relevante observar os dizeres do narrador a esse respeito: “Contra o sertão, Miguel tinha sua pessoa, sua infância, que ele, de anos, pelejava por deslembrar, num esforço que era a mesma saudade, em sua forma mais eficaz. Mas o grande sertão dos Gerais povoava-o, nele estava, em seu amor, carnal marcado (ROSA, 1988, p.105). Nesse trecho, é notório que a personagem adulta Miguel vive uma inquietação existencial, consequência do vivenciado em sua infância no sertão mineiro.

Essa interpretação incita o leitor a pensar: por que ele queria esquecer sua infância? De onde veio Miguel? Qual sua origem? Como era o contexto social e econômico dele? O que mudou a vida da personagem após os estudos? Como ele voltou ao sertão? Para quê? Por que Guimarães Rosa trouxe essa personagem com outra representação social, justamente na última novela? O que há de ironia e de poder na construção desse enredo que mescla passado, presente e futuro? Para responder a esses questionamentos, os leitores precisarão fazer um retorno à primeira novela, “Campo Geral” que traz no enredo a história do menino Miguilim, e à quinta novela, “A estória de Lélío e Lina”, na qual existe uma menção a ele, indicando o prosseguimento pela busca de reconhecimento social e econômico realizada por Miguel.

Em “A estória de Lélío e Lina”, tem-se a informação de que Miguilim está na cidade de Curvelo para estudo e trabalho. Isso pode ser considerado, uma vez que ela “[p]erguntou se Lélío tinha estado no Curvelo, se conheceu um irmão dela, que se chamava Miguel Cássio, atendendo pelo apelativo de Miguilim, e que lá direitinho trabalhava e ia nos estudos” (ROSA, 2001, p. 266). A título de curiosidade, Drelina, Tomé Cássio e Chica são personagens oriundos de “Campo Geral”, irmãos de Miguilim e, na fase adulta, voltam como personagens na narrativa mencionada.

Se “A estória de Lélío e Lina” — mostra apenas em uma fala de Drelina — que Miguilim seguiu seu caminho rumo à evolução cultural e intelectual, em “Buriti”, esse processo se materializa a partir da figura de Miguel na vida adulta. O menino míope de oito anos de idade, morador do Mutúm, filho de uma família desestruturada econômica e socialmente, destinado a ser mais um na lida diária de sofrimentos e angústias, aparece como doutor veterinário. De forma consciente em seu processo criador, Guimarães Rosa recupera “[u]m

certo Miguilim [que] morava com sua mãe, seu pai e seus irmãos, longe, longe daqui [...] em ponto remoto, no Mutúm. No meio dos Campos Gerais, mas num covão em trecho de matas, terra preta, pé de serra” (ROSA, 2002, p. 27), dotando-o de um poder intelectual em detrimento do poder da força.

Miguilim, o Filho de Nhô Bernardo, experimentou uma infância cheia de angústias e descobertas e pode-se dizer que essa vivência influenciou a vida adolescente e a adulta de Miguel. Por isso, realiza-se a leitura dessas duas narrativas de forma associada, permitindo o trânsito de elementos promotores de uma interpretação mais livre e ampla das novelas “Campo Geral” e “Buriti”, com ênfase na personagem Miguel. Dessa forma, observa-se que Miguel não é caracterizado de maneira gratuita: há um fio a ser desenrolado que certamente perpassa pelas linhas das relações de poder e da ironia.

Miguilim fecha um ciclo de sua vida ao deixar os familiares e o Mutúm, quando vai para a cidade grande buscar uma forma de conhecimento a ser adquirido na escola e, para isso, ele conta com a ajuda do doutor José Lourenço. Esse, por seu turno, na ocasião em que foi realizar uma caçada nos ermos do Mutúm, encontrou o menininho míope. Ao perceber as dificuldades oculares da criança, bem como à medida em que se afeiçoava a ela, chegou ao ponto de lhe emprestar os próprios óculos e convidá-la a ir com ele para a cidade grande:

Olhou mais longe, o gado pastando perto do brejo, florido de são-josés, como um algodão. O verde dos buritis, na primeira vereda. O Mutúm era bonito! Agora ele sabia. Olhou Mãitina, que gostava de o ver de óculos, batia palmas-de-mão e gritava: — “Cena, Corinta!...”. Olhou o redondo de pedrinhas debaixo do jenipapeiro. Olhava mais era para a Mãe. Drelina era bonita, a Chica, Tomezinho. Sorriu para Tio Terêz: — “Tio Terêz, o senhor parece com Pai...” Todos choravam. O doutor limpou a goela, disse: — “Não sei, quando eu tiro esses óculos, tão fortes, até meus olhos se enchem d’água...” Miguilim entregou a ele os óculos outra vez (ROSA, 2002, p. 154).

Os óculos emprestados pelo doutor possibilitaram a Miguilim ver melhor, entender as belezas do lugar, guardar na memória a imagem da mãe de quem tanto gostava e, também, daqueles que se foram: Nhô Bernardo Caz, o pai; Cuca Pingo-de-Ouro, a cachorra e amiga fiel; Dito, o irmão e companheiro. Miguilim guardaria a imagem do Mutúm, de seus irmãos Drelina, Chica e Tomezinho, mas a imagem do irmão Liovaldo ele preferiria esquecer, como veremos no decorrer da tese.

Sete crianças fizeram parte da infância de Miguel: Dito, Tomezinho, Liovaldo, Chica, Drelina, seus irmãos, além de mais dois garotos, Patori e Grivo. Entre todas essas crianças —

mediante informações passíveis de comprovação em outras narrativas do autor —, somente Miguel consegue se tornar um doutor e obter ascensão social. Logo, tem-se uma diferença socioeconômica e cultural que atravessa a evolução dessas personagens. Com efeito, a marca da concretização da mudança vivenciada por Miguelim tem como mola propulsora a educação, o saber intelectual, em outros termos, o saber adquirido na escola.

As outras crianças, possivelmente, queriam estudar, no entanto, não conseguiram atingir esse objetivo. Isso mostra uma realidade triste, pois, para que se tenha acesso à educação, é preciso ter oportunidades; entretanto, o contexto social dessas crianças não permitiu tal alcance. Então, depreende-se que não correspondeu apenas a uma questão relacionada ao desejo dessas personagens, mas sim a uma questão social e política. Tal debate atrela-se às primeiras décadas do século XX, em um contexto marcado pela exclusão social e econômica, instante em que nem todas as pessoas podiam estudar. Assim, a narrativa pode nos encaminhar a reflexões concernentes à educação, ou seja, quando se pensa nela, por que querer não é poder? Objetivamente, pode-se dizer que o contexto não facilitava, pois nem todos possuíam acesso à escola. Realidade ainda presenciada por muitas crianças do sertão mineiro.

Em se tratando das relações de poder entre as personagens, a educação é um ponto importante a ser discutido. Ela é essencial para o enredo, pois Guimarães Rosa retrata uma personagem da novela “Campo de Geral” e mostra que, por meio da educação, ela mudou de vida, deixou de ser a personagem Miguelim, filho de uma família humilde, esfacelada, predestinado a terminar os dias no sertão, abandonando a sina de ser mais um a viver naquele sofrimento e na seca. Pela educação, a personagem Miguel volta ao sertão doutor e possuidor de poder intelectual. Volta porque precisa “vencer e ganhar o passado no presente” (ROSA, 1988, p. 106). Há, em Miguel, a necessidade de estabelecer uma sintonia com o sertão onde nasceu e viveu a própria infância.

Contudo, não se pode deixar de perceber também certo grau de ironia nesse processo criador: por que, das sete crianças, apenas uma conseguiu estudar? Nesse ponto, Guimarães Rosa mostra que, apesar de o ideal de educação ter sido propagado no Brasil, ela não era para todos. Nossos pais e avós cresceram com a ideia de que a educação era importante, pois eles sabiam o efeito da educação na vida das pessoas, sabiam o que era e o que não era estudar. No entanto, só uma pequena parcela da população conseguiu acesso a esse mundo do saber intelectual.

Então, Guimarães Rosa promove o afastamento da carga romântica do texto literário, mostrando que por trás desse discurso há um autor que pensa, reflete, critica e escancara as mazelas da sociedade, expondo a situação de crianças do sertão que não estudaram. Não é por

não possuem inteligência e capacidade: tem-se, como exemplo, a personagem Miguel, a quem foi dada a oportunidade, mas, para que isso acontecesse, ele foi apadrinhado, em outros termos, alguém se interessou pelo menino e desejou investir em sua educação.

A dúvida incitada pelo contexto é: por que apenas Miguel? Essa pergunta orienta para algumas hipóteses, em que uma possível resposta passa pela perspectiva da autoficção, haja vista alguns estudiosos defenderem o posicionamento de que Miguilim corresponde a um alterego de Guimarães Rosa. Para fazerem tal afirmativa, eles se baseiam em menções do próprio autor e em alguns depoimentos proferidos por seus familiares. Em 1956 Guimarães Rosa escreveu uma carta a Paulo Dantas e, em um dos trechos, afirma: “Aquela miopia foi minha. Escrevi aquela novela, em quinze dias, em lágrimas. Chorava muito enquanto a escrevia. Lágrimas sentidas, grossas, descidas do fundo do coração” (ROSA, 1975, p. 27). Com isso, percebe-se o envolvimento emocional do escritor ao delinear essa personagem, possivelmente aflorada pelas lembranças de sua própria infância.

Além desse caso, cabe sublinhar quando Guimarães Rosa, ao ser entrevistado por Ascendino Leite, dá pistas que endossam ainda mais as discussões sobre a questão do alterego: “recordando o tempo de criança, vejo por lá um excesso de adultos, todos eles, mesmo os mais queridos, ao modo de soldados e policiais do invasor, em pátria ocupada. Fui rancoroso e revolucionário permanente, então. Já era míope, e nem mesmo eu, ninguém sabia disto” (ROSA, 1997, p. 39).

Os adultos são vistos como os detentores do poder nessa relação com as crianças, mas o menino Joãozito não se rendia às ordens impostas, assim como Miguilim. Guimarães Rosa prossegue a entrevista, dizendo que quando criança gostava de entrar em seu quarto, fechar a porta, “[d]eitar no chão e imaginar histórias, poemas, romances, botando todo mundo conhecido como personagens, misturando as melhores coisas vistas e ouvidas, numa combinação mais limpa e mais plausível” (LIMA, 1997, p. 39). Miguilim também possui uma imaginação fértil, pois gostava de fabular e de transformar os acontecimentos diários em histórias imaginadas. As evidências da autoficção não param por aí, pois o Dr. José Lourenço, do Curvelo, que descobriu a miopia do garoto Joãozito, aparece como personagem em “Campo Geral” (2002). Além disso, Guimarães Rosa perdeu uma irmã com a mesma idade de Dito, colecionava insetos, apanhava passarinhos com alcapão, criou alguns animais domésticos e se formou em medicina.

Com esses rastros, é possível entrever que Guimarães Rosa discute as relações de poder por meio da elaboração de um discurso infantil, advindo das lembranças da infância. Como se trata de meninos revolucionários, Joãozito e Miguilim chegaram à fase adulta como doutores e voltaram ao sertão na busca de vencer e ganhar o passado no presente — Guimarães Rosa,

como visitante, e Miguel, como morador. Uma pressuposição de apenas Miguel ter sido agraciado com o retorno ao sertão, na condição de doutor, certamente está relacionada a Miguilim ser alterego de Guimarães Rosa.

Antes de estudar e alcançar o patamar de doutor, Miguilim morava no sertão norte-mineiro, ambientação conhecida pelo atraso econômico, pelo descaso dos governantes, pela concentração de rendas nas mãos de uns poucos e grande maioria vivendo na miséria: “Dava vergonha no coração da gente, o que o pai assim falava. Que de pobres iam morrer de fome – não podia vender as filhas e os filhos... Pudesse, crescesse um pouco mais, ele Miguilim queria ajudar, trabalhar também” (ROSA, 2002, p. 68). As crianças daquele lugar tinham duas opções: morrer de fome ou começar a trabalhar muito cedo.

O pai vivia dizendo que não era dono de nada, apenas trabalhava para o dono das terras: “Exclamava que ele era pobre, em ponto de virar miserável, pedidor de esmola, a casa não era dele, as terras ali não eram dele, o trabalho era demais” (ROSA, 2002, p. 51). Se o trabalho era excessivo, os filhos precisavam ajudar. Aqui há outra questão recorrente: quando se pensa na “lida da roça”, os filhos são predestinados ao trabalho e também funcionam como mão de obra. Essa informação remete a uma estrutura socioeconômica, política e cultural presente no interior do país que ainda é vivenciada por muitos brasileiros, os quais residem e trabalham em terras que não são suas. Isso está explícito em outras narrativas brasileiras, independente das escolas literárias.

No livro *Seringal*, escrito por Miguel Jeronymo Ferrante e publicado em 1972, as crianças vivenciam os mesmos estigmas problematizados em “Campo Geral” (2002). No contexto apresentado por Ferrante, a escola fica no esquecimento. Por isso, ir à escola “não se paga a pena, é muito sacrificioso [...] Vive-se mesmo sem saber ler” (FERRANTE, 1972, p. 32). As personagens dessa narrativa são meninas e meninos sem infância, sem adolescência, sofrendo na lida diária do trabalho. Já na tenra idade, elas “usam a faca e disparam a espingarda com segurança. Atiram com precisão matemática. Muitos já cortam a seringa. Magros, empapuçados, desnutridos” (FERRANTE, 1972, p. 43). Aqui, mais uma vez, tem-se a representação de um sistema de miséria, opressão e submissão, cuja aquisição da leitura era um privilégio do coronel e seus familiares. Quanto aos seringueiros, eles não tinham o direito de usufruir de tais habilidades.

Mesmo dando um salto temporal, será possível perceber que a figuração de situações de opressão e de miséria se perpetua na literatura brasileira, como na obra de Conceição Evaristo, *Ponciá Vicêncio*, publicada em 2003. Na narrativa, existe a “terra dos pretos”, onde a personagem principal do romance viveu com a família da infância até a juventude. A mãe era

artesã tal qual a protagonista, enquanto o irmão trabalhava com o pai nas terras do coronel Vicêncio, do mesmo modo que o fez seu pai, seu avô e seu bisavô. Com efeito, essas personagens representam pessoas que carregavam a marca da exploração dos brancos, mesmo após terem a “liberdade”.

Nas terras dos negros — as quais, na realidade, não lhes pertenciam —, as mulheres e as crianças trabalhavam, mas a colheita também era entregue aos coronéis. A cana, o café, toda a lavoura, o gado, as terras, enfim, tudo tinha dono: os brancos. Assim, a família da personagem Ponciá tinha apenas uma casa de pau-a-pique coberta de capim para abrigar tanto a pobreza em que viviam quanto seus corpos cobertos por molambos.

Já o livro *Torto Arado*, de Itamar Vieira Júnior, publicado em 2019, traz a história das irmãs Bibiana e Belonísia, moradoras da Fazenda Água Negra, em um povoado do interior da Bahia, onde as casas na realidade eram taperas feitas de barro e o plantio apresentava-se como sobrevivência. Essas duas personagens, assim como Miguilim, têm uma infância marcada pelo trabalho servil, violência e seca, além de a narrativa retratar a regularidade social brasileira em que as famílias de agricultores se estabelecem nas terras dos patrões para quem trabalham.

Nesse contexto, podemos observar três realidades vivenciadas pelas personagens. Uma delas se refere aos donos da fazenda, ou seja, latifundiários que lucram com a produção de alimentos, mas não moram lá. Na sequência, temos as crianças, as quais não têm o direito de frequentar escolas, vivem sem perspectivas de vida e sem qualquer tipo de assistência e, muitas vezes, não ultrapassam a primeira infância. Por fim, destacamos os pais de Bibiana e Belonísia que, assim como seus avós e as outras famílias, podem morar e plantar em um pequeno pedaço de terra “cedida” pelos verdadeiros donos do local, produzindo seu próprio alimento.

Esses exemplos evidenciam como essa estrutura de poder é mantida e apresentada em outras narrativas brasileiras. Em *Seringal*, o narrador mostra a vida de sofrimento das crianças que vivem nos seringais. Em *Ponciá Vicêncio*, a narradora diz que precisava sair dali porque a terra não era deles, ressaltando a existência de uma diferença entre as terras dos brancos e a terra dos pretos. Trabalhava-se bastante na fazenda, mas não havia direitos efetivos. Por fim, o narrador de *Torto Arado* expõe as mesmas mazelas.

Em locais e datas diferentes, essa estrutura de poder se mantém, pois os coronéis se valem das posses que tem. No *Dicionário de Política* de Norberto Bobbio (2000) discute-se o sistema opressivo como a “[...] posse de certos bens, necessários ou considerados como tais, numa situação de escassez, para induzir aqueles que não os possuem a manter um certo comportamento, consistente sobretudo na realização de um certo tipo de trabalho” (BOBBIO, 2000, p. 955). Essa estrutura de poder solidifica-se em todas as regiões do Brasil, tornando-se

usual tanto para os coronéis dos sertões quanto para os da borracha ou do açúcar. Em geral, “[...] todo aquele que possui abundância de bens é capaz de determinar o comportamento de quem se encontra em condições de penúria, mediante a promessa e concessão de vantagens” (BOBBIO, 2000, p. 955).

Quando se pensa em trabalhadores rurais, a mão de obra infantil aumenta tal poder de barganha. De acordo com Marin e Vendruscolo (2010), conforme a idade, o sexo e a força física, as crianças incorporavam-se às atividades produtivas e reprodutivas das famílias, na condição de ajudante. No sertão norte-mineiro, assim como em outras regiões do país, desde pequenos, os filhos acompanhavam os trabalhos dos pais a fim de adquirir conhecimento por meio da prática, do fazer, incorporando as experiências acumuladas sobre o trato dos animais e os serviços do campo. Dessa forma, o trabalho infantil, além de ajudar na garantia do sustento de algumas famílias, preservava também a manutenção do modo de vida sertanejo. Diante desse escopo, podemos dizer que, de algum modo, o processo não foi diferente com o menino Miguilim, pois o pai já havia decidido o futuro dele:

— Diacho, de menino, carece de trabalhar, fazer alguma coisa, é disso que carece! — o Pai falava, que redobrava: xingando e nem olhando Miguilim. Mãe o defendia, vagarosa, dizia que ele tinha muito sentimento. [...] Mais bem que já tem prazo para ajudar em coisa que sirva, e calejar os dedos, endurecer casco na sola dos pés, engrossar esse corpo!” Devagarzinho assim, só suspiro, Mãe calava a boca. E Vovó Izidra secundava, porque achava que, ele Miguilim solto em si, ainda podia ficar prejudicado da mente do juízo (ROSA, 2002, p. 62).

A imposição do pai acontece e o menino começou a trabalhar na “lida da roça”. Aqui, existe a exemplificação da educação sertaneja, com larga tradição na literatura brasileira, que se impõe à força sobre o menino, obrigando-o, desde cedo, a sufocar a própria sensibilidade e começar a trabalhar. Na perspectiva dos familiares, exercer uma função laborial impediria que o garoto ficasse “solto em si”, “prejudicado da mente do juízo”, como temia a personagem Vovó Izidra. Na família de Nhô Bero, é visível a severa hierarquia sedimentada no poder e autoridade centrada na figura do pai, responsável por ditar regras, normas e detentor do controle sobre os demais indivíduos: “Já tem prazo para ajudar em coisa que sirva, e calejar os dedos, endurecer casco na sola dos pés, engrossar esse corpo!” (ROSA, 2002, p. 63).

Nessa base cultural patriarcal, cuja estrutura se pauta na influência, na adaptabilidade e no controle, o esposo detém o papel de dominador/explorador. Assumindo o segundo posto nessa hierarquia, encontramos a esposa, que viabiliza esse poder junto aos filhos, os tidos como

mais dominados-explorados. Rotineiramente, ela se apresenta como uma mulher omissa, como nos informa o narrador: “Mãe calava a boca” (ROSA, 2002, p. 63). Efetivamente, ela se calava porque não tinha coragem para lutar em um ambiente permeado pela violência. De acordo com Foucault,

[...] [a]s relações de poder existem entre um homem e uma mulher, entre aquele que sabe e aquele que não sabe, entre os pais e as crianças, na família. Na sociedade, há milhares e milhares de relações de poder e, por conseguinte, relações de forças de pequenos enfrentamentos, microlutas, de algum modo (FOUCAULT, 2010, p. 231).

Então, pode-se entender que tanto o pai de Miguilim quanto a mãe possuem autoridade, contudo, o abuso do poder exercido pela figura masculina destitui a autoridade materna no ambiente familiar. Isso ocorre pela quebra da resistência ou por meio da violência, uma vez que ele usa a força bruta para sujeitar a mãe, tal como o faz com o filho, e conservá-los sob o jugo das mais variadas formas de crueldade. Para Foucault (2010), o conceito de poder supõe, mesmo que exista resistência de outrem, um processo de imposição da vontade de alguém pelo uso da força e da violência — física ou simbólica — que levam à coerção e à persuasão.

Assim, Miguilim é persuadido mediante o posicionamento dos adultos, os quais sempre enfatizam a necessidade do trabalho, e também ao perceber que, ao passo que ajudava em alguma tarefa, ele recebia melhor tratamento e até mais atenção do pai. Diante disso, nota-se que a coerção da personagem acontece e ele passa a se oferecer para auxiliar na lida da roça: “– Pai, quando o senhor achar que eu posso, eu venho também, ajudar o senhor a capinar roça...” (ROSA, 2002, p. 64). Dessa maneira, sucede sua inserção no cotidiano do trabalho: “Daí por diante, não deixavam o Miguilim parar quieto. Tinha de ir debulhar milho no paiol, capinar canteiro de horta, buscar cavalo no pasto, tirar cisco nas grades de madeira do rego” (ROSA, 2002, p. 126).

Para além do trato com os animais e lavoura, destacamos ainda outros trabalhos realizados por Miguilim, a saber:

[...] montava no cavalo, com cangalha, [...] Pai prendia uma lata de leite de cada lado, grande. Miguilim tomava a benção e saía. O leite ia batendo, chuá, chuá, chuá, aquele barulhinho. O cavalo não podia trotar, ia a passo. A viagem enfarava. Era légua e quarto, Miguilim tinha sono. Às vezes vinha dormindo em cima do cavalo (ROSA, 2002, p. 131).

Foram selecionadas essas duas passagens com o intuito de mostrar que, por algum tempo, Miguilim se sujeitou aos mandos do pai. Esse fator faz pensar nos preceitos de Foucault ao mencionar que o poder disciplina tanto as mentes quanto os corpos das pessoas que vão adestrar o ser humano a fim de levá-lo a pensar e a ser de determinada forma. São “processos contínuos e ininterruptos que sujeitam os corpos, dirigem os gestos, regem os comportamentos” (FOUCAULT, 2010, p. 33).

Mesmo sem gostar daquela lida, mesmo sofrendo na viagem, que era longa e desconfortável, “Miguilim tomava a benção e saía” (ROSA, 2002, p. 131). A naturalização dos papéis sociais — tanto para os homens quanto para mulheres e crianças, organizados em funções de dominantes e subjugados — repete-se dentro dos lares, mediante valores e normas culturais construídas ao longo do tempo, aspecto que dificulta a ruptura do ciclo de violência. Nesse sentido, o espaço doméstico continua apresentando-se de forma ambígua, sendo lugar de afeto e/ou de violência.

Na casa de Miguilim, o aprendizado acontecia por meio do sofrimento da violência física. Guimarães Rosa, ao contar a história dessa família, escancara a historicidade de forma clara, porque não se trata só do pai de Miguilim, mas de um padrão de conduta próprio das famílias patriarcais brasileiras, em que os subjugados — crianças, agregados e mulheres — só aprenderiam mediante surras. Apanhar era um processo natural rumo à aprendizagem, à imposição física, ao medo, à obediência cega, sujeição esperada de filhos e mulheres. Essa é a postura adotada por Nhô Bero:

Pegou Miguilim, e o levou para casa, debaixo de pancadas. Levou para o alpendre. Bateu de mão, depois resolveu: tirou a roupa toda de Miguilim e começou a bater com a correia da cintura. Batia e xingava, mordía a ponta da língua, enrolada, se comprazia. Batia tanto, que Mãe, Drelina e a Chica, a Rosa, Tomezinho, e até Vovó Izidra, choravam, pediam que não desse mais, que já chegava. Batia. Batia, mas Miguilim não chorava (ROSA, 2002, p. 73).

Nessa cena de violência, um detalhe chama a atenção e faz voltar aos postulados de Foucault (2010), quando o filósofo afirma que o poder suscita, a todo instante, alguma resistência, mesmo quando é exercido em acanhados focos de enfrentamento nas relações sociais banais do dia. Mesmo o pai tendo tirado toda a roupa da criança e batido violentamente, em todas as partes de seu corpo, o menino não chorava. Essa postura aumenta ainda mais a raiva do pai e, mediante a resistência do filho, entendemos que “o poder daquele que domina

tenta se manter com tanta mais força, tanto mais astúcia quanto maior forem a resistência” (FOUCAULT, 2010, p. 232). No trecho a seguir, apresenta-se a cena em que a personagem Miguilim demonstra enfrentamento:

Não chorava, porque estava com um pensamento: quando ele crescesse, matava Pai. Estava pensando de que jeito era que ia matar Pai, e então começou a rir. Aí, Pai esbarrou de bater, espantado: como tinha batido na cabeça também, pensou que Miguilim podia estar ficando doido (ROSA, 2002, p. 73).

A ideia fixa de matar o pai para diminuir o sofrimento, imaginar de que jeito iria cometer tal ato traz alegria, alento e alivia as dores físicas da personagem e, no decurso do tempo, Miguilim adota uma postura agressiva em resposta à cultura de violência propagada. Para Foucault (2010), a violência é o oposto da relação de poder. Ela é uma ação mecânica, em que uma das partes é ativa e todo o resto passiva. Fazer, então, da violência uma atitude substancial e fundadora do poder é remetê-lo a seu caráter mecanicista, já que a vítima da violência é reduzida a um corpo mecânico, mesmo que esses momentos de agressão aconteçam sob o pretexto de defender o outro.

No episódio anterior à surra, percebe-se que ele por si só já representa uma violência extrema, uma vez que Miguilim tinha acabado de chegar do enterro do seu irmão, seu melhor amigo, e o pai, além de obrigá-lo a trabalhar levando leite para uma outra propriedade, ainda lhe dá uma surra tremenda por ter agredido o próprio irmão, sem sequer buscar saber o motivo da atitude do menino. Miguilim estava defendendo o amigo Grivo, pois seu irmão Liovaldo começou a debochar, a cuspir e a dar tapas no amigo. Então, Miguilim explodiu de ódio e, mesmo menor que Liovaldo, partiu para cima dele e derrubou-o no chão, esmurrando-o.

Como se pode observar, o garoto age de forma semelhante a de seu pai, porém entre as duas atitudes há uma diferença postulada pela sociedade patriarcal: a surra dada em Miguilim é aceitável na sociedade patriarcal, porque o pai estava corrigindo uma transgressão, uma desobediência, a fim de educar a criança. Ao grafar o vocábulo pai com letra maiúscula Guimarães Rosa dá ênfase à importância dessa figura de poder no âmbito familiar patriarcal. Assim, os atos de violência nascidos no ambiente doméstico e executados pelos pais são fruto de crenças sociais e familiares pautadas no patriarcalismo, o que leva à naturalização das agressões. Essa leitura sobre o comportamento desses sujeitos tanto procede que podemos ainda ressaltar o instante em que a mãe diz: “Mas, meu filhinho, Miguilim, você, por causa de um

estranho, você agride um irmão seu, um parente?” (ROSA, 2002, p. 73). Mas, Miguilim não considera que esteja errado, pois, em sua mente de menino, ele fazia justiça, coerência que a mãe da personagem deveria possuir para defendê-lo:

— “Bato! Bato é no que é o pior, no maldoso!” Bufava. Agora ele sabia, de toda certeza: Pai tinha raiva com ele, mas Pai não prestava. A mãe o olhava com aqueles tristes e bonitos olhos. Mas Miguilim também não gostava mais da Mãe. Mãe sofria junto com ele, mas era mole — não punia em defesa, não brigava até o fim por conta dele, que era fraco e menino, Pai podia judiar quanto queria (ROSA, 2002, p. 73).

Desse episódio de violência física, ficam três lições: a primeira relaciona-se à comparação entre os sentimentos experimentados por Miguilim e os paternos, quando essas personagens se tornam agressivas, a raiva. Segundo o enredo da novela, por causa do seu sentimento em relação ao irmão compreendeu que o pai batia nele porque “tinha raiva com ele”. Essa compreensão ocorre devido à reprodução de uma prática do pai, porém Miguilim acredita que sua ação não era negativa, pois era um menino bom e agia por justiça, enquanto o “Pai não prestava”.

A segunda lição do personagem refere-se à descoberta da própria força, a possibilidade da resistência do confronto, tal como o entendimento de que a submissão pode ser superada. Quanto à terceira lição, ela encontra-se atrelada à impotência da mãe que “sofria junto com ele, mas era mole” (ROSA, 2002, p. 73). Entretanto, o texto traz a representação dessa mãe que vive no sertão mineiro, lugar isolado, longe da cidade, sem vizinhos próximos, com cinco filhos, sofrendo violência física, envolvida no trabalho doméstico, em um ambiente de sertanejos que trabalham em terras dos coronéis.

Nessa típica família patriarcal brasileira, essa mulher vive em submissão, sem coragem para defender os filhos. Nesse ponto, cabe sublinhar o pensamento de Pierre Bourdieu em *A dominação masculina* (2012), haja vista existirem lastros de violência simbólica neste e em outros episódios da narrativa “Campo Geral”. Na fala da mãe — “Perdoa o teu Pai, que ele trabalha demais, Miguilim, para a gente poder sair de debaixo da pobreza...” (ROSA, 2002, p. 73) — tem-se a força simbólica, ou seja, “uma forma de poder que se exerce sobre os corpos, diretamente, e como que por magia, sem qualquer coação física” (BOURDIEU, 2012, p. 50).

Esse conceito é fundamental para compreender a dominação de Nhô Bero sobre sua mulher, tido como invisível, aceito e naturalizado pelo oprimido. Assim, a mãe de Miguilim

não o reconhece como arbitrário e não o percebe como uma perpetuação de uma visão de mundo que solidifica ainda mais a opressão protagonizada pelo “macho da relação”. Isso é construído por intermédio de uma primazia concedida aos homens e reflete em diversas situações na sociedade, como a divisão sexual do trabalho, a partir da qual o homem desenvolve os trabalhos considerados mais nobres, cabendo à mulher tarefas domésticas consideradas improdutivas do ponto de vista econômico e, por essa razão, sem visibilidade.

A violência simbólica é um fenômeno relacional que envolve poder, mediante instantes nos quais os dominados contribuem para a criação, solidificação e perpetuação dos pontos de vista do dominante. No entanto, os oprimidos não percebem as arbitrariedades e veem o controle, a proibição, a opressão e o privilégio dos homens como ocorrências naturais. De acordo com Magno Cassiano Casagrande e Adair Caetano Peruzzolo, “[...] a violência simbólica não ocorre através de atos, da coação, mas pelo processo de submissão por parte dos dominados através do pensamento, das ideias e dos ideais assumidos pelos dominantes” (CASAGRANDE; PERUZZOLO, 2012, p. 241).

Ao dizer “Perdoa o teu Pai, que ele trabalha demais” (ROSA, 2002, p. 73), a mãe de Miguilim classificou como natural a utilização da força física para corrigir, cujo símbolo representa controle, submissão e dominação. Ela naturaliza a dominação masculina, não a reconhecendo como uma arbitrariedade ou uma hierarquização. Isso gera a perpetuação de certos comportamentos, como ainda hoje vivenciados na sociedade. Essa violência simbólica se caracteriza pelo controle, opressão, exclusão, domínio, atua sobre os corpos, educados como corpos sem força física.

Em “Campo Geral”, a personagem Nhô Bero ocupa um lugar que não é dele, pois lá o poder é exercido pelo dono e, na falta dele, pelo capataz. Percebe-se, também, que na família ele exerce o poder legítimo sobre todos e esses precisam saber seus lugares. Quem não segue as normas sofre as consequências nos próprios corpos: da mãe suspeita de adultério ao filho desobediente. Entretanto, essa postura do pai não causa choque nos familiares, mesmo presenciando as surras sofridas pela matriarca e pelo menino. Importante lembrar, a partir de Foucault (1979), que o poder é relacional e, mesmo sendo desigual, sempre existe a partir de uma relação. Logo, trair o marido com o cunhado corresponde a uma forma de Nhanina exercer o poder, de resistir, mesmo se submetendo à autoridade do marido.

O inesperado riso de Miguilim interrompe a surra: há uma destituição do poder do pai sobre o filho e o dano será a ruptura com a forma de controle estabelecida. Essa cena de agressão faz com que o pai descubra a ausência de sentido dessa violência, bem como sua contingência e passa a se reconhecer como um igual: “Mas Miguilim não queria chorar mais. Podiam matar,

se quisessem, mas ele não queria ter mais medo de ninguém, de jeito nenhum. Demais! Assou o nariz. Pai é homem jagunço de mau. Pai não presta. Foi o que ele disse, com todo desprezo” (ROSA, 2002, p. 74).

As sequelas dessa surra sofrida pelo menino definem grande parte de seus comportamentos e determinam aspectos intrinsecamente relacionados ao trauma vivenciado na infância. Essas são sequelas que aparecem em meio às lembranças narradas pelo sujeito adulto, Miguel, em “Buriti”, como mostra o seguinte excerto: “Contra o sertão, Miguel tinha sua pessoa, sua infância, que ele, de anos, pelejava por deslembrar num esforço que era a mesma saudade, em sua forma mais eficaz. Mas o grande sertão dos Gerais povoava-o, nele estava, em seu amor, carnal marcado” (ROSA, 1988, p. 105).

Para além dessas lembranças dos sofrimentos físicos que perpassam sua fase adulta, há também o sofrimento causado pelos traumas psicológicos, pois as agressões sofridas, quando criança, não foram apenas físicas, mas sim remetem a consequências dos atos de resistência durante a infância. Isso pode ser dito, porque, depois de o pai perceber que as agressões contra o frágil corpo de menino não surtiam o resultado esperado, Nhô Bero começou a praticar outros atos violentos que serão explorados mais à frente, no decorrer deste tópico. Neste momento, o foco é a demonstração de resistência:

Chegou, e não falou nada. Não tomou a bênção. Pai estava lá. “— O que é que este menino xixilado está pensando? Tu toma a bênção?!” Tomou a bênção, baixinho, surdo. Ficava olhando para o chão. Pai já estava encostado nele, como um boi bravo. Miguilim desquis de estremecer, ficou em pau, como estava. Já tinha resolvido. Pai ia bater, ele aguentava, não chorava. Pai batia até matar. Mas, na hora de morrer, ele rogava praga sentida. Aí Pai ia ver o que acontecia. Todos se chegaram para perto, até o tio Osmundo Cessim. Miguilim esperava. Duro (ROSA, 2002, p. 75).

Nota-se que Miguilim está decidido a não demonstrar fraqueza mediante a autoridade do pai. Desde o episódio da surra, ele muda seu comportamento e não se deixa intimidar: “Pai ia bater, ele aguentava, não chorava. Pai batia até matar” (ROSA, 2002, p. 75). Esse comportamento do menino não era o esperado, pois não era a atitude social prevista para uma criança. Sabe-se que a vivência infantil está condicionada ao modo do grupo social a que pertence: no caso em questão, o âmbito patriarcal, a violência física era uma prática corriqueira em muitas famílias daquela época. Portanto, todos estranham a atitude de Miguilim e “se chegaram para perto, até o tio Osmundo Cessim” (ROSA, 2002, p. 75), esperando que o natural fosse acontecer: mais uma surra.

Entretanto, o pai decide tomar uma atitude ainda mais cruel. Ele já realizara tal postura, porém, de forma mais branda, ao dar a um grupo de tropeiros os cachorros preferidos de Miguilim: Pingo-de-ouro e o filhotinho dela. O garoto sofreu e chorou muito, pois ela era “uma cachorrinha bondosa e pertencida de ninguém, mas que gostava era dele mesmo. Quando ele se escondia no fundo da horta, para brincar sozinho, ela aparecia, sem atrapalhar, sem latir, ficava perto, parece que compreendia” (ROSA, 2002, p. 34). Diante disso, mesmo experimentando o sofrimento ocorrido pela ausência da cachorrinha e pela morte do irmão, Miguilim ainda vai sofrer com a perda dos passarinhos:

Mas Pai não bateu em Miguilim. O que ele fez foi sair, foi pegar as gaiolas, uma por uma, abrindo, soltando embora os passarinhos, os passarinhos de Miguilim, depois pisava nas gaiolas e espedaçava. Todo o mundo calado. Pai tinha soltado os passarinhos todos, até o casalzinho de tico-tico-reis que Miguilim pegara sozinho, por ideia dele mesmo, com peneira, na porta-da-cozinha, uma vez. Miguilim ainda esperou pra ver se Pai vinha contra ele recomeçado. Mas não veio (ROSA, 2002, p. 76).

Miguilim, ao não demonstrar fraqueza mediante a autoridade do pai, provoca a mudança de postura dele que, ao invés de machucá-lo fisicamente, comete outro tipo de violência, a psicológica, em uma atitude ainda mais contundente ao ferir o menino naquilo que mais gosta, no que ele mais preza. Mais uma vez, a postura dos adultos é a mesma: “Todo o mundo calado” (ROSA, 2002, p. 76). O que comove é que aquele menino do sofrido espaço sertanejo nortemineiro, que sofreu tanto nas mãos do pai, é uma representação da realidade de muitos garotos em diversas partes do Brasil e dramatizados em outras narrativas literárias, a exemplo do menino em *Infância*, publicado em 1945, por Graciliano Ramos.

Nessa narrativa, há a representação dura, seca e violenta da infância no sertão nordestino, no início do século XX, mostrando aspectos referentes ao espaço familiar e escolar, no qual a criança era oprimida e humilhada, convivendo diariamente com o medo. No episódio “Um Cinturão”, tem-se uma cena de muita angústia por envolver a relação de poder entre pais e filhos, enfatizando a prática de violência física. No momento selecionado da narrativa, o pai surra o filho, acusando-o pelo sumiço de um cinturão que na realidade estava na cama onde o pai tinha dormido — “[...] O homem não me perguntava se eu tinha guardado a miserável correia: ordenava que a entregasse imediatamente. Os seus gritos me entravam na cabeça, nunca ninguém se esgoelou de semelhante maneira” (RAMOS, 1994, p. 30). Esse castigo aplicado diretamente no corpo da criança é um marcador da submissão imposta a ela.

Essas duas cenas de surra, narradas por Graciliano Ramos (1945) e por Guimarães Rosa (1956), mostram que a violência física doméstica, motivada pelo processo de correção, evidencia um espaço de imposição e de medo. Os pais estabelecem as regras em um convívio familiar cheio de dores, não faltando os castigos e as punições, compreendidos como consequências naturais para as pequenas travessuras ou pelas simples correções de posturas ou deslizes. Esses são reflexos de uma sociedade patriarcal, na qual os filhos devem obedecer às ordens do pai, haja vista que ainda não alcançaram a idade da razão e não podem regular por si mesmos as próprias ações. Além da violência física, a violência verbal era parte do cotidiano das crianças. No livro *História Social da Infância no Brasil* (2001), o historiador Marcos Cezar de Freitas afirma que a infância das crianças brasileiras, sobretudo na organização social patriarcal, era marcada por manifestações de violência simbólica, praticadas principalmente pelos adultos.

O diferencial em relação às duas narrativas está na postura adotada pelos dois meninos: o menino representado por Graciliano Ramos aceita o castigo de forma resignada e submissa. Já em Guimarães Rosa, o garoto se rebela e resiste. Porém, a forma de resistência encontrada por Miguilim, mais uma vez, mostra a reprodução dos atos do pai, pois ele foi à horta “onde tinha um brinquedo de rodinha d’água — sentou o pé, rebentou. Foi no cajueiro, onde estavam pendurados os alçapões de pegar passarinhos e quebrou todos. Depois veio, ajuntou os brinquedos [...] e jogou tudo fora, no terreiro. [...] Agora, chorava (ROSA, 2002, p. 76). Essa foi a forma encontrada pela personagem para resistir. Essa resistência também é demonstrada quando Miguilim não aceita o dinheiro oferecido pelo tio:

Depois do jantar, tio Osmundo Cessim tirou uma pratinha de dinheiro da algibeira e quis dar a Miguilim. Mas Miguilim sacudiu a cabeça, disse que não carecia. Jeito nenhum não aceitou. E aí o tio Osmundo Cessim falou meio-baixo para o Pai: — "Seu Bero, seu filho tem coisa de fogo. Este um não vai envergonhar ninguém, não..." Mãe olhou Miguilim, prazida. Pai escutou, e o que disse não disse nada (ROSA, 2002, p. 76).

Nota-se na fala da personagem Osmundo Cessim o indicativo de que Miguilim — filho de um casamento tumultuado, em um lar cheio de desavenças, cujo pai assassina o suposto amante da mãe e depois se mata — terá um futuro diferente. Ele irá embora daquele lugar e terá outra vida. Portanto, onde quer que fosse, ele seria uma pessoa de caráter, um homem respeitador e íntegro, pois o seu posicionamento desde criança já demonstrava isso.

Assim, essa história que começa de acordo com o predestinado, com mais uma criança no trabalho diário, sem frequentar a escola e sob o jugo do pai, terá um final diferente, pelo menos para o protagonista, uma vez que a ele será oferecida a possibilidade de mudança. Miguilim sonhava com o dia em que poderia ir embora da fazenda e esse sonho era seu consolo. Quando seu irmão saiu para morar com o tio Osmundo Cessim, sua vontade aumentou ainda mais, configurando um forte pensamento que povoava sua mente: “O de uma vez poder ir também embora de casa. Não sabia quando nem como. Mas a ideia o suspendia, como um tom de consolo” (ROSA, 2002, p. 77).

Miguilim escapa do futuro desenhado para as crianças do Mutúm, visto que percorrerá outro caminho: o da educação. Para tanto, sairá daquele lugar, pois, se estudar era difícil para quem estivesse no centro do estado, para aqueles que estavam no sertão norte-mineiro era ainda mais. Na região não havia escola, dado que os grupos escolares foram criados nas capitais e em outras cidades grandes. Quanto às cidadezinhas e lugarejos escondidos no Brasil, eles não possuíam grupo escolar, muito menos na zona rural, onde nem se pensava em educação tampouco em faculdade. Assim, a dificuldade de estudar era lugar comum para as pessoas que viviam nessas comunidades esquecidas. Então, Miguilim deixa o sertão dos Gerais e vai para Curvelo.

Ao ir para a cidade grande, o menino leva em seu ser o saber sertanejo. Com isso, talvez tenha optado por estudar veterinária porque já possuía o conhecimento de manejo com animal, não sendo, portanto, à toa sua escolha. A vida dele o levou a construir esse percurso, pois vivia em contato com os animais e tinha muito carinho por eles, a exemplo dos ensinamentos recebidos de tio Terez:

Mas tio Terez, de bom coração, ensinou-o a armar urupuca para pegar passarinhos. Pegavam muitos sanhaços, aqueles pássaros macios, azulados, que depois soltavam outra vez, porque sanhaço não é pássaro de gaiola (ROSA, 2002, p. 29).

Ou em instantes em que Miguilim reflete sobre o comportamento dos animais:

Um dos irmãos, mal lembrava qual, tomava leite de cabra, por isso a cabrita branca vinha, caminhando presa por um cambão à traseira do carro. Os cabritinhos viajavam dentro, junto com a gente, berravam pela mãe deles, toda a vida. A coitada da cabrita – então ela por fim não ficava cansada? (ROSA, 2002, p. 31).

Miguilim tinha cuidado e o carinho pelos animais. Quando criança, só conseguia externar esse sentimento por meio de histórias, justamente por viver em conflito com o pai e sofrer agressões físicas e psicológicas de modo recorrente. A relação social entre pais e filhos, permeada de sofrimentos sejam eles físicos, sejam psicológicos, faz com que infantes nessas condições amadureçam mais rápido, aspecto que fica claro na caracterização da personagem Miguilim.

Em *Sobrados e Mucambos*, publicado por Gilberto Freyre, em 1936, há um capítulo intitulado “O pai e o filho”, no qual ele descreve sobre a relação social da criança na família e na sociedade da época, cuja estrutura se baseava no patriarcado. O autor mostra como era curta a fase de meninice, consequência da reduzida distância social entre o adulto e a criança:

É verdade que a meninice, nas sociedades patriarcais, é curta. Quebram-se logo as asas do anjo. E, desse modo, se atenua o antagonismo entre o menino e o homem, entre o pai e o filho. Nos períodos de decadência do patriarcalismo — tal como o estudado nestas páginas — semelhante antagonismo não desaparece: transforma-se, ou antes, prolonga-se, na rivalidade entre o homem moço e o homem velho. Tamanho é o prestígio do homem feito, nas sociedades patriarcais, que o menino, com vergonha da meninice, deixa-se amadurecer, morbidamente, antes de tempo. Sente gosto na precocidade que o liberta da grande vergonha de ser menino. Da inferioridade de ser párvulo (FREYRE, 2004, p. 177).

Miguilim sofre muito com as ações do pai, mas apenas terá voz para cuidar e proteger os animais mediante um conhecimento que se consolidará na fase adulta. Então, uma outra possível resposta para a inquietação sobre o porquê de, dentre sete crianças referenciadas na primeira novela, apenas a Miguilim se oportunizar o retorno em outro nível social, advém do amor do protagonista pelos animais. No texto, há vários momentos que explicitam essa postura do menino. O primeiro refere-se a um episódio em que ele conversa com o vaqueiro Jé:

O vaqueiro Jé, sem-sabido, perguntou: — ‘Se, eu fizer farofa, Miguilim, tu come? Você tem pena do tatú mais não?’ — ‘Pois tenho, demais! Só que agora eu não estava mais pensando...’ Daí Miguilim ficou com um ódio, por aquilo terem perguntado (ROSA, 2002, p. 103).

Já o segundo momento destacado acontece a partir do instante em que tio Terêz traz um coelho para casa:

O coelhinho tinha toca na borda-da-mata, saía só no escurecer, queria comer, queria brincar, sessépe, serelé, coelhinho da silva, remexendo com a boquinha de muitos jeitos, esticava pinotes e sentava a bundinha no chão, cismado, as orêlhas dele estremeciam constantemente. Devia de ter o companheiro, marido ou mulher, ou irmão, que *agora* esperava lá na beira do mato, onde eles moravam, sozim (ROSA, 2002, p. 40).

Esses dois trechos mostram claramente que Miguilim não gosta que matem os bichos, resultando em sua compaixão diante do triste desfecho da história da família do coelho. Morte que faz parte de sua inventividade, Miguilim fabula, demonstrando sua comoção diante do destino do pequeno animal. Nesse ponto, faz-se mister destacar que essa característica fabuladora remete novamente ao que foi discutido antes, a saber: a crença de que essa personagem é um alterego de Guimarães Rosa. Assim, a sensibilidade do menino Miguilim é tão grande que ele questiona o porquê da falta de nome do gato da família:

Por que não botavam nele nome vero de gato nas estórias: Papa-Rato, Sigurim, Romão, Alecrim-Rosmanim ou Melhores-Agrados? Se chamasse Rei-Belo... Não podia? Também, por Qùóquo, mesmo, ninguém não chamava mais — gato não tinha nome, gato era o que quase ninguém prezava (ROSA, 2002, p. 43).

Ele percebe a falta de denominação para o gato, porém não deduz que ele também não possui uma alcunha, informação que é dada por sua irmã Drelina só para atingi-lo. Maldosamente, ela mostra que todos os filhos foram nomeados, possuem nome e sobrenome; no entanto, ele possui apenas um apelido, pois sequer recebera a devida titulação pelo pai:

— Você foi crismado, então como é que você se chama?
 — Miguilim...
 — Bobo! Eu chamo Maria Andreлина Cessim Caz. Papai é Nhô Bernardo Caz! Maria Francisca Cessim Caz, Expedito José Cessim Caz, Tomé de Jesus Cessim Caz... Você é Miguilim Bobo... (ROSA, 2002, p. 32).

Miguilim enfrentou e superou vários obstáculos: a seu jeito, resistiu a um sistema opressor e violento, mesmo tendo vivenciado vários instantes de agressão, humilhação, descaso e rejeição. Para isso, ele escolheu um modo de vida calcado no uso da razão, constituindo seu novo discurso, condizente com sua nova prática discursiva. Esse menino sem nome, com um passado de sofrimento e abandono afetivo, apesar de todas essas mazelas, torna-se um vencedor.

Aqui, interessa-nos esse transitar de uma condição a outra vivenciada por Miguilim: de menino no Mutum passa a estudante em Curvelo; a princípio, sob a tutela de José Lourenço; de estudante a médico veterinário e, novamente, volta ao sertão; para assumir um lugar de mando, na condição de genro do coronel.

No caso de Miguilim, o lugar onde nasceu e o seio familiar em que vivia era um impedimento para a realização de seus propósitos. Assim, é possível considerar que no passado as condições materiais de Miguel anunciam uma situação, mas não podem determinar sua existência. Com efeito, o personagem nasceu em meio à pobreza, com pais analfabetos, na roça, em um período em que a ação do governo não alcançava os menos favorecidos e, na esteira desse pensamento, a educação não era tida como prioridade.

Há uma série de circunstâncias inusitadas as quais impedem o ser humano de escolher “isto ou aquilo”. Assim, pode-se dizer que Miguilim não desejou nascer no sertão nortemineiro, em um sistema patriarcal, na família de Nhô Bero; entretanto, o menino míope, ao adotar o uso de óculos, passa a enxergar um novo mundo. Nesse contexto, um acaso possibilitou que Miguilim trilhasse o caminho que poderia levá-lo a outras experiências, a ser um homem diferente do que fora seu pai, a exercer um poder que não estivesse atrelado à força e à violência, mas à sabedoria.

Nas narrativas de Guimarães Rosa, a grande questão corresponde ao destino atrelado à negação, mediado pela lógica binária em que, por um lado tudo é, mas, por outro tudo não é, ambas instauradas no sertão. Intuitivamente, Miguilim segue a própria jornada, guiado por certas condições e eventos, muitos dos quais estão além de sua consciência, escapando assim das amarras da lógica que o prende. De acordo com Telly Will Fonseca Almeida, através da figuração de Miguilim concentram-se duas aprendizagens:

[...] a primeira oriunda das relações com os adultos e com a natureza a seu redor; a outra, da educação socializada, começa depois de conhecer e escolher um tutor, quando então sai do sertão e participa dessa nova concepção de infância trazida pelas instituições escolares (ALMEIDA, 2011, p. 48).

Miguilim é adotado por um padrinho que o desprende da pobreza e do convívio com os membros da família, oferecendo-lhe a oportunidade de estudar, conquista a ser realizada em outro lugar, onde terá uma identidade. No entanto, ele poderia ter ficado morando no Mutum e continuar a viver com sua mãe e com seus irmãos: “Disse que, você querendo, Miguilim, ele junto te leva... — O doutor era homem muito bom, levava o Miguilim, lá ele comprava uns

óculos pequenos, entrava para a escola, depois aprendia ofício. — “Você mesmo quer ir?” (ROSA, 2002, p. 81).

Mediante a oportunidade de escolha oferecida pela mãe, Miguilim optou pelo desconhecido, pela realização de um sonho esperado desde a visita do tio Osmundo Cessim à fazenda, época em que o pai do garoto ainda estava vivo. Essa escolha já existia no interior do menino há tempos e, com a oportunidade, ele a aceitou. Para o garoto, essa trajetória não foi fácil, pois aprender a viver em outro contexto cultural e social, compreender o mundo com outro olhar, certamente, trouxe-lhe receio e medo. Entretanto, presume-se que ele dominou esses sentimentos.

Sobre isso, Pierre Hadot afirma que o viver não é universal e cada um tem seu jeito próprio de fazê-lo, ou seja, corresponde a “[...] uma maneira de existir no mundo, que deve ser praticada a cada instante, que deve transformar toda a vida” (HADOT, 2016, p. 262). Na lógica de Hadot (2016), para alcançar esse patamar, é preciso saber agir de maneira sensata, ter atenção sobre os atos e o outro. Mais ainda: é preciso saber lidar com o tempo presente. Miguilim sai do sertão para aprender e volta com o intuito de partilhar seus novos conhecimentos, mostrando que é possível evoluir intelectualmente. Fora do Mutúm, o personagem encontrou acesso ao capital social e intelectual.

Miguel estudou veterinária para aprender a linguagem dessa ciência, pois na prática ele já o fazia: cuidava dos bichos, tinha carinho e sabia da necessidade do animal, mesmo vivenciando, em sua infância, momentos em que o trato com os animais acontecia de forma grosseira e violenta por seu pai e pelos vaqueiros.

No sertão, o animal é uma figura importante, por isso depreende-se que ser veterinário não é por acaso, questão que nos encaminha para uma série de reflexões. Dito isso, há que se indagar: Miguel poderia ter qualquer outra formação, mas por que não o fez? Quem era Miguel antes da veterinária? Com que conhecimento ele chegou ao curso de veterinária e com qual ele retornou? Em linhas gerais, podemos dizer que ele regressa dono de um saber capaz de propiciar a ele o poder de uma posição discursiva capaz de ditar tanto para o coronel quanto para qualquer outro habitante dos Gerais a forma adequada de tratar os bichos.

A caracterização da personagem Miguel está também relacionada a essa humanização, a essa forma de perceber os animais. No fabular de Guimarães Rosa, há questões da vida, do existir, posto ele contar sobre educação, comportamento humano, como também sobre valores pessoais e gerais. Nada é por acaso em Guimarães Rosa, nada é gratuito e ter escolhido a volta de Miguel como veterinário tem um significado intrínseco, haja vista o poder de renovação

dessa figura, a consequência de seu amor pelos bichos e a marca do esclarecimento proporcionado pela educação na construção de Miguel.

Todavia, como se fala do sertão rosiano, onde tudo é e não é, há outras possíveis leituras, além das relacionadas ao alreio e ao amor pelos bichos, sendo uma delas relativa ao misticismo como também ao poder da predestinação. Assim como um certo João escapou da morte¹¹, um certo Miguilim escapou da vida de miséria e de fome. Ao se adotar essa interpretação, é possível observar a ironia romântica em “Buriti”, ou seja, por uma questão “do destino”, Miguel realizará o sonho do irmão Dito¹² que, no futuro, gostaria de ter uma fazenda grande, cheia de roças, pastos e gado. Esse momento desejado não chegou para Dito, no entanto, a oportunidade de um futuro melhor chega para Miguilim pelas mãos do doutor José Lourenço, personagem possuidor de uma forma de poder que traz benesses, ou seja, o bom exercício do poder, possível de ser alcançado quando são considerados os fundamentos da condição existencial das partes.

O texto de Ernandes Reis Marinho, *As relações de poder segundo Michel Foucault* (2008), auxilia na compreensão desse poder exercido pelo doutor José Lourenço na relação com Miguilim, ao afirmar que o poder é “[...] também uma ação pedagógica, pois, como ninguém nasce com plena consciência do poder que tem nas relações humanas, os que têm maior consciência da verdadeira realidade do poder devem ajudar os outros a adquiri-la” (MARINHO, 2008, p.11). Isso é justamente o que o doutor José Lourenço faz, possibilitando a Miguilim a oportunidade de sair do Mutum, para que posteriormente na fase adulta ele possa adquirir essa consciência.

Seguindo essa lógica, Miguel Cessim Cássio vai para a cidade grande estudar, levando consigo a bagagem negativa/positiva do sertão, deixando para trás o menino míope e se revestindo da couraça de doutor, que lhe dará forças para enfrentar novamente o sertão. Segundo o protagonista, “o que ele se socorrera de aprender era a precisão de transformar o poder do sertão [...] que obedece ao que se quer. — “Tomar para mim o que é meu...” (ROSA, 1988, p. 105). Com esse discurso inquietante da personagem Miguel, adentra-se nas discussões do próximo tópico, que trata das relações humanas estabelecidas entre os ditos guardiões do

¹¹ Em 1938, Guimarães Rosa já era cônsul-adjunto na cidade de Hamburgo, na Alemanha. Lá, aconteceu algo que mudaria sua vida. Durante uma noite, ele acordou com vontade de comprar cigarros. Saiu e, quando voltou, sua casa não estava mais lá! Havia sido destruída por uma bomba! A partir de então, Guimarães se tornou um homem muito supersticioso. Isso influenciou representativamente sua forma de escrever.

¹² Dito era seu melhor amigo e companheiro. O personagem teve uma morte inevitável, causada por um ferimento no pé, contraindo tétano.

poder e as pessoas sofredoras de tais ações, rompendo com a ideia de que o exercício do poder só é possível mediante a existência de dois indivíduos.

2.2 Sertanejos rosianos: força e fragilidade

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.

(Guimarães Rosa)

Miguel Cessim Cássio chega à cidade grande para estudar com uma base de conhecimento empírico adquirido por meio da observação das atitudes rotineiras do pai, dos vaqueiros, de sua mãe e do modo pelo qual os sertanejos lidam com os animais, conhecimento que vem da prática e não da reflexão. Ele aprendeu a cuidar dos bichos pelo ouvir falar, não de forma acadêmica; por exemplo, para saber como ser vaqueiro, como ser tirador de leite, o protagonista adquiriu essas habilidades pela experiência. Ao observar a forma de falar e as práticas, é possível inferir o que Miguilim aprendeu, a partir de enunciações tais como: “Tio Terêz, a gente foi a cavalo, costear o gado nesses pastos, passarinhos do campo muito cantavam, o Dito aboiava feito vaqueiro grande de toda-a-idade” [...] (ROSA, 2002, p. 94).

Miguilim traz essa informação na narrativa, quando ele diz “aboiava feito vaqueiro grande de toda-a-idade”, pode-se interpretar que ele observava o trabalho dos vaqueiros, tal qual sabia identificar aqueles que realizavam um bom trabalho e, mais ainda, percebia essa prática nas ações de seu irmão Dito. Com essa base de conhecimento prático, posteriormente, ele adquire o intelectual proporcionado pela educação formal. Essa, por sua vez, viabiliza o aperfeiçoamento de seus conhecimentos empíricos, mas com outra lógica: a científica, metodológica e sistematizada.

Miguel retorna ao seu lugar de origem trazendo um discurso diferente, ou seja, ele apresenta uma sistematização que não existia no interior, pois, no Mutúm, nas fazendas Buriti Bom, Lapa-Laje, Grumixã, assim como em todo o grande sertão dos Gerais, o saber era intuitivo, porque funcionava no cotidiano das pessoas, transmitido de forma geracional, instituído como verdade inelutável e, portanto, impedindo o questionamento dessas práticas. Miguel regressa com certo capital social, que lhe dá poder. Como doutor veterinário, ele passa a ser a voz autorizada do médico e, portanto, tido como uma espécie de oráculo para aquela comunidade.

O escritor, professor, médico e ambientalista Eugênio Marcos Andrade Goulart, autor do livro *O viés médico na literatura de Guimarães Rosa* (2011), mostra que o escritor traz para a ficção discussões sobre a importância decisiva da experiência médica, sua convivência com o sofrimento de pacientes portadores de algumas doenças, como hanseníase, malária, tuberculose, varíola, ofidismo e algumas doenças psiquiátricas, além de desvelar o ato médico, o exercício de atuar e de desempenhar. Assim, cabe destacar que as referências ao médico e até mesmo aos médicos personagens existem em algumas narrativas, como nos contos *Corpo Fechado* e *Duelo* do livro *Sagarana* (1946), bem como nas novelas do livro *Noites do Sertão* (1988).

No sertão norte-mineiro, a figura do médico era escassa e, muitas vezes, as pessoas se valiam das benzedadeiras e dos curandeiros. No entanto, havia pessoas que viajavam dias a pé ou no lombo de um animal para conseguir a receita de um remédio; em vários momentos, quando essa receita chegava, o doente já estava moribundo. Uma opção para as pessoas era colocar o enfermo no lombo do cavalo enquanto o acompanhante seguia a pé. Mesmo assim, na maioria das vezes, o doente morria na caminhada, consequência do desconforto ou até mesmo pelo agravo da doença. Em “Buriti”, tem-se a representação dessa situação, ocasião em que o Inspetor leva, em um carro-de-bois, forrado de colchões e recoberto de esteira, sua esposa, Dona Dionéia, para tratar da saúde na cidade.

Em alguns lugares, tinha-se a figura do farmacêutico, que, tido como uma autoridade, possuía o poder da voz. As pessoas o consultavam: “pergunte a ele”; “veja o que ele fala”, evidenciando que o farmacêutico tinha essa respeitabilidade. Isso se estende até mesmo aos dias de hoje, uma vez que ainda existem lugarejos no sertão mineiro em que as pessoas recorrem aos farmacêuticos ou aos donos de farmácia, mesmo existindo um médico na região. Nessa análise, estende-se essa autoridade também ao veterinário, médico dos bichos, que estudou, adquiriu conhecimentos e pode diagnosticar com propriedade sobre o melhor método do mesmo modo que angaria autoridade sobre a forma mais eficaz de tratar e cuidar dos animais. Essa questão pode ser observada no subsequente excerto de “Buriti”:

Miguel dispunha dos campeiros: mandou que trouxessem agora o bezerro caruara — o pobre, que era triste de se ver. O pêlo desse se arrepiava como em plastras, e ele nem sabia encolher-se, feioso, magro, tolhido pelo endurecimento das juntas. — “Croara...” — nhô Gualberto explicou. — “... Não veja que a doença dê em trem desta idade...” Nhô Gualberto desgostava de que no seu gado houvesse reses com defeitos. — “O que há aqui é berne, muito”. [...] Aquele bezerro caruara dava gastura, de se reparar, era um nojo, um defeito no mundo. Como se um erro tivesse falseado seu ser, contra a forma que devia de ser o molde para ele, a ideia para um bezerro belo; não

podido pois ser realizado. Mais valera não existisse, então, deviam tê-lo matado. Entretanto, Miguel, ao cuidá-lo, ia tendo maior paciência, quase com carinho; o bezerro palpitava, com seu calor infeliz, como criatura muito viva, sem embargo. A morte daquele bezerro seria uma coisa tristíssima (ROSA, 1988, p. 108).

Miguel cuida do animal com todo carinho e contradiz o discurso de Nhô Gualberto Gaspar quando afirma não acreditar que um bezerro possa contrair aquela doença. Com isso, Miguel esclarece que o mal sofrido pelo animal era causado pelos bernês e não dependia de idade, encontrando-se qualquer das reses passível de ser acometida por aquele mal. Como médico veterinário, Miguel tem o poder de dizer o que é e o que não é, o que é certo e o que é errado, o que pode ou não ser realizado. Sem qualquer coação física, ele mostra a Nhô Gualberto Gaspar a causa da doença do animal e, implicitamente, apresenta a possibilidade de cura, ou seja, um possível caminho:

Os vaqueiros cumpriram, encambixaram. Mas o olhavam, um tanto esturdiados, com essa curiosidade em que o campônio põe um pouco de desprezo, para não se debilitar com excesso de admiração. Aqueles vaqueiros apreendiam com esquisita sutileza todo momento em que alguma coisa demudava — para então olharem assim. Antes, desconfiavam da aparelhagem, do mecanismo das vacinas, quase uma forma de pecado; queriam o que fosse uma benzedura, com virtude de raminho verde de planta e mágicas palavras no encoberto — queriam atalhos. Miguel sabia isso, sentia isso. O cheiro de curral, a poeira esverdeada do estrabo, eram os mesmos em qualquer fazenda, em toda a parte (ROSA, 1988, p. 107-108).

Provavelmente, depois dessa experiência, os vaqueiros da fazenda adotarão nova conduta, passarão a tratar os animais de outra forma. Esse caminho para a cura do animal passa pelo conhecimento científico trazido por Miguel, indo de encontro ao praticado pelos vaqueiros, benzedura dos animais, causando uma tensão entre ciência e mundo mágico. Para entender a dimensão desse embate, é necessário pensar sobre a diferença entre magia e ciência.

De acordo com Carlos Alvarez no texto “Magia X Ciência”, o conhecimento sistemático é o expoente mais ilustre da racionalidade humana e a magia, na sombra da razão, mostra o irracional em prática, ou seja: “Na magia, aquilo que é suposto verdadeiro surge completo e acabado por mais improvável que seja. Na ciência, a verdade dos fatos decorre de uma pesquisa empírica, sob a bússola da razão, e deve ser comprovada na realidade prática” (MAIA, 2016, s. p.).

Dessa forma, a ciência e a magia trazem respostas distintas para o mesmo problema, mas o protagonista compreende essas duas faces. Miguel conhece o caminho da magia, as benzeduras, pois em sua infância teve contato com Seo Aristeu, que “condizia de benzer bicheira dos bois, recitava para sujeitar pestes” (ROSA, 2002, p. 41); por isso entende a forma de os vaqueiros cuidarem da saúde dos bovinos. Fica evidente para Miguel que eles preferiam a benzedura, pois elas traziam um resultado entendido como mais rápido para aquela comunidade e eram práticas que faziam parte de suas vivências. Já o conhecimento técnico-científico representava saberes que ainda distavam das lidas diárias daqueles homens rurais, por isso eles resistem: “desconfiavam da aparelhagem, do mecanismo das vacinas” (ROSA, 2002, p. 107). É possível que os vaqueiros da fazenda adotem uma nova conduta após essa experiência, mas também é possível que continuem agindo conforme os saberes populares.

Miguel possui um poder distinto daqueles homens do campo. Suas atitudes e postura geram um efeito diferenciado, isso é perceptível nas atitudes do doutor: “Seo Miguel. Esse guardava um igualado jeito, se via que comportava uma afinação com a vida da roça, uma seriedade sem postiço. A ele um podia olhar de frente, começar a tomar estima” (ROSA, 1988, p. 105). Nhô Gualberto tem um respeito especial por ele, observava o trabalho do veterinário com admiração, o jeito de manejar os animais, a precisão ao aplicar a vacina, enfim, cada detalhe era considerado por Nhô Gualberto, pois tudo era muito novo para ele, tal como percebemos no decurso da narração: “Miguel operava ativo, vacinando. Ele mesmo não deixava de ver a satisfação com que Nhô Gualberto reparava nisso” (ROSA, 1988, p. 106).

Miguel, quando retorna ao sertão, tem o capital educacional que lhe permite ter a mesma postura do doutor José Lourenço, exercer o poder por meio de ações pedagógicas. Essa postura positiva e construtiva, baseada em um capital educacional, finda por trazer melhoras para o sertanejo em sua lida diária. É notório que o médico veterinário consegue se desvencilhar da influência de seu pai que, mesmo não sendo um coronel, adotava a concepção negativa do poder movido pelo mando, pela coação, pela ação e pela força.

De acordo com Foucault (2009), o poder deve ser entendido como uma força positiva, capaz de construir e educar, em vez de ser visto apenas como fonte de dominação e opressão. Nesse sentido, a habilidade de Miguel em exercer o poder de forma positiva, combinada com sua independência, faz com que ele seja visto com admiração por muitos na região. O poder que ele detém não se baseia em força bruta, mas sim em sua competência e conhecimento, e isso faz com que ele seja respeitado e considerado uma referência local.

Considerando o modo construtivo pelo qual Miguel viabiliza o saber científico para os locais, pode-se destacar o instante no enredo em que ele orienta o vaqueiro quanto à organização

dos animais para serem vacinados de modo eficaz e rápido, colocando os bois em fileira. Nhô Gaspar começa a opinar, querendo diminuir a dose da vacina, assim como mudar a ordem da fila:

— “Não vê, que: esses bezerros não dão para levar só metade duma?” — Nhô Gualberto perguntava, segurando uma ampola, que remirava de contraluz. Nhô Gualberto tudo queria entender, no que fosse de prático. [...] “Agora, o senhor cuida daquele. [...] Agora o senhor vai neste... Nhô Gualberto chega pegara no braço de Miguel, que o despredeu, rude. [...] — “O senhor espere. E não converse, que estorva!” Miguel repontou. Nhô Gualberto obedeceu, parecia nem ter notado essa mudança de modos. Nem Miguel fizera atenção ao outro boi indicado (ROSA, 1988, p. 107).

Nesse momento, o poder de Miguel é exercido por meio de uma ironia, pois aqui há um coronel sendo destituído do seu mando: “Nhô Gualberto obedeceu, parecia nem ter notado essa mudança de modos” (ROSA, 1988, p. 107). É oportuno ressaltar que os coronéis tinham esse título por serem grandes proprietários de terra. Motivo da ironia, essa patente vinha junto com a herança material, no entanto, Miguel, uma personagem que não tem nem um punhado de terra, destituído de herança material, dá ordens a um coronel.

Na cena: “O senhor espere. E não converse, que estorva!” (ROSA, 1988, p. 107), há uma quebra de prestígio do coronel, indício da dissolução desse líder. Antonio Candido no texto “Um romancista da decadência” faz a seguinte consideração sobre a ideologia do coronelismo: “[...] dominando serenamente a Várzea com sua estatura de rico senhor de sete engenhos [...] A sua ação se organiza dentro do antigo código patriarcal [...] O seu prestígio garante a sua autoridade; a sua riqueza garante o seu prestígio” (CANDIDO, 1991, p. 393). No contexto apresentado por Candido, cabe destacar que o prestígio no coronelismo é fruto de sua posição econômica e social, garantida por um sistema de valores tradicionais e hierárquicos, aspectos que permitem a um coronel exercer sua autoridade sem contestações. Sob a ótica apresentada, a figura de um coronel representa um homem influente e respeitado por conta de sua riqueza, o que lhe dá o poder de impor sua vontade sobre os demais.

Mediante essa descrição da figura de um coronel, pode-se afirmar que o cerne da ironia nesse ponto da narrativa está justamente na forma firme com a qual Miguel mantém seu posicionamento e ainda pedir que Nhô Gualberto Gaspar fique calado para não assustar o gado. Mesmo sendo senhor daquelas terras e daqueles animais, o coronel atende ao pedido de Miguel sem questionar. Nota-se, portanto, a ironia exercida por meio da violência simbólica, uma vez que, como demonstrada no tópico anterior, ela é “suave, insensível, invisível às suas próprias vítimas” (BOURDIEU, 2012, p. 7). Nesse contexto, Nhô Gaspar sequer percebe que recebeu

uma ordem e, para além dessa ironia, encontra-se o aumento da admiração do mandatário quando ele descobre que o doutor é filho do sertão:

— “O que há aqui é berne, muito. Em pastos do meu alto-sertão, lá grassa quase imundície nenhuma...” — Miguel disse, malmente. Nhô Gualberto o espiara, admirado. — “O senhor é do sertão? Dadonde?” Parecia não crer. — “Do alto dos gerais. Dum mato, um sitiozinho da serra... Tenho o jeito não?” — Miguel se ria, com um desdém (ROSA, 1988, p. 108).

Nhô Gualberto parece não acreditar:

— “O que é a instrução... — O que é a cidade-grande...” — Nhô Gualberto se pasmava. Depois sacudia a cabeça. Estivesse reafirmando a impossibilidade de com ele ter acontecido uma coisa dessas, uma sorte tão civilizada. Ele nascera para roceiro, e sua vida já começava a ir do meio-dia para a tarde. Agora, Nhô Gualberto, seus gestos se repetiam. A vida na roça, devagarinho uma guerra (ROSA, 1988, p. 108).

Nhô Gualberto Gaspar apresenta dois sentimentos antagônicos: a admiração e a frustração. Primeiramente, o misto entre respeito e malogro se deve ao seu espanto mediante a informação, pois o privilégio da educação formal é inimaginável para uma criança sertaneja, filha de pais que vivem nas terras dos outros, trocando o suor do próprio corpo e o de seus filhos, esposa e parentes, por moradia precária e alimentação de subsistência.

Depois, Nhô Gualberto Gaspar fala que queria ter tido essa “sorte tão civilizada”, visto que ele acredita no poder transformador da instrução e confessa ter tido vontade de estudar, mas não encontrou possibilidades para isso, demonstrando frustração por não ter alcançado o conhecimento adquirido na escola; ele quis, mas não pôde.

E diz mais: se tivesse filhos, “faria todo sacrifício, botava para estudar, em colégio, para formaturas. Poder sair desta lida, de roça, que é excomungada de áspera, não tem solução nenhuma. Não tem progresso...” (ROSA, 1988, p. 109). Considerando essas três perspectivas, pode-se dizer que a personagem Nhô Gualberto Gaspar não conseguiu estudar por falta de oportunidade, logo faz parte daquela parcela de sujeitos que não tiveram direito à formação escolar.

Ademais, paira ainda nesse processo a escolha pela não formalização dos estudos, como foi o caso de Iô Ísio, que tinha todas as possibilidades, mas preferiu continuar trabalhando na fazenda. De acordo com a informação de Nhô Gualberto Gaspar, “Iô Ísio, o outro filho de Iô Liodoro, também não estudou. Foi o único, dos irmãos, que não quis. O senhor sabe? O mais

velho, Iô Irvino, se formou, está na capital, estava. Ganha e gasta muito dinheiro, se diz [...]” (ROSA, 1988, p. 110). A partir desse fragmento é possível depreender que umas das formas de ter *status* financeiro passa pelo viés da educação formal, adquirida por meio dos estudos.

A natureza desses conhecimentos é importante para Guimarães Rosa, pois o autor valoriza o saber intelectual e demonstra isso na caracterização do personagem Miguel. O autor também sobrealça o conhecimento do sertanejo, intuitivo, apreendido pela observação e pela prática, ao delinear Iô Ísio, filho do Patriarca Iô Liodoro que, mesmo tendo todas as condições para estudar e ir para a cidade grande, preferiu ficar com o pai: “Iô Ísio toma conta da outra fazenda, a Lapa-Laje, que essa está já onde principiam os Gerais” (ROSA, 1988, p. 111).

Em relação ao saber adquirido pela prática, pela experiência, pelo ouvir e observar; o próprio Guimarães Rosa fazia uso de tais conhecimentos, a exemplo da viagem do autor durante dez dias pelos sertões das gerais, com uma tropa de vaqueiros, em 1952. Nessa travessia pelo sertão, ele fez anotações, observou gestos e costumes, igualmente vivenciou o trabalho cotidiano do vaqueiro. No lombo da mula Balalaica, Rosa aprendeu muito sobre o gado e sobre o povo do gado.

Em vista disso, na novela “Buriti”, é perceptível a presença desses dois saberes, pois o autor mineiro busca delinear o perfil do homem sertanejo em sua vida cotidiana, mostrando seus anseios, medos, esperanças e conquistas. No entanto, traz também a figura do doutor estudado, conectada ao sertão, exercendo seu trabalho e vivenciando esses mesmos sentimentos.

Ao erigir personagens vaqueiros, fazendeiros e também personagens doutores, veterinários, Guimarães Rosa, além de retomar representações essenciais para a construção da sociedade norte-mineira, como está posta, faz refletir sobre a diversidade das experiências humanas. Isso é perceptível ao trazer as discussões sobre relações de poder, sobre o viver de cada um, sobre os saberes adquiridos, mostrando que “o homem não é mais do que o que ele faz, porque o homem, antes de mais nada, é o que se lança para um futuro, e o que é consciente de se projetar num futuro” (SARTRE, 1987, p.12). Desse modo, a existência não é predeterminada, mas sim diz respeito ao modo pelo qual cada indivíduo é constantemente construído através das escolhas e das ações realizadas ao longo da vida. Portanto, a tomada de decisões consciente é fundamental para a construção identitária.

Para melhor entender de que maneira as relações de poder aparecem em “Buriti”, convém analisar a relação das personagens Iô Liodoro, Iô Ísio, Iô Irvino e Nhô Gualberto *versus* Miguel. Quando se pensa em relações de poder, não se pode deixar de fora a discussão sobre a “cordialidade” e como ela é representada nas ações do patriarca de Buriti Bom. Para tanto,

recorre-se à noção de homem cordial, amplamente discutida por Sérgio Buarque de Holanda, no livro *Raízes do Brasil* (2002), cuja ideia principal consiste em o homem reagir conforme seu coração, tendo atitudes boas ou ruins, dependendo das circunstâncias. Segundo essa perspectiva, o sujeito pode ser capaz de grandes decisões amorosas ou de atitudes violentas, ser generoso ou extremamente egoísta (HOLANDA, 2002). Para o estudioso, o homem cordial é fruto de uma estrutura social representada pela família rural do tipo patriarcal, em torno da qual circula um tipo simbólico de poder baseado nas relações de parentesco e afetividade. Essa estrutura social é o cenário onde acontece o império do capital social discutido por Bourdieu.

Iô Liodoro é um rico fazendeiro da região, viúvo, conhecido por suas atitudes e por sua dedicação à família, afinal, “O amor dele pela família, pelos seus, era uma adoração, era vasteza” (ROSA, 1988, p. 103). Os moradores da região tinham verdadeira admiração e respeito por ele que, em casa, era “um justo, um profeta”. Ele agia pelo direito, à moda antiga, “punido pelos bons costumes, com virtude estabelecida, mais forte que uma lei, na sisudez dos antigos” (ROSA, 1988, p. 103).

Dentre seus admiradores, há Nhô Gualberto Gaspar, o qual se gaba em dizer que o coronel é seu melhor amigo. O relacionamento deles — apesar das diferenças sociais e raciais — é bastante amigável, comprovação obtida pela observação da convivência estabelecida entre os dois no decorrer da narrativa. Porém, há controvérsias sobre essa admiração e amizade, pois as mulheres da casa grande consideram que Nhô Gualberto Gaspar é um “puxa-saco”. Por isso, ao analisar o texto de Guimarães Rosa, principalmente quando se trata das falas e das ações de sua personagem Nhô Gualberto Gaspar, tem-se duas perspectivas: aquela resultante do compadre amigo, companheiro e comprometido com as causas do coronel Iô Liodoro, ou seja, na defesa e guarda dos preceitos e morais patriarcais; e outra, relativa ao olhar do alcoviteiro, interessado em sua autopromoção, no desejo de ter terras boas, uma prole, amantes, respeito e, em especial, a filha do coronel. Esses dois olhares se atravessam ao longo da narrativa entremeados pelo estilo irônico, o que faz com que a personagem se torne ambígua em suas ponderações, pois essas duas faces — amigo e invejoso — que falam nele, ou por meio dele, apossam-se do discurso da personagem.

Pensando no primeiro foco, analisa-se a fala do narrador, na perspectiva de Nhô Gualberto Gaspar, afirmando que

[e]le mesmo não põe mão em trabalho, de jeito nenhum, mas tudo rege, sisudo, com grandeza. Quase todo povinho deste nosso derredor, figuro que trabalham para mim ou para ele. O que Iô Liodoro é, é antigo. Lei dum dom, pelos

costumes. E ele tem mesmo mais força no corpo, açoite de viver, muito mais do que o regular da gente. Não se vê ele estar cansado, presumo que nunca esteve doente (ROSA 1988, p. 112).

Iô Liodoro é caracterizado como um homem forte, corajoso e destituído de qualquer doença. Tratava-se de um indivíduo que era amado por seus familiares e despertava todo o respeito, bem como a admiração de seus concidadãos. Sua reputação positiva provinha da forma como zelava por todos com dignidade, incluindo seus parentes mais distantes. Na verdade, quem pensava dessa forma era Lalinha: “Aquele homem devia de alentar um neutro e operoso amor para com todos os seus parentes, mesmo para os que ele nem conhecia” (ROSA, 1988, p. 154). Essa é uma característica inerente aos coronéis, que mandavam e desmandavam, não só no sertão norte-mineiro, mas em todo o território brasileiro.

Segundo Antonio Candido, as ações dessas figuras de poder se organizam “dentro do antigo código patriarcal, ainda permitido graças às condições econômicas sobre que assenta a autoridade do velho senhor. As relações entre os parentes são reguladas por ele, e acorrer às suas dificuldades é um dever do patriarca a que ele nunca foge” (CANDIDO, 1991, p. 393). Esse atributo vem de um modelo de composição social do qual provém a noção de cordialidade, uma técnica da bondade, procedente da esfera íntima, familiar e privada.

Para Maria Izaura Pereira de Queiroz, no artigo “Coronelismo numa interpretação sociológica” (1997), o coronel é aquela pessoa chefe de uma extensa parentela, que possui um aceitável poder econômico, presta favores e tem carisma para liderar. Segundo essa estudiosa, a parentela do coronel tinha as seguintes especificidades:

[...] era formada por um grande grupo de indivíduos reunidos entre si por laços de parentesco carnal, espiritual (compadrio), ou de aliança (uniões matrimoniais). Grande parte dos indivíduos de uma parentela se originava de um mesmo tronco, fosse legalmente, fosse via bastarda [...] os vínculos de compadrio uniam tanto padrinhos e afilhados, quanto a compadres entre si, de modo tão estreito quanto o parentesco carnal (QUEIROZ, 1997, p. 164-165).

Na novela “Buriti”, há a representação dessa parentela que vive sob os cuidados do Coronel Iô Liodoro, cujos modos “convenciam, fora de todo costumado [...] firme para confiança, como o chão, como o ar. Perto dele, a gente podia fechar os olhos” (ROSA, 1988, p.154). Alegoricamente, esse pai de todos não é apenas o protetor caridoso, mas também representa a justiça, pois ele acreditava que não poderia deixar Dona Lalinha desamparada. Se seu filho Iô Irvino a abandonara, ele, como patriarca da família, precisaria protegê-la: “A

senhora vem, todos estão lhe esperando. Há de ser sempre minha filha, minhas outras filhas suas irmãs.... Lá é sua a nossa casa” (ROSA 1988, p.154).

Até aqui tudo bem, posto se acreditar nas boas intenções desse coronel, até mesmo porque, como afirma Queiroz, “as alianças matrimoniais estabeleciam laços de parentesco entre as famílias quase tão prezados quanto os de sangue” (QUEIROZ, 1997, p. 165). Todavia, no decorrer da narrativa, tem-se outra visão, mas, por hora, será mantida essa. Nesse ponto, ele assume as rédeas da vida da ex-nora, pois, ao colocá-la sob o próprio domínio, o coronel terá como protegê-la de si mesma, haja vista uma mulher abandonada precisar ser mais honesta do que todas, conforme posto no enredo: “Todo mundo tem de afirmar que ela é honesta, direita. Sempre uma mulher casada. Mulher de Iô Irvino, cunhada de Glória” (ROSA, 1988, p. 93).

Mediante essa fala é necessário abrir um parêntese para definir o espaço de poder patriarcal no estudo, a fim de refletir sobre o teor irônico dessa relação de poder patriarcal a partir da postura das personagens. Essa estrutura presente no Brasil tinha como sustentação o latifúndio, o escravismo e a monocultura agrícola, sendo o patriarca possuidor da força que dominava os que lhe eram subordinados e até mesmo seus próprios familiares.

De acordo com Gilberto Freyre (2004), nessa sociedade marcada pela vontade do homem, havia a tentativa de transformar a mulher em uma “criatura tão diferente dele quanto possível. Ele, o sexo forte, ela o fraco; ele o sexo nobre, ela o belo” (FREYRE, 2004, p. 207). Assim, a mulher era tratada de maneira diferente desde pequena, precisando se comportar como “mocinha”, sempre presa em casa. Conforme o estudioso, até a alimentação dessas jovens deveria ser mais leve, com o objetivo de conservar uma aparência frágil e delicada, a fim de atender aos desejos do marido. Sob essa visada foi delineada Dona Lalinha:

Sua feição — os sapatinhos, o vestido, as mãos, as unhas esmaltadas de carmesim, o perfume, o penteado [...]. Sobre o delicado, o vivo do rosto, tão claro, os lindos pés, a cintura que com as duas mãos se abarca, a boca marcada de vermelho forte [...] os cabelos muito lisos, muito, muito pretos; e o rosto a maior alvura. Ela tem um modo precioso de segurar as cartas, de jogar, de fumar, de não sorrir nem rir; e as espessas pálpebras, baixadas, os lábios tão mimosamente densos: será capaz de preguiça e de calma (ROSA, 1988, p. 92-93).

Ao caracterizar essa personagem, Guimarães Rosa segue os moldes patriarcais brasileiro nos quais, de modo geral, os homens preferiam se casar com as pálidas, fracas, com aparência de doentes para se diferenciarem deles, que deveriam ser fortes e viris. Esse seria o modelo feminino ideal a se convergir com o de mulher casada, ou seja, aquela que ainda era dotada de

honestidade e de discrição. Por obrigação, as senhoras distintas precisavam evitar contrair a má-fama, mantendo-se castas até o casamento e, ao se casarem, evitar cometer o adultério, considerado um crime. Seguindo essa lógica, o leitor de “Buriti” pode interpretar que a personagem coronel Iô Liodoro pretende evitar a difamação, pois, de acordo com Miguel,

[u]m namoro, um amante, e o filho de Iô Liodoro, e Iô Liodoro mesmo, estariam infamados. Ainda que Iô Irvino tenha repudiado a mulher, e esteja a viver com outra, Dona Lalinha tem de conservar sua solidão, não pode receber o prazer de outro homem. São casos, no sertão, se ouvem contar (ROSA, 1988, p. 98).

A partir desse trecho, instaura-se o paradoxo: realmente o patriarca desejava proteger Dona Lalinha ou era a moral do seu filho que não poderia ser manchada? Não há a intenção de discutir exaustivamente sobre o patriarcalismo; entretanto, pretende-se utilizar esse conceito como instrumento de análise das relações de poder existentes entre as personagens dessa história que se passa entre os anos de 1935 e 1940 e encena uma das diferentes facetas da família norte-mineira sertaneja, com seus jogos de manutenção de poder. Já é possível perceber nesse relato o olhar observador de Guimarães Rosa lançado sobre a sociedade sertaneja da primeira metade do século XX sem, no entanto, concordar ou discordar dela.

A fonte de poder do coronel segue as transformações político-institucionais que afetaram o Estado. Na visão de Ibarê Dantas, em *Coronelismo e Dominação* (1987), durante o período de 1900 a 1930, a coerção era o principal instrumento de dominação dos coronéis. Já entre 1930 a 1945, o prestígio socialmente reconhecido assumiu um papel de destaque na dominação política. E, a partir de 1945, o controle do voto se tornou a principal estratégia utilizada pelos coronéis. Neste trabalho, o foco é nas duas primeiras fases, respectivamente, coerção e prestígio socialmente reconhecidos. Desse modo, concordamos com Hélen Cristina Rocha que, mediante a visão de alguns estudiosos, conclui que o coronelismo “foi um dos mantenedores da ordem patriarcal no Brasil e importante marcador da história da mulher brasileira, visto que reforça seu confinamento no espaço doméstico da submissão” (ROCHA, 2012, p. 48).

Essas querelas intrínsecas ao patriarcalismo e ao coronelismo estão presentes na literatura de Guimarães Rosa, principalmente as cenas do âmbito familiar patriarcal brasileiro. Em *Grande sertão: veredas* publicado em 1956, por exemplo, mesmo ante a figura de um pai ausente, Riobaldo é conduzido pela força de um “padrinho” que aparentemente o acolhe, mas

também o lança nos descaminhos do jaguncismo, outra instituição baseada no sistema de valores no qual o homem tem o poder de mando. Sublinhamos, também, a figura de Joca Ramiro, o grande chefe de jagunços, pai de Diadorim, referência de homem firme e corajoso.

Mediante esse esboço da figura do coronel e seu espaço de poder, pode-se olhar o interesse de Iô Liodoro em buscar a nora sob outras duas perspectivas: ou ele estava querendo proteger a moral de seu filho ou estava “raptando” sua norinha para torná-la sua mulher, o que configura um incesto, ao considerar que, nessa estrutura de poder, como já dito anteriormente, “as alianças matrimoniais estabeleciam laços de parentesco entre as famílias quase tão prezados quanto os de sangue” (QUEIROZ, 1997, p. 165). Essa relação perigosa acontecerá¹³.

Quanto à personagem Iô Liodoro, é visível a junção dos capitais econômicos, sociais e eróticos, alcançando o sucesso pela junção desses três elementos, afinal “Iô Liodoro, era supremo e senhor, como o crescer das árvores” (ROSA, 1988, p. 122). Ademais, ele é “um dos homens mais ricos deste sertão do rio Abaeté, dono de muito” (ROSA, 1988, p. 95). Nesse ponto, tem-se a demonstração de seu capital econômico, aspecto reafirmado no enredo mediante enunciações, como “— ‘Entenda o senhor: Iô Liodoro possui um município de alqueires, terras válidas de primeira; mas o pai de Iô Liodoro teve mais do que ele, e mais ainda teve o avô...’” (ROSA, 1988, p.130). A personagem Nhô Gualberto Gaspar deixa claro que essa fortuna foi passada de geração em geração a um típico coronel possuidor de terras, de respeito e de mando. No entanto, para além desse capital, o patriarca porta outro tão importante quanto, o capital social. Na perspectiva do narrador:

[...] era mudamente afável. Exercia uma hospitalidade calma, semi-sorria ao enrolar seu cigarro de palha. [...] Sua grande mão surpreendia, no toque, por ceder apenas um contacto quente, polpudo quase macio [...] Iô Liodoro falava pouco, mas essa reserva não constrangia, porque ele era quieto e opaco; sentia-se que ele não guardava sem dizer alguma opinião para o momento (ROSA, 1988, p. 138).

Possuidor do capital social, ele usa a habilidade de conquistar os agregados, deixando-os felizes e à vontade, capacidade de interação que o permite alcançar os próprios objetivos. Iô Liodoro possuía carisma e sabia ganhar não apenas o medo dos seus “liderados”, mas o respeito, como também a admiração:

¹³ Discussão a ser apresentada no capítulo III

Iô Liodoro não dava intimidade. Conservava uma delimitação, uma distância. Falava ou respondia; mas, entremeado, voltava-se tranquilo para uma banda, olhava uma outra pessoa, dava a terceira uma sílaba, ou brincava com um dos cães, observava os vaqueiros que se moviam no curral. Mas isso só afastava alguma coisa na gente: parte da gente. No mais, até aproximava, dava para se ter nele mais confiança (ROSA, 1988, p. 138).

Dessa forma, os agregados do coronel se sentem próximos, travando relações diárias de favores, compromissos e confiança, pois aquele homem “nunca haveria de recriminar ninguém inutilmente, nem diminuir as ações da vida com a vulgaridade dum gracejo, nem contribuir para que alguém de si mesmo se envergonhasse” (ROSA, 1988, p. 139). Ao introduzir essa afirmação, o narrador mostra o poder da fala do patriarca, uma vez que a voz de Iô Liodoro é ouvida e aceita.

Assim, entra em jogo uma condição de extrema importância — o estabelecimento da confiança —, perceptível em momentos, tais como: “Com simples palavras, ele poderia convidar para um crime — sem provocar susto ou cisma no cúmplice; ou para uma boa ação — sem que ridículo nisso entre pairasse” (ROSA, 1988, p. 139). É importante lembrar que a crença na mensagem e no enunciador está intrinsecamente ligada à maneira como a informação é transmitida. Nesse sentido, a confiança no discurso está relacionada diretamente à pessoa que o profere, pois, muitas vezes, não se confia no que algumas pessoas dizem justamente porque não há confiança nelas.

A predominância do espaço doméstico é visível na narrativa, o que possibilita uma releitura do contexto do sertão do ponto de vista literário. Essa forma de representação apresenta um diferente estilo de família se estruturando naquele cenário e, nele, ocorre a transformação do homem de poder, resultado das mudanças ocorridas ao longo do tempo. Na casa de Iô Liodoro, a formação familiar não condiz com os desmandos locais. Nesse espaço, o patriarca era visto como um ser ignorante e, portanto, hábil no trato dos funcionários mediante a força, semeando o medo entre os que estavam ao seu redor.

Iô Liodoro é um coronel respeitado por todos os moradores da fazenda Buriti Bom, porém o papel exercido por esse patriarca suscita algumas indagações no âmbito social e familiar. Esses questionamentos têm como origem, muitas vezes, os contrastes existentes entre o modo de vida da família patriarcal e o da família moderna, permeada pelo processo de modernização, o qual chegará, de certa forma, ao sertão. Diante desse embate, Iô Liodoro não consegue impor suas vontades perante as escolhas dos filhos. Seu primogênito, Iô Irvino, foi o que mais se distanciou dos preceitos do pai, tanto nas opções familiares quanto na escolha que

fez de viver longe da fazenda. Já Iô Ísio não seguiu a vontade do pai quando tomou por esposa uma ex-prostituta.

Os filhos de Iô Liodoro escolheram, cada um a seu modo, caminhos, saberes, culturas e hábitos distintos daqueles do pai. Embora tenham optado por condutas sociais diferentes do genitor, ambos alcançaram o sucesso. Nesse ponto, retoma-se Bourdieu (1998) quando afirma que é preciso contar com os seguintes elementos para conseguir o que se deseja: o capital financeiro, o social e o intelectual. Na narrativa, fica claro que eles possuíam o capital financeiro, pois eram filhos de um rico fazendeiro.

É importante frisar que o sucesso para Iô Ísio é viver na fazenda e seguir os passos do pai, chegando a ser um homem que tudo rege: “Iô Liodoro é pai amoroso, como não pareça” (ROSA, 1988, p. 111). A relação entre eles é forte e fundamentada na confiança mútua. O filho tem grande amor, admiração e respeito pelo pai, haja vista “Iô Ísio [ser] um moço obediente e brando” (ROSA, 1988, p. 141). Já o sucesso para Iô Irvino é viver na capital e, de todos os filhos, só ele não gosta da fazenda. Essa percepção sobre Iô Irvino é sublinhada nos dizeres de sua antiga esposa Dona Lalinha, pois “em todo o prazo de casada, lá nunca tinham ido, Irvino detestava a roça, a fazenda” (ROSA, 1988, p. 156).

Os homens de mando da Fazenda Buriti Bom apresentam certas contradições em relação ao que se espera de um patriarca. Ao invés de escolherem para o matrimônio uma moça de família, recatada e preparada para o casamento, como define a sociedade patriarcal, um filho escolhe uma mulher dama. Quanto ao outro filho, ele escolhe uma morena forte, estorvada, sem modos em demasia. Já o patriarca, depois da morte da esposa, passa a ter como amantes uma mulher casada e uma mulata que mandou buscar na Bahia.

Pensando em um contraste entre filhos de Iô Liodoro e Miguel, uma rede de conjecturas sobre o que seria o sucesso para os filhos do coronel e para o veterinário faz-se presente. Com isso, cabe refletir o que seria o sucesso para a personagem Miguel, bem como de que artifícios ele lança mão para realizar seus desejos. Tal problematização é relevante, pois diferente dos herdeiros de Iô Liodoro, o doutor não tivera o capital financeiro para atingir seus objetivos.

Considerando as colocações realizadas, o que seria sucesso para Miguel? Vale dizer que os desejos dele se relacionavam ao sonho de casar-se com Maria da Glória e de ter uma fazenda grande, cheia de roças, pastos e gado. No entanto, o doutor não possuía capital financeiro ou social (BOURDIEU, 1998) para tal. Por isso, ele voltou ao campo social do sertão, munido de outros dois capitais: o erótico e o intelectual.

O capital erótico, teoria desenvolvida por Catherine Hakim, em 2010, em obra homônima ao conceito em destaque, deve ser considerada. De acordo com a autora, um dos

elementos desse tipo de capital é a sedução, que envolve a capacidade de apresentação pessoal e habilidades sociais. Esse capital se manifesta na personagem em questão, ele é simpático até mesmo com os estranhos demonstrando seu carisma. Mesmo que, cientificamente, tal teoria seja contemporânea, pode-se considerar sua existência advinda de tempos imemoriais, pois os seres humanos sempre utilizaram a arte de sedução de alguma forma.

No tocante a Nhô Gualberto Gaspar, o que seria sucesso para ele? A narrativa faz acreditar que seu desejo era seguir os moldes de Iô Liodoro em relação a tudo: respeito, poder, dinheiro, família e amantes. Essas aspirações da personagem ficam explícitas em enunciações aos moldes da que segue: “A terra, na baixada, lá, tem lugares que é extraordinário mesmo, se pode dizer. Da parte do Buriti Bom, então, é mais. Iô Liodoro planta grandes roças. Eu cá, da minha banda, pelejo um canavial. E os matos? O ruim é aquele Brejão” (ROSA, 1988, p. 110). Outrossim, algumas falas e gestos de Nhô Gualberto Gaspar evidenciam que ele mascarava seus reais sentimentos, pois em sua fala fica implícita uma mágoa por ter terras menos produtivas que as do coronel Iô Liodoro.

Ao elaborar a enunciação de Nhô Gualberto Gaspar mediante o uso de verbos como “plantar” e “pelejar”, o romancista deixa entrever diferentes produções de sentido. Considerando os verbos em análise, é possível dizer que a segunda ação pode ser mais pesada do que a primeira, pois roças grandes contam com mão de obra de outrem. Nem toda plantação de cana-de-açúcar é necessariamente um canavial destinado à produção em grande escala. Em alguns casos, pode se tratar apenas de um cultivo destinado ao consumo próprio ou para os animais do lugar, sem a finalidade de venda da produção. Isso difere o pequeno produtor daqueles com "grandes roças", que visa a comercialização em larga escala.

Diante disso, a peleja seria ofício de um homem só. Contudo, diante do contexto apresentado, ela pode ser lida como índice de ressentimento, frustração e descontentamento: sentimentos passíveis de redundar em inveja. Enquanto um coronel tinha terras boas a perder de vista e altamente lucrativas, o outro coronel precisava se contentar com o lote de um canavial pouco produtivo.

Em outros episódios da narrativa, fica claro o desejo de Nhô Gualberto Gaspar pela amante de Iô Liodoro:

Mas a figura daquela mulher, Dona Dionéia, perpassava-lhe na ideia, acudida sem precisão, e de uma vez. Um dia, e Iô Liodoro desdeixasse aquela, ele nhô Gaspar havia de gostar de uma estória. Se recordava. A mulher era clara, tinha sardas, a boca muito grande, ela beijasse? (ROSA, 1988, p. 126).

Outro momento corresponde ao instante em que ele analisa a figura de Dona Dionéia:

— “Nova não é. Mas dá apetência de cobiça... A boca sempre molhada, vermelha... Ela era quem devia de pintar as unhas...” (ROSA, 1988, p. 128).

Em uma de suas idas para a casa do compadre, Nhô Gualberto Gaspar se esbarra com algo: Maria da Glória tenta seduzi-lo. Nesse entrecho, o leitor se depara com um perfil de compadre Gualberto ainda desconhecido na narrativa: o homem amigo, calado, simpático, abre espaço ao “taimado, lambório [...], suas mãos velhacas procuravam o contacto com o corpo de Glória” (ROSA, 1988, p. 232). Esse primeiro jogo de sedução acaba por ser concretizado no corredor da casa do patriarca Liodoro:

É horrível, Lala... É horrível... [...] Foi no corredor... [...] Ele me abraçou, estava me beijando... Mas, depois, me apertou, parecia doido... Oh, Lala, não judia comigo... Não aconteceu nada, juro, só ele me sujou... Só... [...] Lala, imagine: ele estava de ceroulas (ROSA 1988, p. 233).

Depois de subjugar a filha do seu único amigo, ele partiu ainda quando escuro, “entre o amiudar dos galos e a barra do dia vindo – como Tia Cló noticiava” (ROSA, 1988, p. 234). Sorrateiramente, ele foi embora e, mesmo que Tia Cló funcione como uma testemunha ocular do sumiço furtivo de Nhô Gualberto Gaspar, a senhora desconhecia os fatos ocorridos na noite anterior, não compreendendo a atitude dele. A evasão do personagem não foi relacionada com a realidade dos acontecimentos; tanto Maria da Glória quanto Dona Lalinha optam por manter o problema em segredo. Entretanto, fica a inquietação de como alguém que diz morrer pelo amigo, seria capaz de uma “traição” dessa natureza, ferindo os princípios de hospitalidade.

Cabe ressaltar que as mulheres o consideram “um cômico homem, bamboleão, molenga, envergonhado de sua própria pessoa e de seu desejo de ter uma porçãozinha maior das coisas da vida” (ROSA, 1988, p. 185). Então, elas sabiam que ele não era digno de confiança, mas, para evitar um mal maior, calaram-se. Ao analisar as estruturas simbólicas de poder e a relação Nhô Gualberto Gaspar /Iô Liodoro, a tendência é pensar que o ato cometido por Nhô Gualberto Gaspar certamente ocasionaria uma tragédia, se fosse revelado, pois Iô Liodoro “com simples palavras, poderia convidar para um crime — sem provocar susto ou cisma no cúmplice” (ROSA, 1988, p. 126). Então, mediante esse homem que respira poder, que protege os seus e

que dentro de casa “não tolera relaxamento” (ROSA, 1988, p. 112), Nhô Gualberto Gaspar certamente teria um fim não muito bom.

Caso a relação ocorrida durante a noite entre as personagens viesse à tona, o desequilíbrio seria instaurado no lar de Iô Liodoro, pois houve uma quebra no acordo de hospitalidade, costume de acolher quem vem de longe. Isso ocasionaria não só a quebra de confiança e da ordem estabelecida naquela casa, mas a morte, pois, na lei do sertão, a desonra só é redimida com a morte do infrator. Na hipótese da descoberta dessa traição, acredita-se que a rotina nunca mais seria a mesma, pois a relação baseada na cordialidade terminaria. Porém, parafraseando Sérgio Buarque de Holanda (2002)¹⁴, quando diz que a forma cordial de se viver transforma-se em fórmula, entende-se que o silêncio de Lalinha indica sua inserção no modelo de cordialidade praticado na fazenda Buriti Bom. Já o de Maria da Glória significa que ela não desistiu de seu plano, ou seja, ser amante de Nhô Gualberto Gaspar, como será visto ao fim da narrativa.

Sob o escopo dos estudos de Foucault (1979), considerando que a relação de poder produz no indivíduo o sentimento de exercer influência ou não sobre o outro, poder-se-ia afirmar que Maria da Glória tem consciência do seu poder sobre Nhô Gualberto Gaspar. Por isso, ela adota um comportamento que não era comum às mulheres da sua época e, de certa forma, afeta e modifica os valores tradicionais de submissão. Assim, transgredindo os padrões de sua época, Maria da Glória consegue seu intento:

Escuta, Lala: o Gual se autorizou de mim. **Lalinha:** — Glória! Glória! Não é verdade! Deus do Céu!... **Glória:** (“Sua voz tão clara, essa pureza no rosto... Era impossível...”) — Não fala alto, Lala... É verdade, juro. Ele conseguiu tudo comigo... Que é que você tem? Eu não estou sã, não estou viva?! Ah... Agora, meu bem, não sou virgem mais: sou mulher, como você. Sabe, depois que conseguimos, ele já esteve comigo mais três vezes... (ROSA, 1988, p. 248, grifo do autor).

Mas essa ação da jovem não exime a responsabilidade de Nhô Gualberto Gaspar, pois ele construiu uma relação de intimidade, proximidade, afetividade e familiaridade com Iô Liodoro, da mesma forma que o fez com a família do fazendeiro: “No Buriti Bom pelo menos umas três vezes por mês aparecia, portando-se como se da família fizesse parte” (ROSA, 1988,

¹⁴ O livro *Raízes do Brasil* foi publicado pela primeira vez em 1936. Para esta análise consultamos a 26 edição publicada em 2002.

p. 163). No decurso do tempo, ele conquistou a confiança do patriarca que dizia “com contentamento: — ‘Amanhã, por seguro, compadre Nhô Gual há-de vir, como todos os anos...’” (ROSA, 1988, p.193) e passou a ter livre acesso à casa grande e, conseqüentemente, mais contato com as mulheres.

Nesse sentido, pode-se dizer que ele cartografou o campo em que estava adentrando, conquistou a confiança do ser dominante, acolheu os hábitos da família e conquistou, como troféu, o corpo de Maria da Glória. É mister lembrar que a filha perder a virgindade solteira, na casa do pai, mostra a fragilidade daquele ambiente, calcado no sistema patriarcal.

Retomando o questionamento sobre o que seria o sucesso para Nhô Gualberto Gaspar, eis a resposta: “Nhô Gaspar, com hajas e babos, se conformava na admiração do invejável, dele se podia rir, à sombra o pobre do compadre” (ROSA, 1988, p. 151). Assim, tudo indica que o sucesso para ele se baseava no desejo pela semelhança com o Iô Liodoro; em outras palavras, fundamentava-se no desejo de possuir o mesmo poder que ele, sua autoridade, o poder dar ordens, ter filhos e filhas, tal como possuir uma imensa fazenda produtiva.

Ao fazer um paralelo entre as relações de poder analisadas neste capítulo, a saber: aquelas praticadas entre Miguilim e Nhô Bero, seu pai; Nhô Bero e Nhanina, esposa de Nhô Bero e mãe de Miguilim; Miguilim e Liovaldo, seu irmão; como ainda os coronéis e seus subordinados, podemos entender que elas se encontram no lado negativo do poder. Tal visada sobre o poder pode ser tida como pouco eficaz, haja vista Foucault (1979) considerar as relações de poder existentes mediante a consciência delas pelos indivíduos. Assim, não ter consciência é exercê-las num estado selvagem, debilitado, com pouca responsabilidade. Tidas como mutáveis, as relações de poder podem ser usadas para promover a liberdade e a igualdade, mas também podem ser consideradas para controlar e oprimir.

Por isso, acredita-se que as relações de poder existentes entre, por exemplo, Miguilim e Nhô Bero, ou entre este e Nhanina, são ineficientes, não só pelo caráter punitivo, mas também devido à pouca consciência tida sobre o próprio poder e que raras vezes o utilizam para mudanças. Esse grau de consciência tratado por Foucault (2009) consiste na crença de que “numa relação social, aqueles que possuíssem maior consciência de seu poder deviam aconselhar os que tivessem menor consciência dele” (FOUCAULT, 2009, p. 300).

Isso não acontece nas relações citadas acima, uma vez que, nelas, os pressupostos relacionais do poder são extirpados, dando lugar a violência, inexistindo, nesse momento, uma relação de poder, mas sim o que Foucault (2009) chamou de “estado selvagem do poder”, pois ele se exerce num sujeito sobre o outro, mas não através de algo relacional. O poder se dá, nesse contexto, como prática de dominação e superioridade.

O romancista, ao delinear personagens como Miguel, Iô Liodoro, Iô Ísio, Iô Irvino e Nhô Gualberto Gaspar demonstra cenas da realidade sertaneja e oferece caminho pelo qual se pode identificar modos de vida outros, pautados pelas relações humanas, preocupando-se, inclusive, com a valorização da cultura, dos hábitos e de crenças característicos da vida nortemineira. Essas personagens — reflexos do cotidiano, do imaginário e da interpretação do narrador, autor e leitor — representam a realidade sertaneja. Parafraseando Coutinho (1978), é a realidade sendo recriada através do espírito do artista.

Guimarães Rosa, como artífice da palavra, utilizou em sua obra diversos elementos da cultura popular brasileira, incluindo expressões e ditados populares. Na novela “Buriti”, ao colocar a expressão "Diante do dia" como última frase do enredo, o autor remete a esse repertório cultural, em que a luz e o dia são símbolos de renovação e esperança, tal como podemos notar em outros ditados, a exemplo de “Depois da tempestade vem a bonança”, “Depois da noite vem um novo dia”. Com efeito, esses modos de dizer tratam da superação de fases complicadas da existência humana.

Tendo em vista a assertiva de Benjamin quando enuncia que “a essência do acontecimento mítico é o retorno” (BENJAMIN, 1994, p. 159), pode-se dizer que a volta de Miguel é, na realidade, um recomeço por meio de seu casamento nas bases firmes do patriarcado, livrando o Buriti Bom das mãos de Nhô Gualberto Gaspar e dos dois irmãos, os quais rompem com essa visão tradicional da família patriarcal. Ou não.

CAPÍTULO III
COMPORTAMENTOS EMBLEMÁTICOS:
RUPTURAS

COMPORTAMENTOS EMBLEMÁTICOS: RUPTURAS

Ora, vida! São só umas alegriazinhas.
(Guimarães Rosa)

Considerando a narrativa “Buriti” sob a perspectiva da ironia romântica, realizamos a análise do personagem Miguel desde a infância na novela “Campo Geral” até o reaparecimento dele como veterinário. Nessa mesma linha de raciocínio, defendeu-se a ideia de que Guimarães Rosa em seu processo criador evoca outros textos os quais permitem continuar refletindo sobre as relações de poder e ironia que perpassam a narrativa.

Neste capítulo, por meio das estratégias de escrita utilizadas por Guimarães Rosa — em que ele se afasta da realidade por meio da narrativa, transportando-se para lugares inimagináveis — percorreremos um caminho ambíguo que só a literatura pode alcançar. Nesse sentido, destacamos o esclarecimento do autor em entrevista concedida à Günther Lorenz: “A gente do sertão, os homens de meus livros [...] vivem sem consciência do pecado original; portanto, não sabem o que é o bem e o que é o mal. Em sua inocência, cometem tudo o que nós chamamos de ‘crimes’, mas que para eles não o são [...]” (LORENZ, 1994, p. 18). A constituição dos ideais acontece na cultura, nas religiões e nas tradições mediante a presença de códigos morais, preceitos e rituais hábeis para delinear e explicitar atitudes esperadas do indivíduo. Tais referências, muitas vezes, apresentam-se como normas de conduta e, em diferentes épocas, retratam o que se espera de um indivíduo: condutas que um amigo deve ter, a obrigação filial, o delineamento de limites para atitudes de uma mulher, entre outras possibilidades.

Então, ao pensar sob essa perspectiva e à luz da ironia romântica, reflete-se sobre as faces da violação de leis sociais exploradas por Guimarães Rosa quando quebra códigos fixados socialmente e traz as seguintes histórias: uma família formada por quatro maridos e uma esposa; a relação incestuosa vivenciada por Iô Liodoro e sua nora, Dona Lalinha, como também os encontros clandestinos de um homem casado com a filha de seu melhor amigo.

Começar-se-á pela história da personagem Dô-Nhã e seus quatro maridos, pois chama a atenção a maneira de contar do narrador rosiano, que compõe um plano de ficção dentro da própria ficção. Nesse encaixamento tipicamente metaliterário, Guimarães Rosa, recuperando a poética da oralidade, abre espaço para a enunciação de Dô-Nhã. Ao narrar sua história, ela possibilita uma pluralidade de julgamentos que se revelam no texto.

3.1 Dô-Nhã: duplamente vitimizada

[D]e um dia para o outro, as coisas são tão diferentes.
(Guimarães Rosa)

Na história das personagens que habitam a fazenda Buriti Bom, e aquelas que por lá transitam, existe a narração da trajetória de outra personagem que contará sua própria história, Dô-Nhã. Rememorando sua vida pregressa, ela conta suas peripécias às voltas com quatro maridos. Diante dessa situação, há uma divergência do foco narrativo ocupado por Dô-Nhã e o narrador tradicional, uma vez que, segundo Walter Benjamin (1986), a transmissão de experiências fortaleceria os valores da comunidade e aperfeiçoaria a arte de narrar. No entanto, a personagem feminina narra as próprias experiências desconstruindo tais valores, pois, na enunciação da narradora-protagonista, não se observa a crença na exemplaridade moral.

Mediante uma narrativa encaixante (TODOROV, 1969), fortalece-se a ideia de liberdade feminina ao rebater a pressão da moral patriarcal, adentrando as fendas do discurso vertical que envolve relações familiares e questões morais. Com esse discurso, Guimarães Rosa possivelmente procura não produzir verdades absolutas, questionando valores que estabilizam e promovem ordem à sociedade, apontando para aspectos positivos de personagens desvalorizadas e menosprezadas, as quais crescem em importância textual e humana aos olhos do leitor, como a personagem Dô-Nhã, de cuja estória todos riem.

Convém entender que “a narrativa encaixante é a narrativa de uma narrativa”. (TODOROV, 1969, p. 126), recurso utilizado pelo autor a fim de permitir um campo de possibilidades de combinações. Destaca-se, em “Buriti”, a estória dessa mulher levada, a Dô-Nhã, que sabe explorar a arte do convencimento; e manipular. É possível observar essa estrutura de escrita em outras novelas do autor, como: a história da “Destemida”, contada por Joana Xaviel; “O Romanço do Boi Bonito”, contada pelo velho Camilo; o segredo revelado a Pedro Orósio por meio da história cantada por Laudelim Pulgapé; entre outras.

Ao analisar a ficção dentro da ficção, tendo a história de Dô-Nhã como exemplo de narrativa de encaixe, observa-se, no primeiro nível, o relato sobre a chegada de Lalinha à fazenda Buriti Bom, objetivando reatar o casamento desfeito. Dentre as tentativas para trazer o marido de volta — como rezas, benzeduras e feitiços —, destaca-se a vinda de Dô-Nhã e as contações de estórias da mulher. Durante a estada dela na fazenda, Lalinha passa por um período de profunda inquietação, que leva a nora de Iô Liodoro a refletir sobre a própria

condição de vida na fazenda: “Que tinha vindo fazer ali, lugar de outros, tão trazida? Todos queriam que ela fosse uma coisa, insistentemente devolvida a quem a recusava?” (ROSA, 1988, p. 171). Há quase um ano naquele lugar, já se sentindo fraca e “como uma menina de asilo...” (ROSA, 1988, p. 172), ela necessitava decidir se iria ou não continuar naquela busca por uma realidade a qual não se sentia pertencente, além de já não ter certeza se queria o marido de volta, posto julgar que “precisava de ir-se embora dali, voltar para sua casa, para perto de suas amigas, na cidade...” (ROSA, 1988, p. 171).

Nesse entremeio, terminados os trabalhos, Dô-Nhã narra os acontecimentos de sua mocidade a pedido de Maria da Glória e Lalinha. No excerto a seguir, lê-se:

O que se passou que houve? Bem, as senhoras sabem, não é? A gente não se presume... Vender couro de bichos, plantar mandioca, pescar peixe — eu cozinhava... Eles queriam. Eu estava ali. Uma ocasião, se falou nisso, a gente não é de ferro; quanto mais, homens... Mas, foi muito resolutivo, muito pensado. [...] Aí, eu peguei a chorar; e eles dizendo: — “Chora não, beleza, benzinho, que estamos vivendo para te querer-bem...” Depois eu ainda fui chorando, mas era meio de mentira, para eles me consolarem mais, assim. Eu era muito menina, não podia ter juízo... [...] Decidimos d’eles todos quatro ficarem comigo... Assim completo, durou dois anos... Mas, ah, não, tudo por miúdo não relatava. Relembrar, agora, e com senhoras de tanto bem, até pertencia de ser pecado... Contar o roteirozinho daquilo, não cabia em sentido. Contava era como foi a continuação, pelo normal. Pois, naqueles dois anos e tanto, tudo corria ancho, dentro de ordem. Quando é caso bem-determinado, não se briga. Nunca se brigou (ROSA, 1988, p. 173).

Um aspecto interessante margeia essa cena de iniciação sexual. Nela é possível entrever a violência simbólica, pois o rito iniciático se dá não por um desejo dela, mas pela naturalização de uma prática que ela julgava ser normal, ou seja, atender às necessidades sexuais dos quatro homens: “Eles queriam. Eu estava ali. Uma ocasião, se falou nisso, a gente não é de ferro; quanto mais, homens...” (ROSA, 1988, p. 173). A personagem continua cedendo, mesmo sendo algo que inicialmente a incomodava, tanto que enuncia: “Aí, eu peguei a chorar” (ROSA, 1988, p. 173). O contexto apresentado pela narradora mostra a manutenção do costumeiro domínio da figura masculina como dominante, porém, chama a atenção uma mulher se relacionar com quatro homens, o que fere diferentes códigos sociais, posto em variadas culturas o feminino encontrar-se subjugado ao masculino em diferentes instâncias.

Isso seria considerado aceitável se fosse o contrário: um homem com quatro mulheres, como acontece na narrativa principal. O coronel Iô Liodoro é considerado um “garanhão” justamente por ter em volta suas amantes, “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!” (ROSA, 1988, p. 112). Na narrativa secundária, há “uma mulher que é um poder”, cujas ações corajosas levaram-na a ter o domínio sobre esses homens: “Decidimos d’eles todos quatro ficarem comigo” (ROSA, 1988, p. 173), o que destoa completamente dos valores patriarcais. Essa narrativa permitiu a Guimarães Rosa realizar uma crítica aos caracteres sociais fundantes da sociedade brasileira, descortinando diferentes faces da cultura do homem rural e seus costumes arraigados em velhas tradições.

Na história de “Buriti”, Dô-Nhã é uma personagem que passa quase despercebida, mas se destaca, estabelecendo de forma emblemática uma relação ambígua com as protagonistas, pois a intrigante estória de sua vida incita Maria da Glória e Lalinha:

“E a Dô-Nhã, hem, meu-bem? Você já imaginou?” — ciciava uma pergunta. E errara, errou a via. — “Dô-Nhã? Duvide não, Lala, ela entende, a gente sabe de virtude no que ela faz e desfaz...” — Maria da Glória pronto a sério respondera; Lalinha odiou aquela mudança. E depressa tentou deter o encanto, que se dissipava: — “Não, meu-bem, eu estava pensando era em *outras coisas...* A Dô-Nhã, mocinha moça, morando de mulher com quatro homens...” Riu, um risozinho que quis torpe, bebeu-se, para colher o que Glória comentava. Havia que, de outra ocasião, perguntar tudo a ela, à Dô-Nhã, fazê-la contar... — “É mesmo, Lala. Ela é uma mulher levada...” Maria da Glória se entusiasmava, magana, dada num descontraste. Os risos de ambas se passavam estilhas de escândalo, uma cumplicidade oblíqua, que festejasse alegrias impossíveis (ROSA, 1988, p. 182, grifos do autor).

Nessa pergunta de Lalinha — “E a Dô-Nhã, hem, meu-bem? Você já imaginou?” (ROSA, 1988, p. 182) —, em um primeiro momento, há uma ambiguidade, pois, apesar de Lalinha ser irônica, Maria da Glória não entende e responde séria, defendendo as virtudes de Dô-Nhã. Essa dificuldade de compreensão pode ser relacionada aos dizeres de Freud, na obra *Os chistes e sua relação com o inconsciente* (1969), quando afirma: “A ironia só pode ser empregada quando a outra pessoa está preparada para escutar o oposto, de modo que não possa deixar de sentir uma inclinação a contradizer. Em consequência dessa condição, a ironia se expõe e corre o risco de ser mal-entendida” (FREUD, 1969, p.199). Em outras palavras, Freud (1969) enfatiza que o recurso da ironia pode ser usado quando o interlocutor é capaz de reconhecer que existe uma diferença entre o dito e a pretensão do dizer.

Isso é o que se evidencia nesse diálogo das duas personagens. Só depois que Lalinha explica o verdadeiro teor de sua fala — “Não, meu-bem, eu estava pensando era em *outras coisas...*” (ROSA, 1988, p. 182, grifos nossos) —, é que fica claro que o dizer da personagem

traz como mote a percepção erótica que se tem de Dô-Nhã, as elucubrações de como os quatro homens se arranjavam com a mulher, debate sublinhado pela presença do sorriso da personagem, capaz de enfatizar seu desejo. Com efeito, Lalinha faz piada da situação de Dô-Nhã por, na realidade, desejar ferir códigos sociais, pois ela seduzirá aquele que, simbolicamente, seria pai da personagem: seu sogro.

Com isso, a ironia repousa sobre uma dissociação. Por um lado, a ironia trata aquilo que o enunciado manifesta, condizente com o sentido literal, ou seja, zombando da situação vivenciada por Dô-Nhã. Por outro, aborda-se a proposição do sentido implícito no discurso, em outros termos, o desejo de também romper com as amarras sociais. Segundo Brait (2008), cabe ao leitor ter a capacidade de “transcender a literalidade para vislumbrar, justamente por meio das marcas instauradas no discurso o pronunciamento irônico [...]. Ele deverá perceber a presença/ausência do sentido literal e do sentido figurado para então entender a ironia proposta” (BRAIT, 2008, p. 96).

No fragmento, tem-se uma situação em que não é apenas Lalinha que se entusiasma, mas Maria da Glória também o faz ao entender a fala e perceber o riso zombeteiro da mulher: “É mesmo, Lala. Ela é uma mulher levada...” (ROSA, 1988, p. 182). É mediante os risos delatores de ambas — os quais “passavam estilhas de escândalo, uma cumplicidade oblíqua, que festejasse alegrias impossíveis” (ROSA, 1988, p. 185) —, que essas duas mulheres vão se espelhar na personagem “danadinha”, protagonista da narrativa encaixada.

De acordo com Todorov (1969), as narrativas encaixadas, por meio de personagens diferentes, desencadeiam novas histórias. Seguindo essa lógica, dentro da história principal da novela “Buriti”, encaixa-se a história de Dô-Nhã, narrativa paralela fundamental no desfecho da novela, pois Maria da Glória e Lalinha, após ouvi-la, identificam-se com a história narrada, alterando os próprios destinos diante do enredo principal.

Com a narrativa da benzedeira, há um deslocamento para “outras coisas”. Nessa fala de Lalinha, é notável como o artifício do encaixe narrativo proposto por Guimarães Rosa desencadeia um novo efeito nas ações das duas protagonistas da narrativa principal, levando-as à reflexão e ao autoconhecimento. O escritor mineiro, por meio desse artifício, constrói a narrativa misturando diferentes instâncias e alargando a significação textual. Sobre isso, pode-se dizer que a personagem Lalinha, necessitada de alguma forma de recreio, em vista do tédio do momento vivenciado por ela, foi, de forma inesperada, quase obrigada a participar de uma sessão de feitiçaria, encomendada pela família de Iô Irvino.

Outrossim, com a intenção de amenizar a situação, ela acaba por conduzir o acontecimento de maneira a entender que não estava duvidando dos poderes da feiticeira, mas

sim impressionada com a destreza da mulher ao conseguir manter por dois anos aquele relacionamento nada convencional: “A Dô-Nhã, mocinha moça, morando de mulher com quatro homens... Riu, um risozinho que quis torpe” (ROSA, 1988, p. 163). Porém, nessa visão negativa e simplista, Maria da Glória interfere e defende de forma firme e séria: “Duvide não, Lala, ela entende, a gente sabe de virtude no que ela faz e desfaz...” (ROSA, 1988, p. 163). Entretanto, mesmo legitimando a honestidade de Dô-Nhã, Maria da Glória participa daquele momento risível.

Ao narrar sua história, Dô-Nhã permite que os leitores a vejam em uma perspectiva superior a essa visão de mulher levada, fogosa e ludibriadora. Assim, passa-se a observar Dô-Nhã como um ser humano diferente, que, entretanto, tem os mesmos anseios e sofrimentos de qualquer outro indivíduo. Em “Buriti”, por trás das falas do narrador ou de personagens de tendências negativas, possivelmente tem-se o fazer malicioso de um autor que reconhece a capacidade de percepção, ironicamente, em uma perspectiva humanista, pois compreende e valoriza os seres marginalizados de quem fala.

Ao iniciar sua fala com os seguintes questionamentos e marcadores discursivos — “O que se passou que houve? Bem, as senhoras sabem, não é?”; “A gente não se presume...” — Dô-Nhã coloca Lalinha, Maria da Glória e o leitor na situação de escuta, levando-os para o âmbito da linguagem popular. Dessa forma, descortinam as diferentes faces da cultura no meio rural, mediante a linguagem da personagem, sua visão da família, sua compreensão sobre o amor e parceria, aspectos que ora estão arraigados às velhas tradições, ora são transgredidos. Esse processo de desvelamento torna os interlocutores cúmplices dos episódios narrados, além de criar uma ilusão narrativa de se estar diante de uma contadora da tradição oral.

Então, Dô-Nhã descreve as peripécias de sua vida, no palco das veredas, interrompidas de forma gradativa pelas perdas de seus parceiros. O primeiro a ir embora foi Sossô: “Deu nele o fogo da ambição, ninguém pôde ter mão nele” (ROSA, 1988, p. 175); o segundo, José Toco, saiu “por vagabundagem, para não molhar de suor o corpo, fugiu: se meteu para o mato, como um mau boi” (ROSA, 1988, p. 176); o terceiro, Damiãozinho, “adoeceu para morrer, morreu de inflamações” (ROSA, 1988, p. 176); por fim, ficou o Ijinaldo e, de acordo com Dô-Nhã, foram onze anos de peleja na companhia dele “sem esmorecer, por fim já se tinha casa bôa, vaqueiros e enxadeiros em serviço, aqueles pastos campos alqueirados, o lugar remediava” (ROSA, 1988, p. 176); porém, ele morreu depois de ser atacado por uma cobra.

Nos episódios vivenciados pelas cinco personagens, tem-se entrelaçados alguns paradoxos envolvendo a relação de submissão do feminino ao masculino. Com esse enfoque, há que se destacar instantes da narração de Dô-Nhã, tais como “Eles queriam. Eu estava ali” /

“Uma ocasião, se falou nisso, a gente não é de ferro; quanto mais, homens...” (ROSA, 1988, p. 173). Aqui se discute a sexualidade ativa da mulher e do homem, representando uma função vital do indivíduo, tendo a masculinidade e a feminilidade como expressão de conduta. Nessa relação definida socioculturalmente, a força e a independência são características esperadas do comportamento masculino; e a fraqueza, subordinação e dependência estariam relacionadas ao feminino.

Realizando uma leitura sobre a personagem Dô-Nhã sob a visada de Foucault (1988), temos que a sexualidade da mulher seguia as normas estabelecidas pela padronização cristã, legitimadas pelo casamento e pelo cumprimento do papel procriador. Essa docilização concebia o corpo e o sexo como lugar de interditos¹⁵. Na sociedade patriarcal, o ato sexual era visto como meio de reprodução e formação familiar, suprimindo dos corpos o erotismo que os envolve. Seguindo essa linha de pensamento, aos homens eram permitidos encontros amorosos fora do casamento. Ressalta-se que ainda não conseguimos superar o modelo social patriarcal. Mas a conduta sexual mudou bastante!

Conforme Jurandir Costa, em *Ordem médica e norma familiar* (1999), o sexo era visto de maneira promíscua pela percepção religiosa e repleto de tabus, uma vez que foi alvo de influências cristãs, culturais e econômicas. Segundo as imposições do sistema patriarcal, as mulheres só poderiam perder a virgindade depois do casamento, posto que elas eram vistas como propriedade dos homens, em especial do pai ou do marido. Nesse contexto, a virgindade da mulher era valorizada como um bem — socioeconômico — a ser protegido, controlado e docilizado (COSTA, 1999). Embora não haja desejo de generalizações, posto que muitas mulheres desafiam essas expectativas e buscam ocupar espaços de poder na contemporaneidade, ainda hoje é possível notar a presença de um sistema opressor no que concerne ao feminino, até porque o alicerce cultural brasileiro, calcado no patriarcalismo, deseja que elas sejam dóceis e submissas.

A família de Dô-Nhã foge a essas regras quando se pensa na concepção de união monogâmica, na visão da sexualidade para a procriação e na dita normalidade de o homem ter várias amantes. Nesse núcleo, tem-se quatro homens com um acordo de cavalheiros e um pacto de possuir a mesma mulher: “[...] decidimos d’eles todos quatro ficarem comigo... Assim

¹⁵ Embora não seja o escopo da presente tese, há que se destacar que, segundo Georges Bataille, o erotismo é instituído mediante uma relação existente entre o interdito e a transgressão (BATAILLE, 2013).

completo, durou dois anos...” (ROSA, 1988, p. 174), além de uma representação social¹⁶ não muito vista.

É interessante perceber que, nessas narrativas entrelaçadas de Rosa, existe um ponto a ser discutido sobre a conduta da mulher. Apesar de ela ter autonomia sobre tal situação, conforme Dô-Nhã relata, ao se analisar as cenas, percebe-se que nem todas as situações apresentadas pela oralidade podem ser consideradas como verdade. Nesse sentido, pode-se visualizar a existência de uma mulher sendo explorada em alguns momentos da narrativa. Esse entendimento parece plausível, considerando que os parceiros da personagem tentam iludi-la com um discurso que aparenta ser benevolente e amoroso, mas que, na verdade, esconde intenções manipulativas: “Chora não, beleza, benzinho, que estamos vivendo para te quererem...” (ROSA, 1988, p. 175).

Tal manipulação coaduna com a noção de “tráfico de mulheres” problematizada por Gayle Robin, no artigo “O tráfico de mulheres: notas sobre a ‘economia política’ do sexo” (2017). Segundo a pesquisadora, essa noção é frequentemente usada para criminalizar a prostituição e outras formas de comércio sexual, enquanto outros meios de exploração e de opressão sexual são ignorados ou tolerados pela sociedade. Com efeito, Dô-Nhã parece livre, mas encontra-se envolta a um sistema opressivo, imposto pelos quatro amantes que a desejam dócil.

Aqui recorre-se à ironia retórica, à qual Brait (2008) se refere, dizendo que o discurso irônico joga essencialmente com a ambiguidade e convida o receptor a se colocar na condição de coprodutor da significação. Para refutar a hipótese de que Dô-Nhã é subjugada, nesse exercício de poder, percebe-se que, pelo contrário, todos se manipulam. Ela também “engambelava” os parceiros. O leitor não pode se deixar enganar por essa personagem cujas ações produzem ambiguidades, pensando que Dô-Nhã era uma moça inocente e pura, uma vez que na fala dela: “Depois eu ainda fui chorando, mas era meio de mentira, para eles me consolarem” (ROSA, 1988, p. 176), fica demonstrada sua malandragem e esperteza. Certamente, é possível dizer que as lágrimas são supostamente o meio mais eficaz de mobilizar o outro, pois, tradicionalmente, o fenômeno do choro informa sobre incômodos interiores – tensão, tristeza, problemas emocionais, dor física, entre outros. Assim, toda a comunicação

¹⁶ Importante ressaltar que Moscovici (1978; 2010) compreende as representações sociais como um sistema de valores, ideias e práticas que apresentam dupla função: estabelecer uma ordem a qual possibilita às pessoas orientarem-se em seu mundo material e social, bem como controlá-lo. Ademais, há a função de possibilitar que a comunicação seja possível entre os membros de uma comunidade, fornecendo-lhes um código para nomear e classificar, sem ambiguidade, os vários aspectos de seu mundo e da sua história individual como ainda social.

fundada sobre lágrimas apoia-se nesta hipótese: se alguém chora, é porque está infeliz ou necessita de ajuda.

Entretanto, as lágrimas entendidas como autênticas, inocentes, honestas e naturais, muitas vezes, tidas como desonestas, astutas, perversas, insinceras são ironicamente utilizadas para exercer o poder sobre as pessoas envolvidas nas artimanhas. Dessa maneira, Dô-Nhã coloca os quatro homens para trabalhar, fazendo uso desse seu poder de convencimento e do próprio corpo como objeto de troca. Nessas narrativas entrecruzadas, não há resposta nem juízo de valor expresso sobre o código social infringido pelas cinco personagens. Esse julgamento fica a cargo do leitor, que pode refletir e questionar como lhe convier. Exibindo as distintas visões, o narrador assinala não saber destacar qual é a “melhor”, qual está com a razão, ironizando as duas perspectivas.

Se a sociedade, com seus preceitos morais e éticos, considera Dô-Nhã como autora de um crime, é a visão da ironia romântica que permite vê-la duplamente vitimizada: por um lado, ela é vítima da própria condição humana, carregando uma mentalidade pré-formulada, da qual não consegue se distanciar. Por outro, também pode ser assim visualizada, haja vista a personagem, conduzida por um destino inelutável, ser acusada de um erro que acredita não ter cometido, com base em sua concepção de mundo, mesmo que não tenha agido corretamente do ponto de vista moral. A realidade de Dô-Nhã, que lhe permite ser considerada uma mulher livre, é a mesma que a condena a viver presa a quatro maridos por dois anos.

Dô-Nhã é uma personagem que evidencia a dificuldade que algumas pessoas têm de conviver com o diferente e o preestabelecido em sua cultura, gerando conflitos e impedindo a convivência harmoniosa entre os indivíduos. Mulher de quatro homens, em meio a um país em que os casamentos são monogâmicos, apresenta uma visão de mundo e das relações que foge aos padrões tradicionais. No momento em que essas relações são operadas de maneira diferente daquelas que Dô-Nhã considera como “normais”, sua trajetória de vida passa por uma grande transformação, revelando a discrepância entre a realidade e a ideia, um dos elementos fundamentais da ironia romântica. Dô-Nhã sabe que os valores estruturantes da sociedade em que vive não a aceitam sendo mulher poligâmica, por isso as personagens isolam-se em um lugar ermo, furtando-se da convivência com outras pessoas.

O relacionamento entre Dô-Nhã e os quatro maridos, se não foi totalmente forçado pelos homens, também não foi consentido de maneira integral por ela. Paira entre os sujeitos certa ambiguidade que, todavia, não a isenta. A ironia se principia porque há uma necessidade moral e civilizacional que se choca com outra de caráter natural e, por isso, Dô-Nhã foge do julgamento da sociedade, mantendo-se distante, isolada, junto aos consortes. Ela não fugiu de

seus instintos mais primitivos, bem como de seus desejos, ao se envolver com eles e então não vê seu ato como um erro, pois, como a própria personagem descreve, foi mais forte do que ela, razão pela qual não teriam, na visão da mulher, motivos para se envergonhar.

Seguindo essa linha de análise de relações conflituosas, será analisado o casal Lalinha e Iô Liodoro, mostrando as possíveis referências literárias percebidas que remetem ao mito *Perséfone e Hades*.

3.2 Lalinha: transgressividade

O amor gosta de amores
(Guimarães Rosa)
Perdi um marido... e ganhei um sogro...
(Guimarães Rosa)

Desde o início da narrativa, o próprio narrador apresenta indícios de que o relacionamento incestuoso entre nora e sogro será o ponto culminante do enredo, iniciando-se com ações que sugerem um possível rapto: “Assim a viagem a aturdia — consumava-se como um rapto” (ROSA, 1988, p. 159). Esse trecho traz à lembrança o mito *Perséfone e Hades*, no qual um tio planeja o rapto de sua sobrinha com o intuito de fazê-la sua esposa, conseguindo realizar seu intento.

Segundo o mito,¹⁷ a jovem Perséfone, filha de Zeus, ao colher flores com suas companheiras, distanciou-se delas, momento em que se deparou maravilhada com um lindo narciso solitário, flor na beira do lago. No entanto, Perséfone nem imaginava que se tratava de um ardiloso truque elaborado pelos irmãos Zeus e Hades para atraí-la, ou seja, o próprio pai arma uma armadilha para a filha. Quando a donzela inocente se aproximou para apanhar a flor, Hades emergiu das profundezas da terra em sua carruagem de ouro puxada por cavalos pretos e a raptou. Mediante esse plano, Hades, tio da jovem, conseguiu torná-la sua esposa e rainha dos mortos.

Guimarães Rosa não se furtou à elaboração desse motivo ao delinear o casal Lalinha e Iô Liodoro. Se Perséfone foi atraída por uma bela flor solitária, Lalinha foi atraída pelo sogro viúvo. Para alusão, vale trazer os dizeres do narrador logo no início da viagem: “Iô Liodoro, um extraordinário homem, que tinha vindo apenas para buscá-la; ela não compreendia bem por

¹⁷ Fonte consultada para essa paráfrase do mito *Perséfone e Hades*: BRANDÃO, Junito de Souza - *Mitologia Grega*. Volume II, Petrópolis, Vozes, 1996, 7. Edição

que; mas nada receava” (ROSA, 1988, p. 159). Lalinha foi seduzida pelo belo e, simultaneamente, misterioso, Iô Liodoro.

Ambas vão para um lugar desconhecido quando seduzidas: Perséfone, pela semente de romã, um alimento doce e açucarado, é impedida de voltar a sua terra; quanto à Lalinha, pela família Maurício, que a recebe como um ser precioso, demonstrando-lhe amor e carinho, fazendo-a perder o desejo de voltar, pois “depressa, devagar, se entregava, se confazia àquela nova vida.” (ROSA, 1988, p. 160). Sobre Perséfone, pode-se dizer que ela aprendeu a governar no reino de seu esposo Hades e, além disso, conheceu muitos de seus mistérios, tornando-se a guardiã do mundo dos mortos. A respeito de Lalinha, também é possível mencionar um espírito de governança semelhante:

“Mas, ele me obedece, hei de levá-lo apenas a atos bons, para a felicidade de todos...” — se persuadia. Havia de estender em benefícios sua influência. Iã-Dijina, a companheira de Iô Isio, ah, para com ela tudo teria de mudar: haviam de recebê-la na Casa, seria tratada como filha e irmã, havia-de. E mais, Iô Liodoro teria de mandar embora a mulher baiana, chamada Alcina. Então, tudo se alimpava, numa paz, numa pureza. O Buriti Bom ficava sendo um paraíso (ROSA, 1988, p. 227).

Esse pensamento de Lalinha remete a dois pontos importantes: primeiro, refere-se ao discurso de Guimarães Rosa sobre o homem do sertão e seu modo de viver — sem a percepção de violação de um código social. Lalinha, de forma natural, programa sua vida ao lado do sogro sem nenhum remorso, esquecendo-se de que, perante os costumes e a lei, eles seriam parentes por afinidade, pai e filha, o que configuraria incesto. No entanto, para que essa relação se realize, é necessário acreditar na aculturação de Lalinha, considerando que ela é uma moça da cidade e não possui experiência no viver sertanejo. O segundo ponto comunga com a ideia defendida por Foucault (1979), já citada em outros momentos: aqui existiram os mesmos moldes do exercício de poder praticado por Miguel, aquele que leva a ação pelo esclarecimento, como uma atitude, capaz de construir pontes, pois ela iria “estender em benefícios sua influência” (ROSA, 1988, p. 227).

Ainda pensando na aculturação de Lalinha, percebe-se que o deslocamento da personagem em relação ao mundo fica evidente quando ela é convencida a morar em uma fazenda, no sertão norte-mineiro, juntamente com seu sogro. No novo ambiente, ela é confrontada com entendimentos de mundo, estruturas familiares e culturais diferentes daquelas que estava acostumada, o que dificulta sua adaptação imediata. Mas, paulatinamente, ela vivencia transformações ao longo de sua trajetória que, sob a ética de uma sociedade patriarcal,

tais alterações podem ser consideradas como o relato de uma decadência, haja vista a personagem transitar de esposa a amante do sogro.

Em outros momentos percebe-se a submissão de Lalinha a uma lógica patriarcal que acredita na importância do papel feminino para a ordem da família nuclear, como na cena em que Maria da Glória tenta seduzir Nhô Gaspar e Lalinha, indignada, pensa: “[...] Ah, faltava ali, no Buriti Bom, um resguardo, um pressentimento, uma adivinhação minuciosa de mãe, que olhasse por aquela menina” (ROSA, 1988, p. 185), reproduzindo o discurso de que a responsabilidade de cuidar da casa e dos filhos seria da figura materna. Nessa perspectiva, o narrador já apresenta pistas de que, simbolicamente, Lalinha ocupará esse posto de mãe.

Independentemente da interpretação adotada pelos leitores, uma questão é patente: Lalinha é nora de Iô Liodoro, aspecto imutável. Seguindo a definição de família, proposta por Lévi-Strauss em *Tristes trópicos* (1979), o parentesco está atrelado ao nascimento, acasalamento e morte, sendo a família resultante de três tipos de relação, a saber: a de descendência, entre pais e filhos; a de consanguinidade, entre irmãos; e a de afinidade, que se dá por meio do casamento, pela aliança.

Legalmente, a partir do casamento, os sogros e os cunhados tornam-se parentes por afinidade, porque, segundo a lei, cria-se um vínculo familiar a partir do matrimonial, postura visível na família Maurício. Tanto é assim que, ao saber da separação do filho, o patriarca foi à cidade na tentativa de convencer sua nora a morar com eles na fazenda. Porém, nem sempre esses relacionamentos entre as partes acontecem de forma serena, haja vista cada um dos pares possuir hábitos, valores e crenças, muitas vezes, incompatíveis, tendo em comum apenas o parentesco instituído entre os sujeitos. É importante destacar que, embora o vínculo familiar seja uma relação formal estabelecida por meio de certidões públicas, sua essência não se restringe a uma mera disposição legal.

De forma resumida, “somos parentes dos parentes da nossa esposa (do nosso marido) ou da nossa companheira (do nosso companheiro)” (GAGLIANO, 2019, p. 696). A título de exemplificação dessa situação, Monteiro (2004) traz uma curiosidade interessante ao dizer que, na língua inglesa, o sogro é nomeado de *father-in-law*, pai de acordo com a lei e a sogra de *mother-in-law*, mãe de acordo com a lei.

Consequentemente, Lalinha, mesmo separada, não deixa de ser um membro da família Maurício. Assim, o vínculo de parentesco da personagem com o sogro permanece, pois, ao contrair o matrimônio, ela se “casa também com uma família” (WOORTMANN, 1987, p. 155), razão pela qual o parentesco por afinidade não se extingue com o fim do casamento, não existindo ex-sogra, ex-sogro, ex-nora e ex-genro, pois o parentesco existe até que os cônjuges

faleçam. Essa permanência se justifica por questões sociais, morais e éticas, bem como sucessórias.

Pelos francos impedimentos, morais e legais, que se interpunham entre Lalinha e Iô Liodoro, acontece a formação de um casal impossível, caso semelhante ao vivenciado no mito *Perséfone e Hades*. A proibição do incesto não é apenas uma querela legal, mas sim uma questão cultural e social que permeia todas as relações familiares, apresentando implicações profundas na organização da sociedade como um todo. Sobre isso, é possível relacionar a visão de Lévi-Strauss (2008) sobre a situação, pois, para ele, essa proibição corresponde a um elemento presente em diferentes culturas, aspecto relevante para a organização social. Nesse sentido, essa relação incestuosa entre a nora e o sogro é apenas uma face da violação das leis sociais que Guimarães Rosa explora reiteradamente em suas novelas, problematizando as relações sociais existentes entre os sujeitos.

Se as mulheres da cozinha fossem iguais à camareira Célestine, que escrevia cartas fofocando sobre seus patrões, no Livro *Segredos de Alcova*, publicado em 1964 por Laure Adler, certamente as histórias dos casamentos da família Maurício renderiam muitas páginas e leituras. Em “Buriti” não existe a camareira Célestine para escrever sobre as facetas da família Maurício, mas um narrador, que desempenha habilmente esse papel. Na novela, além das formas de ironia já mostradas ao longo do texto, há outra faceta desse processo, advinda dos casamentos contraídos no enredo. As uniões que, tradicionalmente, colocam-se como perfeitas, não o são. Um exemplo a ser mencionado seria o de Dona Lalinha e Iô Irvino, convívio que todos ficam esperando ser reatado, inclusive por meio dos feitiços de Dô-Nhã e da Mariazé.

Já no enlace de Iô Ísio com Ià-Dijina parece residir a felicidade e, mesmo no silêncio imposto pela família Maurício, Ià-Dijina consegue seu lugar de fala, marcando presença como mulher do filho do coronel: “Iô Ísio vive amigado, com uma mulher que foi meretriz. Essa é bonita, e muito zeladora, afianço, bôa dona-de-casa, que ela é. Os dois vivem em anjos. O amor é que é o destino verdadeiro. Se chama Ià-Dijina” (ROSA, 1988, p. 111).

Essas relações parentais resultantes dos enlaces amorosos entre filhos e noras são evidenciadas pela ambiguidade aversão/atração, que marca fortemente a perspectiva familiar sobre essas mulheres. Em muitos momentos da narrativa percebe-se o intento de silenciar tais efeitos de sentido, como se pode averiguar em “Buriti” quando se lê: “Pessoal do Buriti Bom não comparece lá, mas Iô Ísio todo dia-de-domingo vem no Buriti Bom, tomar a benção, pedir conselho [...] Se chama Ià-Dijina. Convém o senhor saber, para nisso não falar. Muito distinta, mesmo. Foi mulher-dama em Montes-Claros, e no Curvelo” (ROSA, 1988, p. 111).

Pela citação, nota-se que o nome da nora não poderia ser mencionado na fazenda Buriti Bom; contudo, é nítida a atração que os familiares têm por Ià-Dijina, pois, mesmo não falando sobre ela diretamente, acabam por denunciar os próprios sentimentos por meios de gestos: “Mas, não ocultando miúda preocupação, Iô Liodoro examinava, ora ou ora, o filho, e, por um reparo ou uma meia-pergunta, estava carecendo de se interessar pelo estado de sua saúde, por seu peso, suas roupas se bem cuidadas” (ROSA, 1988, p. 141).

Com isso, Guimarães Rosa não deixa aparecer apenas uma perspectiva, e o espelho se inverte refletindo a imagem que a família do coronel tem de Ià-Dijina. Assim, ressalva-se que, se para Iô Liodoro, cuidar da saúde, do peso, bem como das roupas são propriedades notáveis, o doce preparado com amor e o rasgo cerzido com carinho são vistos como louváveis pelas mulheres da casa, conforme fragmento a seguir:

Iô Ísio trazia o dôce-de-buriti, tão belo, tão asseado — aquele dôce granulado e oleoso, marrom claro, recendendo a tamarindo e manchando-se, no oscilar, como azeite-de-dendê: assim só as mulheres sertanejas acertavam de o preparar, com muito amor. Todos sabiam: a mulher — Ià-Dijina — o fizera; mas Iô Ísio não ousava mencionar-lhe o nome. E Iô Ísio estava com seu terno mais novo, mas mesmo assim num lado do paletó tinha havido um rasgado, e fora cerzido, tão bem — somente dedos sábios pelo carinho o tentariam. Todos viam aquilo. Maria Behú, Maria da Glória, Tia Cló; sem duvidar, até Iô Liodoro. Glória e Behú, ao abraçarem o irmão, Lalinha bem vira como uma e outra, num gesto quase igual, pousaram a mão naquela cicatriz, no costurado do paletó, como se estivessem transmitindo um agradecimento. (ROSA, 1988, p. 191).

Essas pendengas familiares, longe de serem simples, requerem sempre um olhar atravessado por múltiplas faces. Assim, a leitura de “Buriti” pode não ser encerrada com o término das páginas da narrativa, uma vez que a novela inspira o leitor atento a repensar sobre a temática abordada, em busca de autoconhecimento e de reflexão sobre a contradição humana.

No tópico a seguir, analisamos outro casal transgressor dos códigos de conduta: Nhô Gualberto e Maria da Glória.

3.3 Glorinha: deusazinha sertaneja

Glorinha [...] é bela, formosa. Quanto
tudo nela respira saúde.
(Guimarães Rosa)

Antes de tratar de mais uma relação conflituosa, é necessário pensar nesta frase dita por Maria da Glória: “Aqui, a gente tem liberdade de usar o que quiser” (ROSA, 1988, p. 178). Impasse frequente entre os sujeitos, é comum associar liberdade com a ideia de poder realizar todas as vontades, a qualquer momento, sem levar em conta os códigos sociais e morais. No entanto, essas questões levantam debates sobre diferentes ponderações a respeito do significado do verbete liberdade.

De acordo com Sartre (1997), a liberdade não consiste em realizar todos os desejos na hora em que eles aparecem. Para o autor, ela se relaciona com a capacidade de o sujeito agir tanto diante dos desejos, quanto dos infortúnios, bem como de problemáticas incontrolláveis. Assim, a liberdade é a origem das ações humanas e, consoante o filósofo, o homem é condenado a ser livre.

Em vista disso, não é possível ser livre no sentido em que o senso comum atribui à palavra: “A liberdade nada é senão a existência de nossa vontade ou nossas paixões, na medida em que tal existência é nadificação¹⁸ e facticidade¹⁹” (SARTRE, 1997, p. 549). De acordo com Sartre (1997), a liberdade é uma característica inerente à natureza humana e está relacionada à capacidade de romper com o dado²⁰. Essa capacidade possibilita uma série de ações que nem sempre são vistas como adequadas pela sociedade. Assim, Maria da Glória planeja ter sua primeira experiência sexual com Nhô Gualberto Gaspar que, embora fosse um homem casado, isso não a impedia. Diante desse desejo, o primeiro passo de Maria da Glória em direção a realização da própria vontade acontece na casa da jovem quando ela insinua-se para o velho amigo de seu pai:

Não, não se atrevia a dançar, quando Glória o convidava [...] Maria da Glória pusera-o a dar corda na vitrola, e um tanto confuso ele obedecia [...] E, sim, agora Lalinha podia comprovar como ele, às furtas, mas desenvolvidamente, não tirava os olhos das pernas, das formas convidativas de Maria da Glória [...] E viu: porque se atordoava — era porque Maria da Glória reparadamente se comprazia com a nojenta admiração, dava mostras de instigá-la; era, estava

¹⁸ Segundo o filósofo francês Jean-Paul Sartre (1905-1980), eliminar ou deixar de lado as infinitas possibilidades que, em decorrência de uma opção livre, deixam de corresponder a um projeto ou intenção da consciência.

¹⁹ Segundo Jean Paul Sartre, situação característica da existência humana que, lançada ao mundo, está submetida às injunções e necessidades dos fatos.

²⁰ Na ótica filosófica, o dado corresponde a um elemento inicial de qualquer ato de conhecimento antes de ser elaborado no processo cognitivo. Disponível em: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, <<https://dicionario.priberam.org/dado>>. Acesso em 02 out. 2022.

sendo impudica. Se não, porque aquele capricho no mudar de posição, de reclinar-se, tão santinha quieta, tão calma, cruzando as pernas, suspendendo mais a barra do vestido? Oh, aquilo horrorizava, parecia uma profanação bestial, parecia um estupro. A sério, iria ter depois uma conversa com ela, com a amiga, com a cunhada, aconselhá-la a cuidado, a não se expor assim. [...] Ah, faltava ali, no Buriti Bom, um resguardo, um pressentimento, uma adivinhação minuciosa de mãe, que olhasse por aquela menina. E Lalinha, assustada com seu próprio último confranger-se, recusava-se a ver, não queria testemunhar — encolhia-se até de respirar (ROSA, 1988, p.185).

No jogo tradicional de sedução, a lógica masculina é a da predação em que o homem é tido como caçador, e a mulher a presa; porém, nessa cena, tem-se uma inversão de papéis. Resta a Nhô Gualberto o papel de submissão, pois “um tanto confuso ele obedecia” (ROSA, 1988, p.185). Ele não escolhe, mas o é, contradizendo, assim, a lógica social patriarcal, na qual o homem define quem será a mulher merecedora de sua atenção e perder esse posto implica em perda de poder. Logo, nesse jogo de sedução, Maria da Glória dá as cartas.

Sartre (1997) afirma que o principal valor da vida é a intensidade, expressa em atos livres de escolha, pois o que fazer corresponde a um ato sempre intencional. Assim, pode-se inferir que a liberdade de escolha da personagem Maria da Glória é a mesma apontada pelo filósofo, pois ela pode fazer as próprias opções e se sente responsável pelas escolhas realizadas. Lalinha se atordoa e fica assustada com a atitude da cunhada, pois, diante de seus olhos, a menina se transforma, realizando encenações para atrair a atenção de Nhô Gualberto Gaspar. De forma extrovertida, Maria da Glória converte a sala da casa grande em um lugar de erotismo e sedução, despertando o desejo daquele que é o compadre e amigo da família. Depois dessa primeira investida, no desenrolar da narrativa, esse par transgressor torna-se amante.

Maria da Glória atua com uma identidade contrária àquela imposta para designar o grupo das mulheres representadas a partir das funções de dona de casa: boa esposa, mãe de família e “feitas” para se casar. Por meio da personagem, Guimarães Rosa mostra as peculiaridades e a hibridez identitária feminina, não mais concebidas em termos estáveis, permanentes ou em uma visão essencialista sobre elas, haja vista existir uma miríade de corpos.

A personagem Maria da Glória, levando-se em consideração as experiências na infância, na adolescência e finalmente na vida adulta, vive despreocupadamente, sem seguir métodos ou regras impostas. Mesmo que parcialmente, ela rompe com os tradicionais papéis femininos, os quais, construídos culturalmente, foram atribuídos a muitas gerações de mulheres.

Mesmo sendo dependente financeiramente do pai, a personagem não tem receio em seguir seus desejos e instintos, fugindo aos moldes estereotipados. Subversiva e transgressora, ela vai na contramão de toda uma tradição de personagens dóceis, fragilizadas, dependentes do

marido, confinadas em casa e preocupadas com questões domésticas. Observa-se, desse modo, que essa postura de Maria da Glória pode ser considerada como uma forma de ironia, levando-se em consideração o comportamento dela, a frente do tempo vivido. Ao quebrar regras, ela rompe com uma imagem do homem poderoso que dita as normas. Nhô Gualberto é tratado como um objeto manipulado e descartável a qualquer momento, enquanto Miguel se apaixona pela figura da moça bela, alegre e decidida. Vale destacar que os homens com quem ela convive ocupam um papel secundário.

No que respeita o fascínio de Miguel, tem-se o seguinte fragmento: “Glorinha disse. Decidida. Glorinha é loura — ou, ou, alourada. Mais bonita do que ela, dificilmente alguma outra poderá ser. Bonita não dizendo bem: ela é bela, formosa. Quanto tudo nela respira saúde” (ROSA, 1988, p. 93). É interessante destacar que o despertar do desejo de Miguel apresenta como fio condutor características marcantes de Maria da Glória, como decidida e saudável, não o perfil frágil de dependência comum às mulheres de famílias abastadas. Assim, a personagem exerce poder sobre Miguel exatamente por transgredir características tidas como tradicionais para a figura feminina.

Um dos momentos em que a narrativa desafia os valores de uma sociedade patriarcal corresponde ao instante em que a personagem feminina sertaneja sugere que Nhô Gualberto Gaspar não poderia ter filhos e, portanto, poderia ser seu amante. Essa afirmação irônica demonstra a habilidade da personagem feminina em dominar a masculina:

— ... O Gual é que não tem filhos, ele não pode ter...
 Por que o dizia? Lala não prestara bem a atenção. Por causa da mocinha do Caá-Ao, que aparecera grávida?
 — ... Com o Gual, não tem perigo...
 — Que é que você está pensando, sonsinha, Glória?
 — Eu? Oh, Lala...
 Ela, doce, doce, se embaraçava.
 — Sim, meu bem!?
 Glória sungou os ombros. Sorriu se livrando. Glória: “Por quê?” Enrubesceu.
 Lala: “Sim. Que é?” Glória: “Oh, Lala, você... Está parecendo até exame, no Colégio...” Só agora Lala começava a conjecturar, a temer. Lala: “Que é que você está pensando de... a respeito do Gual, Glorinha?” Glória: “Tolice, Lala...” Subiu duas vezes os ombros (ROSA, 1988, p. 229).

Esse sentido dialógico entre as personagens remete a um dos postulados da ironia romântica, comentado por Constantino Luz de Medeiros, na tese intitulada *A crítica literária de Friedrich Schlegel* (2015). Ao fazer um paralelo entre a ironia socrática e a romântica, o pesquisador afirma que “[...] enquanto em Sócrates o debate de ideias ocorre com um

interlocutor ‘real’, na ironia romântica o artista reflete a partir do diálogo realizado no interior da obra de arte literária” (MEDEIROS, 2015, p. 114). Assim, a ironia romântica é uma técnica literária que utiliza a sátira e a contradição para criticar a sociedade e seus valores por meio de personagens fictícios que representam diferentes posições e perspectivas.

No caso do fragmento acima, percebe-se que Maria da Glória ironiza a condição do ato sexual para procriação. No contexto, a personagem ridiculariza a figura masculina, uma vez que, de maneira debochada, ela faz entender que pode ser amante dele sem nenhuma preocupação, sem medo de uma gravidez indesejada, sem nenhuma amarra. Ironicamente, a infertilidade de Nhô Gualberto torna-se objeto de interesse de Maria da Glória na narrativa. Ao criar um coronel infértil, o autor desconstrói a imagem de força e fertilidade que normalmente envolve homens em posição de poder e Maria da Glória vê nessa situação uma oportunidade para satisfazer seus desejos pessoais. Essa ironia possibilita uma visão diferenciada dos acontecimentos, levando o leitor a questionar as verdades estabelecidas e construir novas interpretações.

Sendo a principal função do ato sexual a procriação, Maria da Glória rompe com esses preceitos ao decidir ter sua iniciação sexual com um homem privado de ter herdeiros. Esse posicionamento leva o leitor a pensar que essa mulher não quer ter compromisso que a prenda a essa figura masculina, haja vista que seu único intento eram os prazeres sexuais. Segundo o narrador, a jovem era “Ela, doce, doce, se embarçava” (ROSA, 1988, p. 229), porém, no discurso do sertão, esse dizer não é doce, pelo contrário é amargo. Essa personagem feminina ironiza a ideia de falta de produtividade do homem como alfa, pois a ausência de paternidade de um coronel do sertão representa o viver à margem dos outros coronéis e possuir a própria imagem atrelada ao deboche.

Considerando a figura de Nhô Gualberto frente às ironias que o circundam, cabe sublinhar a relevância simbólica do falo. De acordo com o *Dicionário de Símbolos*, falo é “o símbolo do poder gerador, fonte e canal do sêmen, enquanto princípio ativo [...] potência geradora que, sob essa forma, é venerada em diversas religiões” (CHEVALIER; CHEERBRANT, 2012, p. 418). E não seria diferente sua representatividade para o homem do sertão, pois Nhô Gualberto sofre com essa infertilidade. Desse modo, o personagem é aprisionado pelos preceitos religiosos que sugerem que os seres vivos nascem, crescem, reproduzem e morrem. No texto bíblico de vertente cristã, a reprodução e a maternidade são percebidas como graça divina, o que faz com que o sexo seja reduzido à busca normatizada por filhos. Assim, o discurso religioso transmite a ideia de que

[o]s filhos são herança do Senhor, e o fruto do ventre é a sua recompensa. Como flechas na mão de um guerreiro, assim são os filhos da mocidade. Bem-aventurado o homem que com eles enche sua aljava; quando enfrentarem os inimigos numa disputa, não serão envergonhados (SALMOS, 127.3-5).

Desde os tempos bíblicos do Velho Testamento até os dias de hoje, homens e mulheres desejam ter descendência. Em contraposição à lógica patriarcal, que associa a potência masculina à fertilidade, Guimarães Rosa traz a representação de um homem infértil em uma sociedade na qual a paternidade e a procriação determinavam o valor social tanto em assuntos de ordem social quanto religiosa. Na narrativa, Nhô Gualberto Gaspar não poder ter filhos implica em desprestígio social e moral, sofrimento expresso da seguinte maneira: “Eu não tenho filhos. Coisa que muito já me entristeceu [...]. Agora, quase que já estou acostumado com essa falta. O motivo é meu mesmo, os médicos todos me explicam” (ROSA, 1988, p. 93).

No discurso da personagem, fica evidente a sobrevalorização dada à fertilidade e à capacidade de procriação. Nesse contexto, a infertilidade passa a ser vista como estigmatizante, pois é associada a vivências negativas e de provações. Muitas vezes, a culpa dessa série de sentimentos recai sobre o falo, que é

[...] chamado o sétimo membro do homem: ele é o centro e em torno dele se ramificam as pernas, os braços, a coluna vertebral por onde corre o sêmen e a cabeça onde este se forma. Seu parceiro, o oitavo membro (feminino), fica a sua frente; ele lhe comunica a sua semente, tal qual um canal que desemboca no mar [...] ele designa a força criadora e é venerado como a origem da vida (CHEVALIER; CHEERBRANT, 2012, p. 419).

O falo de Nhô Gualberto Gaspar não deixa sua semente germinadora. A metáfora da *secura* é bastante utilizada, em oposição à representação de umidade para a fertilidade. Assim, expressões, como “fonte seca”, “árvore sem frutos” e “terra árida” são utilizadas para descrever uma natureza improdutiva que não cumpre com a norma social e natural da procriação no tempo estabelecido. Nhô Gualberto Gaspar experimenta um sentimento profundo de perda, luto, inadequação social, mesmo afirmando “quase que já estou acostumado com essa falta”, dada a enorme importância atribuída à família e à parentalidade em uma sociedade patriarcal. No início do casamento, ele mantinha a seguinte postura em relação a sua esposa: “vigilava, escondia-a em casa, gostaria que ela amojasse, sensata, de muitos filhos, por se precaver” (ROSA, 1988, p. 127). Dessa forma, ele acreditava que garantiria que os filhos realmente fossem seus.

No entanto, há que se destacar o caráter irônico dessa situação, posto que ela viabiliza a relação entre ele e Maria da Glória. Essa inversão de valores subverte a noção de potência ligada à reprodução, e evidencia a complexidade das relações de poder e de controle presentes nas sociedades patriarcais. Essa questão pode ser ilustrada a partir do exemplo citado no discurso de Maria da Glória sobre a gravidez indesejada de uma jovem da fazenda e o subsequente abandono do namorado, sem se importar com a gravidez ou com a garota. Essa questão pode ser percebida no seguinte trecho: “— ‘Você sabe, Lala, uma mocinha daí do Caá-Ao, uma que dizem que se chama Dondola a mãe dela?’ — Não sei. E sim, meu bem?’ — Apareceu grávida...” [...] Que quem fizera-mal à mocinha supunha-se certo o João Rapaz, filho do vaqueiro Estaciano” (ROSA, 1988, p. 225).

Ao conversarem sobre esse assunto, Maria da Glória cogitou iniciar suas atividades sexuais com um homem casado estéril, pois assim não correria o risco de engravidar. Para ela, o maior problema da situação seria a gravidez e não o seu relacionamento com um homem casado. Essa atitude faz pensar que a figura de Maria da Glória dissipa a visão de mulher inocente, menina à espera do casamento, sem se aventurar com “namoricos”, pois “[...] o destino que a sociedade propõe tradicionalmente à mulher é o casamento. Em sua maioria, ainda hoje, as mulheres são casadas, ou o foram, ou se preparam para sê-lo, ou sofrem por não ser” (BEAUVOIR, 1967, p. 165). Na contramão desse discurso, encontra-se essa personagem rosiana que representa uma ruptura com o modelo de sociedade patriarcal, reguladora dos passos da mulher.

O diálogo fervoroso entre as duas protagonistas não se esgota e não se quebra, pois, Maria da Glória coloca-se em pé de igualdade com a visão masculina, deixando clara sua opinião em relação ao episódio da mocinha grávida: “[c]om o Gual, não tem perigo...” (ROSA, 1988, p. 225). Pode-se pensar nesse perigo por dois vieses – o de engravidar e o de ser mal falada.

A personalidade instigadora de Maria da Glória compele Lalinha a se colocar em posição defensiva: “[q]ue é que você está pensando de... a respeito do Gual, Glorinha?” (ROSA, 1988, p. 225), mas, como resposta, ela recebe apenas um balançar de ombros, no qual se tem a presença da ambiguidade, uma vez que dá margem para mais de uma interpretação. A primeira pode indicar uma falta de segurança em defender o próprio ponto de vista, enquanto a segunda pode indicar a indiferença em relação à opinião de sua cunhada. Essa ambiguidade no gesto torna seu significado pouco claro, deixando a interpretação a cargo do leitor.

O excerto a seguir narra a conversa de Lalinha com Glorinha e aponta a visão dela a respeito de uma das práticas sociais mais comuns da sociedade patriarcal, ou seja, destino de

todas as mulheres dignas, religiosas e valorizadoras dos bons costumes: o casamento. Ela começa indagando: “Casamento não é sorte? Não penso nisso, não. Não me importo de ficar para tia... Prefiro morar sempre aqui, com Papai e Behú, gosto do Buriti Bom” (ROSA, 1988, p. 165). A capciosa pergunta da personagem Maria da Glória, nesse tom sarcástico, confere ao conjunto de falas a sua veia cômica, com um peso maior para a palavra “sorte”, oposta à expressão “ficar para tia”. Essa expressão utilizada pela jovem denota um tom de desdém em relação a tudo o que se refere ao casamento. Diante disso, ela questiona a natureza do casamento, como se quisesse dizer exatamente o contrário, como num jogo dissimulado. Por conseguinte, reside na leitura desse comportamento de Maria da Glória a essência da ironia romântica.

Guimarães Rosa, ao dar voz à Maria da Glória, questiona o modelo patriarcal que condena a mulher a uma vida imanente, restrita ao casamento e às funções domésticas. No final do século XIX e início do século XX, a declamação, os bailes e a leitura começaram a fazer parte da vida social e do lazer de famílias ricas nos centros urbanos da época. Entretanto, a educação feminina pautava-se principalmente no aprendizado de prendas domésticas. Dessa forma, mesmo entre as famílias de elevado poder aquisitivo — de acordo com Brito Broca, em *Românticos, pré-românticos, ultrarromânticos: vida literária e romantismo brasileiro* (1979) e posteriormente reafirmado por Miridam Knox Falci, no capítulo de livro intitulado “Mulheres do sertão nordestino” (2000) — era significativo o número de mulheres que não dominavam os códigos de leitura e escrita.

Sob a visada desses pesquisadores, a principal perspectiva para a vida feminina era o casamento. As mulheres aprendiam noções de leitura e de escrita, mas não era esperado que elas desempenhassem atividades no mundo público. No que concerne ao enredo em estudo, é curioso que as mulheres da fazenda Buriti Bom, ao se pensar nas três representações de mulheres abastadas, ou seja, Maria da Glória, Lalinha e Maria Behú sabiam ler e escrever, inclusive uma delas tinha estudado na cidade:

Nhô Gualberto de repente falou, sua voz era amiga: — “Lá no Buriti Bom tem duas moças, quer dizer, tem uma moça, muito linda... Ela é estudada, também...” Disse, feito estivesse revelando um segredo. — “O senhor vai conhecer, ela é a filha do iô Liodoro...” Ou fazendo afetuoso oferecimento: — “Essa, é que é moça para se casar com um doutor... Nome dela é Maria-da-Glória...” (ROSA, 1988, p. 108-109).

Retomando a afirmação de Jean-Paul Sartre (1987) sobre o homem ser, antes de tudo, aquele que se projeta para o futuro e tem consciência dessa projeção, reafirma-se a importância de considerar a dimensão temporal na análise da condição humana²¹. Sendo assim, Maria da Glória só se realizará como sujeito e só existirá na medida em que executar seu projeto de autoconhecimento, pois seu destino está em suas mãos e só cabe a ela fazê-lo.

Na cena, é possível notar a tranquilidade com a qual ela realiza um comportamento insubordinado perante uma sociedade preconceituosa em relação ao seu poder de decisão, dominação e imposição. Maria da Glória busca encontrar um sentido para a própria vida, um lugar que não é secundário nem marcado pela submissão em relação ao lugar ocupado pelo homem, assumindo o controle da própria vida e de suas escolhas. Assim, o desinteresse pelo casamento é visível nas falas e pensamentos de Maria da Glória, atitude definida com maior determinação ao acreditar que Miguel, um dos poucos homens que despertou o interesse da personagem, pode não voltar.

Alessandra Pajolla, na dissertação de mestrado *Identidades femininas múltiplas em crônicas de Clarice Lispector* (2010), afirma que “[...] o sistema patriarcal criou a mulher perfeita. Passiva, obediente, recatada. Altruísta, está sempre disposta a colocar os interesses da família em primeiro lugar” (PAJOLLA, 2010, p.159). Todavia, Maria da Glória não se contenta em viver nos limites impostos por uma sociedade patriarcal, pois ela ocupa um lugar de destaque no enredo, de sujeito que rege sua vida como realmente deve ser, fugindo de todo tipo de dominação e repressão, rechaçando qualquer modelo identitário estereotipado.

A discussão de Jean Paul Sartre apresentada no texto *A imaginação: questão de método* (1987) oferece lastros para a análise da relação de Maria da Glória com Lalinha, principalmente quando o filósofo afirma que um sentimento só se constitui pelos atos que se praticam. Diante disso, Maria da Glória se sente abandonada e encontra nas conversas com Lalinha o que ela desejava ouvir. Por isso, a personagem procura seus conselhos após ter provocado Nhô Gualberto e ele ter avançado sobre ela com mais intensidade:

Tinha taramelado a porta. Súbito, riu, baixinho, defendia-se do ansioso olhar de Lala, que lhe apertava fortemente o braço, que se debruçava para seu rosto, como se quisesse descobrir não sei que vestígios, farejasse-a, inquiresse. Ia bater-lhe? E Lala, encarniçada, soprou, sibilou: — “Glória... Não minta! Você esteve no quarto de Nhô Gaspar!?...” E Glória, se tapando com as mãos, abriu vasto os olhos: — “Não, Lala, não! Não fui, não estive... Juro! Juro!... Que ideia...” Sorriu tristinha, ainda aflita. Lala recuara um passo. — “Oh, Lala, seja boazinha para mim... Não estive no quarto... Foi no corredor...” E, rápido,

²¹ Para mais detalhes sobre esse debate, vide tópico “Contrastes: relações atravessadas pelo exercício do poder.”

como se precisasse de coragem para logo explicar-se: “... Ele me abraçou, estava me beijando... Mas, depois, me apertou, parecia doido... Oh, Lala, não judia comigo... Não aconteceu nada, juro, só ele me sujou... Só...” Lala recuara mais, mas se distendia — para vê-la melhor? — no semiescuro do quarto (ROSA, 1988, p. 233).

Nesse momento, Maria da Glória finge perder sua aura de poder. Ao receber o discurso repressor de Lalinha, ela veste a máscara de um ser sujeitado: “... Oh, Lala, não judia comigo” (ROSA, 1988, p. 233). Isso evidencia a dissimulação da personagem, a qual age como se fosse submissa. Os verbos “farejar” e “inquirir” trazem a relação de poder, pois evidenciam uma situação de subjugo. Pelo fato Lalinha tenta aspirar vestígios de esperma no corpo e nas roupas de Maria da Glória e pela inquisição tenta colher informações acerca do acontecido. Nessa cena, Maria da Glória deixa Lalinha se configurar como agente e exigir uma verdade sobre o ocorrido.

Na busca do sentido da vida, Maria da Glória é responsável por suas decisões. Nessa peregrinação a personagem feminina sofre a angústia da escolha. Segundo Sartre, especialmente a partir da primeira parte no livro *O ser e o nada* (1997), é na angústia – temor pelo indefinido, situação paradoxal de não conseguir se assegurar por si mesmo – que o ser humano toma consciência da própria liberdade. Seguindo essa lógica, deduz-se que a angústia sentida pela personagem possivelmente acontece por causa dos seguintes questionamentos: terei outros encontros com Nhô Gaspar? Como explicar para Lalinha o que aconteceu? Sendo Maria da Glória possuidora da liberdade de escolha, dona de seus atos, por que se preocupar tanto com o que Lalinha iria pensar? Por que se passar por vítima após ter provocado Nhô Gaspar? “Oh, Lala, seja boazinha para mim”; “Oh, Lala, não judia comigo... Não aconteceu nada, juro, só ele me sujou” (ROSA, 1988, p. 233).

A partir de Sartre, pode-se atribuir à personagem Maria da Glória um conceito que explica bem essa atitude: a má-fé. De acordo com esse estudioso, ao agir de má-fé, o ser humano se comporta de modo diferente da própria essência e, agindo assim, pressupõe não ser responsável pelos próprios atos, justificando suas ações com o argumento de que não teve culpa. Segundo o pensador, o indivíduo, ao fugir da angústia, nega a própria vontade, agindo de má-fé. Então, ao se posicionar como vítima e jogar a responsabilidade em Nhô Gaspar, pois foi ele que não conseguiu controlar os impulsos sexuais, Maria da Glória isenta-se da responsabilidade pelo acontecido, pois um fator externo — a falta de controle de Nhô Gaspar — é que propiciou aquela cena e não a vontade dela.

Ao analisar essa passagem, em que Maria da Glória insinuou-se para Nhô Gaspar, encontrou-o no corredor vestida de camisola, descalça, com os cabelos soltos, indicando que

estava pronta para o jogo de sedução, são possíveis duas linhas de interpretação: na primeira, Maria da Glória realmente estava arrependida de sua atitude provocativa e, assim, Guimarães Rosa mostra, com certo gotejamento de ironia, que não basta ter liberdade se ainda não se tem a sabedoria para utilizá-la. Na segunda, Maria da Glória era senhora de seus atos, gostou desta primeira tentativa, mas ficou angustiada e, por isso, procurou Lalinha para conversar: “Súbito, riu, baixinho, defendia-se do ansioso olhar de Lala” (ROSA, 1988, p. 233). Quando o narrador afirma que ela “riu, baixinho”, oferece uma pista ao leitor de que o caso não terminou nessa conversa com Lalinha, prova que se terá mais adiante, momento em que Maria da Glória confessará que se tornou amante de Nhô Gaspar.

Quase no fim da narrativa, o vaqueiro Norilúcio chega com a notícia de que há “[d]ois dias Dona-Dona adoeceu passando mal. É das ideias [...]” (ROSA, 1988, p. 220). Ao ouvi-lo, Maria da Glória sobressaltou-se: “Lalinha viu o susto cedilhar-lhe os olhos, o arco da boca. Glória parara de tagarelar; suspensa num receio?” (ROSA, 1988, p. 248). Então, a jovem confessou que permanecia com os encontros às escondidas com o marido da infeliz Dona-Dona. Essa confissão acontece justamente pela ciência de que a loucura sofrida por Dona-dona é fruto do entre-lugar vivenciado: o de esposa do fazendeiro e o de esposa traída. Nessa cisão, estão inseridas as causas da insanidade mulher. Aqui existe uma contradição, pois, antes de ter esses encontros com um homem casado, Maria da Glória havia criticado tal ação quando praticada por Dona Dioneia:

Glória fremia de ira: — “Você viu, Lala, você ouviu? Essa mulher, dona Dioneia, é uma das... Fraquezas do Papai, você sabe, ele é homem... Antes a outra, que nunca vi, mas sei: que é uma mulata, mulher de desventuras... Mas, aquela, casada! Com o marido perto, sofrendo sabendo. Ela é uma cachorra, uma valda. Devia de haver quem desse nela uma tunda...” Não, era baldado tentar encaminhar a irritação de Glória para nhô Gual Gaspar, que se dera ao deslante de vir trazer o indecente assunto. Glória encorpora-se no ódio à mulher, e era apenas. (ROSA, 1988, p.186).

O próprio discurso já mostra a ironia dessa cena, porque Maria da Glória, como mulher, endossa um discurso misógino, arraigado no sertão, pois sua visão em relação à outra mulher é pejorativa e preconceituosa. É nítido que a imagem que deixa transparecer é que a mulher é a única responsável, retratando que a culpa é dela porque, mesmo sendo casada, é amante do coronel. Percebe-se, mais uma vez, uma repulsa ao feminino, já que a personagem amante é tida como uma prostituta e o homem assume um papel de coitado, pois as mulheres são suas

fraquezas. Lalinha tem outra visão: “Glória podia falar da outra, dona Dioneia, e ela não se atrevia a opor-lhe que era injustiça atribuir àquela toda a culpa” (ROSA, 1988, p. 233), mas prefere se calar.

Quando Maria da Glória menciona que Dioneia “merece uma tunda” (ROSA, 1988, p. 233), de certa forma já estaria pensando que também merecia uma surra por estar investindo em um homem casado, velho amigo de seu pai. No entanto, resta ao leitor a reflexão de que coerção caberia à Maria da Glória.

Não por acaso, ela também causa sofrimento a uma outra mulher, Dona-Dona. Como dito no tópico anterior, acredita-se que Maria da Glória arquitetou todo um plano para ter sua iniciação sexual com “o Gual”, pois, como já mostrado, ele não poderia ter filhos, logo, ela não corria risco de uma gravidez indesejada. Ademais, embora o ato sexual possibilite o envolvimento entre os sujeitos, isso não implica em uma união duradoura, uma vez que tanto Nhô Gualberto tinha consciência da impossibilidade daquele relacionamento ser duradouro quanto Maria da Glória só queria atender aos desejos carnavais. Sendo assim, esse erotismo une os corpos, mas afasta qualquer possibilidade verdadeira de envolvimento.

Por outro lado, esse comportamento de Maria da Glória, considerado típico do homem, é retratado com o polo inverso. Assim como seu pai que, “de tardinha, de noitinha [...] tem cavalo arreado, sai, galopa, nada não diz” (ROSA, 1988, p. 112), Glorinha também “se fazia selvagem: em galopar, passava boa parte dos dias fora de casa” (ROSA, 1988, p. 248). Esses passeios de pai e de filha tinham como fins específicos as aventuras sexuais de cada um, ou seja, atenderem aos desejos carnavais dos próprios corpos. Dos encontros amorosos do coronel, todos da fazenda sabiam, mas das aventuras da filha não, o que ela confessará só para sua cunhada.

Maria da Glória parece buscar no sexo o preenchimento de seu vazio existencial, talvez afluído ainda mais pela morte da irmã, porque, depois de todos esses encontros, “[s]ob a voz da outra, ela se enfraquecia em sua segurança. Silenciava. Seu olhar se arrependia?” (ROSA, 1988, p. 249). O ponto de interrogação deixado pelo narrador faz o leitor pensar que não houve arrependimento e, portanto, ela continuaria a se encontrar com “o Gual”.

Essa história só terá um fim caso Miguel volte, caso a promessa de Lala se cumpra: “Eu vou, procuro Miguel, eu sei que ele gostava de você, ele gosta de você... [...] Eu vou, amanhã mesmo, Norilúcio pode me levar, não preciso de esperar que o Ísio volte. Mas, a partir de hoje, você me promete, você vai jurar que não...” (ROSA, 1988, p. 249). Maria da Glória promete parar com os encontros clandestinos, escolhe esperar por Miguel, vivenciando assim a angústia. Para Sartre (1997), o indivíduo é angústia na medida em que se depara com a possibilidade, o

que o coloca diante de escolhas e decisões que determinam seu futuro. Maria da Glória, por sua vez, encara a possibilidade de retorno de Miguel, mas sem saber ao certo quando isso irá acontecer, o que a deixa angustiada. Na mesma direção, a personagem se questiona se Miguel ainda aceitará se casar com ela, bem como reflete sobre o par amor e casamento – “Se é por causa de Miguel, eu prometo” (ROSA, 1988, p. 249). Tal observação da personagem viabiliza a construção de críticas: por um lado, essencialmente indispensável ao romantismo, constituindo-se em sua temática primordial; por outro, um parâmetro dos ideais patriarcais.

Com isso, interpreta-se que a novela “Buriti” apresenta um universo ficcional que atua como um espaço de indagações com relação ao delineamento dessas personagens. Elas transcendem o ficcional e assumem comportamentos que evidenciam as muitas chagas de uma sociedade machista e preconceituosa. Aqui não se trata de simples “pessoas imaginadas”, mas, sobretudo, da representação de máscaras que estão em colisão no jogo de poder social, pautado no interesse pela desigualdade econômica, pela exploração do mais fraco, pela manutenção da figura do indivíduo excluído pela etnia, pelo gênero, pela orientação sexual, pelo poder aquisitivo.

Esse poder conferido socialmente ao homem é rompido quando se pensa no relacionamento de Maria da Glória e Nhô Gaspar, porque quem dita as regras é a figura feminina. Com a caracterização dessa personagem, Guimarães Rosa traz à tona as individualidades das figuras femininas frente a uma sociedade machista e empreende uma crítica à sociedade patriarcal e machista na qual estava inserido.

Ao final da narrativa, Nhô Gualberto Gaspar ao saber que Miguel veio com a intenção de se casar com Maria da Glória, começa a arquitetar um plano para jogar a culpa pela violação da virgindade da moça no caçador que passou pela fazenda Buriti-bom: “Mas, em certo momento, mudou de tom, tinha decerto pensado. — “Eh, aquele moço caçador — nhô Gonçalo Bambães — se alembra? Esse, pois, esteve de volta por aqui, pousou no Buriti Bom...” Se revestia daquele meio-ar de astúcia, atilado em fé fina” (ROSA, 1988, p. 257). Isso é uma ironia, uma ambiguidade para quem está lendo a obra. Os leitores sabem que foi ele quem passou por lá e tirou a virgindade de Maria da Glória, mas ele afirma que “passou um caçador”. Se, possivelmente, Miguel se casar com Glorinha, existe a problemática da virgindade que, para o sertanejo, é primordial.

Ainda sobre essa estrutura social, no texto “Violência doméstica e familiar contra a mulher: um cenário de subjugação do gênero feminino”, Elisa Rezende Oliveira informa que a honestidade da mulher era analisada de acordo com o número dos seus parceiros sexuais, o que regulava e condenava a própria liberdade sexual (OLIVEIRA, 2012). Angélica Müller no texto

Não se nasce viril, torna-se: juventude e virilidade nos “anos 1968” (2013), afirma que na sociedade patriarcal, cabia ao esposo oferecer a primeira experiência sexual para sua esposa, sinal de uma boa educação.

Segundo os ditames patriarcais, é prescrito, natural e esperado que as mulheres sejam virgens, recatadas e fiéis. Se não são, o culpado deve ser encontrado e penalizado; logo, a culpa vai recair sobre o caçador e não sobre Nhô Gualberto. Então, pode-se afirmar que em “Buriti”, ao narrar esse comportamento de Gualberto, Guimarães Rosa está questionando o modelo patriarcal, fazendo uma crítica a esse modelo de sociedade, e para tanto faz uso de uma estrutura irônica.

CAPÍTULO IV
RESISTÊNCIA: DIFERENTES
VOZES SERTANEJAS

RESISTÊNCIA: DIFERENTES VOZES SERTANEJAS

As pessoas — baile de flores degoladas, que procuram suas hastes.

(Guimarães Rosa)

Neste capítulo, será defendida a hipótese de que em “Buriti” a ironia pode ser encontrada nas linhas da resistência e também nas subjetividades dos sujeitos. Tem como fios condutores as personagens Nhô Gualberto, Chefe Zequiél, Inspetor, Dona-Dona, Alcina, a nova esposa de Iô Irvino, Dô-Nhã e Mariazé. Nesse percurso de escrita, a ironia é tratada como estratégia discursiva à luz dos estudos de Bakhtin (1981), Brait (2008) e Hutcheon (2000), refletindo sobre a força do relato que dá acesso a essas diferentes vozes, por meio de narrativas, sejam do narrador, sejam das personagens, acrescentam-se a essa discussão o texto de Walter Benjamin (1986), que trata da arte de narrar.

São trazidas, respectivamente, algumas curiosidades, envolvendo o nome da personagem Nhô Gualberto, ao mostrar seu olhar zombeteiro e preconceituoso em relação ao Chefe Zequiél e ao Inspetor. O intento é afirmar que nem sempre a astúcia neste percurso de análise escolhido – ironia e relações de poder – conduzem a caminhos considerados aceitáveis. Existem personagens que são mais perigosas em suas astúcias, trabalham em surdina, a exemplo de José Gualberto Gaspar de Lemos. Ademais, existe a discussão sobre o Chefe Zequiél, homem que deseja desvelar o mundo recoberto pela nebulosidade, bem como escutar o que há do outro lado e, ironicamente, anseia ver coisas onde ninguém vê. No presente capítulo também se defende a ideia de que Guimarães Rosa não é tendencioso ao delinear as mulheres negras na narrativa. Realiza-se ainda uma leitura das personagens Dô-Nhã e Mariazé, entendendo que ambas fizeram parte do imaginário do autor, trazidas pelas narrativas multicoloridas das pessoas mais velhas.

Portanto, este capítulo se inicia com a discussão e análise de Nhô Gualberto, amigo da família, chamado de compadre pelo coronel. Um típico puxa-saco e interesseiro, apenas Iô Liodoro e Miguel não percebem e consideram demasiadamente a Nhô Gualberto. No decorrer da narrativa, é notório que as mulheres da fazenda, além de Maria Behú, começam a perceber as faces do larápio. No entanto, essa descoberta é mantida entre elas e não é compartilhada com as figuras masculinas da narrativa.

4.1 Lobo em pele de carneiro

Molestava, o exercício de nhô Gualberto babujar o que não devesse, misturando o sórdido e o adorável.
(Guimarães Rosa)

A nomenclatura da personagem de uma narrativa não deve ser vista como parâmetro essencial para se analisar a personalidade dela. Entretanto, se considerarmos o momento em que o narrador rosiano afirma que “[...] ali no sertão, atribuíam valor aos nomes” (ROSA, 1988, p.177), é possível cogitar que as escolhas dos nomes das personagens do autor em estudo não acontecem de forma aleatória, pelo contrário, são motivadas. De acordo com Ana Maria Machado, “Não vem ao caso discutir se esse desdobramento do nome no texto é ou não consciente por parte do autor” (MACHADO, 2013, p. 30). Entretanto, no caso de Guimarães Rosa, a escritora sublinha a existência de depoimentos os quais revelam a valoração dos nomes, posto que o romancista, através do próprio texto, ou em sua correspondência e em entrevistas, revela “a importância primordial que para ele assumia a questão do nome próprio e de seu papel significativo” (MACHADO, 2013, p. 31).

A composição de nomes como Dona-Dona, Dionéia, Chefe Zequiel, Maria Behú, Iá-Dijina, Dô-Nhã, Mariazé, José Gualberto Gaspar de Lemos, dentre outros, revela a maneira peculiar de o autor nominar suas personagens e de realizar o seu fazer literário. Logo, o nome próprio no texto rosiano “é [...] uma palavra poética, um signo espesso e rico que escapa sempre aos limites de cada sintagma” (MACHADO, 2013, p. 43). Com isso, pode-se afirmar que a relação estabelecida entre o autor de “Buriti” se dá a partir do tratamento dos nomes das personagens e evolui à medida que elas se mostram por meio dos diálogos e das ideias apresentados. São nomes pouco comuns, mas tradutores de pistas importantes para a interpretação, cujo sentido leva o leitor a compreender toda uma complexa situação que envolve a personagem, evidentemente, se aliada às respectivas falas.

De acordo com Maria Esther Maciel, na obra *O livro dos nomes* (2008), “os nomes são formulários em branco a serem preenchidos pelas experiências dos que os recebem. São as pessoas que determinam os nomes e não o contrário. Cada nome, assim, pode ter múltiplos sentidos. Cada indivíduo que o tem dá-lhe um matiz, um destino, uma forma” (MACIEL, 2008, p. 44). É isso que Guimarães Rosa faz, haja vista, a partir da minuciosa escolha e criação dos nomes das personagens, ser possível perceber uma engenharia artística literária por trás de todo

o texto, traduzida na maneira de falar de cada uma delas. Esse fenômeno demonstra personagens capazes de tudo, transformando-as em potencializadoras dos seus próprios discursos.

Guimarães Rosa apresenta nomes próprios pouco usuais, os quais beiram a neologismos, mas que os ligam direta, semântica e ironicamente às características físicas, sociais e psicológicas das personagens. Hutcheon (2000) afirma que a ironia nem sempre é um caso de intenção do ironista, mas de interpretação e atribuição do leitor. Conseqüentemente, percebe-se que, em alguns momentos, mediante o uso de uma ironia retórica, o autor realiza um desfoque entre o nome, característica e ação da personagem, como é o caso das personagens José Gualberto Gaspar de Lemos e do Inspetor. Esse último nome, na realidade, faz menção a uma profissão e não ao nome propriamente dito, possivelmente ele tenha um nome próprio, mas não há essa informação no texto.

No caso de José Gualberto Gaspar de Lemos, o personagem tem três nomes próprios e um sobrenome. Se entendido o nome fora do contexto literário²², o primeiro, “José”, revela uma personalidade firme, com os pés bem assentes na terra. Trabalhador incansável e afincado, o seu esforço nem sempre é retribuído e apreciado, pois precisa se esforçar mais do que os outros. O segundo nome, Gualberto, representa a possibilidade de a personagem ser reconhecida pela sua força. Quanto ao terceiro, Gaspar, verbete de origem persa, significa “portador de tesouros”, “aquele que leva tesouros”, “tesoureiro” e “aquele que vem ver”. Todavia, o que se nota é exatamente o oposto a essa ideia de firmeza, trabalhador incansável, força e coragem:

E tinha mole pressa. Nhô Gualberto Gaspar parecia ser um homem preguiçoso / Nhô Gualberto ria em cima de seu mole cigarro / os ombros caídos, os compridos braços, a mão na rédea, as muito compridas pernas nas calças de brim cáqui, abraçando o corpo do cavalo, os imensos pés nas botinas. Tudo nele parecia comprido e mole / Um cômico homem, bamboleão, molenga, envergonhado de sua própria pessoa e de seu desejo de ter uma porçãozinha maior das coisas da vida. / E que com mole gula! / Sestreada com uma mão na outra, moles dedos, moles palmas. / O mole de seus olhos buliu de lado a lado, sem piscar, como os de uma má ave.²³

O uso reiterado do vocábulo mole qualificando física e psicologicamente Nhô Gualberto Gaspar, emitem duas vias de interpretação: uma que ironiza os aspectos físicos da personagem,

²² Fonte em que foi pesquisada a origem dos nomes José, Gualberto e Gaspar: < <https://www.dicionariodenomespropios.com.br/busca.php>>.

²³ Palavras e expressões utilizadas ao longo da narrativa na caracterização de Nhô Gualberto, razão pela qual optamos por não colocar uma página específica da obra.

a partir dessas expressões retiradas do texto, depreende-se que o Nhô Gualberto Gaspar não gosta de fazer muito esforço; e outra que ironiza o seu caráter psicológico, pois apesar de ser dono do Buriti-grande ele é incapaz de ser o “buriti” devido a sua moleza de caráter e falta de coragem. A carga simbólica de poder emanada da palmeira causa admiração e sentimento de incapacidade nesse guabiru do sertão, atribuição dada a Nhô Gualberto Gaspar por Ana Maria machado no livro *Recado do Nome: Leitura de Guimarães Rosa à luz do Nome de seus personagens*. Por isso, apesar de ocupar um lugar de mando, ironicamente, essa personagem desajeitada e acanhada demonstra fraquezas e atitudes vulgares, como por exemplo, viver se ocupando da vida dos outros, lançar a culpa de seus atos em outra personagem, ser incapaz de alcançar voos maiores tanto em sua vida sentimental, como em suas finanças “Aforrava. Temia gastar; menos o próprio dinheiro, que a paz do tempo, o ramero, os recantos do espírito. Não sabia sair daquilo, desperdiçar-se um pouco” (ROSA, 1988, p. 106).

Apesar de toda essa carga de moleza que envolve a personagem, quando o assunto é alcançar seus intentos ela age com esperteza, malandragem e trapaça, marca da ambiguidade presente no delineamento de Nhô Gualberto Gaspar, que recebe uma carga semântica bastante significativa. Por um lado, ele é o amigo fiel, no sentido de que se ocupava dos assuntos do compadre com afinco e dedicação, mostrando uma face do caráter risível da obra, visto que se ocupa de outras questões da fazenda, inclusive da filha do coronel, Maria da Glória, iniciando a vida sexual da personagem.

O sobrenome Lemos²⁴ reforça a ironia presente nessa personagem, pois, mesmo sendo descendente de uma linhagem portuguesa, ele traz consigo a representação do alcoviteiro, do invejoso, que vive à espreita, desejando alcançar o prestígio, as terras e as amantes do coronel. Além disso, Nhô Gualberto Gaspar é despreparado para a labuta nas terras herdadas e para o comando delas, logo, não mantém essa linhagem. Essa circunstância envolvendo o nome de Nhô Gaspar tem relação direta com as ações desencadeadas na narrativa e suas consequências cômicas, criando um ambiente de riso, de esperteza e de engano.

Assim, a astúcia da personagem não é um mecanismo de defesa contra uma ordem social que o exclui, mas um instrumento para impressionar a todos. Contudo, fica notório para o leitor que ele não consegue alcançar essa totalidade porque as mulheres da casa grande e o Chefe Zequiel percebem seu caráter dúbio, embora se silenciem em relação a essa percepção. As duas

²⁴ Fonte em que foi pesquisada a origem do sobrenome Lemos: <

primeiras, o fazem por interesse próprio e, quanto ao segundo, isso acontece devido à vivência marcada pelo histórico de submissão.

4.2 Capinzinho milagroso

Tem um não em todo sim, e as pessoas são muito variadas.

(Guimarães Rosa)

De forma irreverente, Nhô Gaspar revela um acontecimento inusitado ocorrido debaixo do pé de Buriti-grande, por ocasião de um passeio dele com o Inspetor. Na ocasião, o Inspetor estava à procura de um remédio para impotência:

O senhor imagine, tempo de chuva, a grama da baixada ainda andava remolhada toda, em partes, o pisar dos cavalos esguichava água. Eu não desmontei. Sem soberba, o digo. Assim mesmo o inspetor desceu do animal, se curvou, chega se ajoelhou, nas umidades. E foi logo aqui, debaixo do Buriti-grande, o maior de todos, que ele quis vir primeiro, para achar ... Estava jazente aí, de mãos no chão, catando, o Inspetor anda sempre vestido de preto: figurava um besouro besteiro ... era um dia somente chuvoso, já disse, fechado, quando tudo na friagem fica mais tristonho. Por aqui, chove de escurecer. E aquilo! (ROSA, 1988, p. 120).

Na cena narrada por Nhô Gualberto, o Inspetor estava agachado, apanhando capim do chão, o que o fazia parecer um inseto. Nesse contexto, é possível perceber a presença de humor irreverente e sarcástico no discurso de Nhô Gualberto, que aponta, de maneira zombeteira, para a atitude do Inspetor. Ao se curvar e até mesmo ajoelhar-se na umidade, o Inspetor protagonizou uma cena que pode ser vista como triste para alguns, mas cômica para outros.

Pela ótica da comicidade, é importante lembrar que o Buriti-grande metaforiza o poder de Iô Liodoro como senhor daquelas terras e de todos sob sua tutela, mas também funciona como uma alegoria do poder fálico do personagem, bem como a alegoria existente na circunstância de ele ser filho de vovó Maurícia. Borges e Camargo, no texto “Ícones de modernização no sertão rosiano: a mulher e a cidade” (2011), apresentam as seguintes reflexões sobre o nome científico da palmeira e o vigor sexual de Vovó Maurícia:

Importa ressaltar que o nome científico da palmeira de buriti é *Mauritia vinifera*. A primeira designação da planta remete ao nome da mãe de Liodoro: Maurícia; o segundo lembra o vinho-dôce ou licor de que nos fala o narrador. Ele é, não apenas substância que potencializa o transbordamento, mas também ícone da potência herdada de Liodoro, se lembramos do vigor sexual de Vovó Maurícia e os conselhos dela à neta, de que casamento é para Lua-de-mel e luas-de-méis (BORGES; CAMARGO, 2011, p. 107).

Sendo Liodoro amante da esposa do Inspetor, é irônico que este personagem tenha ido procurar um remédio para impotência justamente debaixo do símbolo fálico que remete a Iô Liodoro — personagem tido como senhor supremo —, como o crescer das árvores:

O Buriti-Grande — igual, sem rosto, podendo ser de pedra. Dominava o prado, o pasto, o Brejão, a mata negra à beira do rio, e sobrelevava, cerca, todo o buritizal. Cravara raízes num espaço mais rico do chão, ou acaso herdara de séculos um guardado fervor, algum erro de impulso; ou bem ele restasse, de outra raça, de uma outra geração de palmeiras derruída e desfeita no tempo. [...] Não podia o vento desgrenhar-lhe a fronde, com rumor de engenho, e mal se prendia em seus cabelos, feito uma grande abelha. [...] Sua beleza montava, magnificava. Marcava obstáculo: um tinha que parar ali, momentos que fosse, por império. E seguir um instante seu duro movimento coagulado, de que parecia pronta uma ameaça ou uma música. Diziam: o *Buriti-Grande*. Ele existia (ROSA, 1988, p. 144).

Assim, esse espécime de palmeira possuía tamanha dimensão que passa a possuir características de uma personagem, pois ganha vida no momento em que domina “o prado, o pasto, o Brejão, a mata negra à beira do rio”. Nem mesmo o vento poderia atingi-lo, ele era uma ameaça ou um alento, provocava alegria em uns, surpresa e perplexidade em outros. Sendo assim, poderia ter amigos ou, ao contrário, partilhar afinidades que pertenceriam a outro contexto social ou criar insolúveis rivalidades.

O Buriti-grande dos dois — “Esta palmeira é minha e de nhô Gual, meu compadre...” (ROSA, 1988, p. 144) —, demonstra que eles dividiam um símbolo de poder. E estarem ali, os dois, protagonizando essa cena não é por acaso. Iô Liodoro também faz parte desse momento de inferiorização do outro, pois ele é protagonista de uma cena na qual o exercício do poder funciona como força negativa. Outro ponto que remete a cena ao risível é a forma como o Inspetor se ajoelha nas umidades, em nítida alusão irônica ao gozo vivenciado poucos minutos antes por Iô Liodoro e Dona Dionéia, mulher do Inspetor.

Na passagem subsequente, o Inspetor é apresentado de forma satirizada, o que possibilita um exame crítico da cena, seja na figura do Inspetor, seja pela forma discursiva como

Nhô Gualberto alegoriza o caso, mostrando que o momento não era adequado para aquela cena: “O senhor imagine, tempo de chuva, a grama da baixada ainda andava remolhada toda, em partes, o pisar dos cavalos esguichava água” (ROSA, 1988, p. 145). Em um dia chuvoso, tem-se um Inspetor parecendo “besouro besteiro” à procura de um remédio milagroso.

Fica a reflexão sobre os motivos que o levam a buscar esse remédio milagroso primeiro ao pé de Buriti-grande. O leitor pode ser encaminhado a pensar que a personagem acreditaria ter recuperado a virilidade perdida a partir do instante em que encontrou o remédio desejado naquele símbolo de potência. O Inspetor estava “jazente”, ou seja, parecendo morto. Uma cena triste de se ver, um homem vestido de preto, em um dia escuro, tentando encontrar a claridade para sua vida. Não se pode esquecer que, na cultura brasileira, o preto é a expressão simbólica do luto. Então, estaria o Inspetor, simbolicamente, morto como homem? Ou vivendo o luto, pois uma possível causa para sua falta de ereção pode ser a perda do poder, pois ele foi morar no sertão dos Gerais depois de fracassar financeiramente na cidade.

Assim, podemos observar metaforicamente o processo de luto vivenciado pelo Inspetor, entretanto sob a visada econômica. Embora o Inspetor não passe pelo processo de perda de uma pessoa que lhe fosse relevante, é possível que a situação de estresse financeiro tenha provocado estágios semelhantes ao de um luto e, portanto, possa ter impactado a libido da personagem. Na cidade grande, o Inspetor e sua esposa perderam todo o dinheiro que tinham, “[g]ente de fora, gente empobrecida na cidade” (ROSA, 1988, p. 120), por isso foram morar nos sertões dos Gerais, debaixo da proteção do patriarca Iô Liodoro, que os sustentava. Assim, para ficar mais à vontade com Dona Dioneia, o coronel sempre arrumava viagens para o Inspetor, as quais variavam: ou eram de negócios ou para dar recados.

O Inspetor “figurava um besouro besteiro” (ROSA, 1988, p. 144). Guimarães Rosa utiliza duas palavras de significação própria, as quais se combinam para representar uma ideia nova. Assim, a citada personagem figurava um inseto que se alimenta de material orgânico em decomposição na floresta e possui como característica rolar em uma bola de excremento de animais, principalmente de cavalos, em outros termos, essa figuração representa mais um indício de degradação financeira e pessoal da personagem.

Acrescentado ao substantivo besouro, o adjetivo besteiro pode ser remetido à besta, a saber, animal quadrúpede, híbrido e estéril, filho de jumento e égua ou de cavalo e jumenta. Diante disso, é possível sugerir que o ser humano assim qualificado pode ser considerado sob uma perspectiva desfavorável, como se fosse uma pessoa que pratica inconveniências. Essa representação pode ser elaborada, considerando a falta de ereção do Inspetor, ocorrida porque os corpos cavernosos do pênis não se enchiam de sangue e o órgão não ficava enrijecido,

deixando-o em uma situação tida como deplorável. Dando continuidade à leitura, traz-se o seguinte excerto:

O coitado do Inspetor. Quis, por empenho, que eu viesse junto. Por encontrar e colher, daquele capinzinho que tem, ele estava todo ansiado. O senhor sabe? Sabe para quê que é que servia aquele dito capim? Pois, para se fazer chá, e tomar, e cobrar a potência de homem, as forças machas desabrocháveis já perdidas... Isto, sim (ROSA, 1988, p. 120).

Essa atitude irônica da personagem, possivelmente, demonstra uma visão de mundo do autor, como uma posição de seus respectivos contextos social, político e, eventualmente, emocional, mostrando certa tristeza diante da constatação das limitações humanas. Ao mesmo tempo em que ataca os preceitos de uma sociedade patriarcal e machista, Guimarães Rosa não deixa de fazê-lo com uma dose de tristeza no olhar satírico:

– O senhor me entende? Não era uma má situação? Para mim, foi. Imaginando o senhor: eu vinha com o inspetor, desprevenidos, conversando a respeito de uma coisa ou de outra, ele assaz esperançado ... Aqui, bem neste lugar, ele desmontou, queria era procurar o capinzinho, de bom remédio, que eu mesmo nunca vi, mas me disseram, por aí, que há: e que dá debaixo dos Buritis, nos brejos, nas veredas... (ROSA, 1988, p. 120).

Quando Nhô Gualberto indaga se não era uma má situação e responde que para ele o foi, fica a inquietação: por que ele se sentiu constrangido? Será que estava pensando na sua infertilidade, imaginando que poderia chegar àquela situação de impotência também e, por isso, adotava esse discurso zombeteiro? Na cena, há o silenciamento da voz do Inspetor e Nhô Gualberto é quem fala por ele mediante o discurso indireto “eu vinha com o Inspetor, desprevenidos” (ROSA, 1988, p. 120).

Se estavam desprevenidos, como que, de repente, o Inspetor, joga-se à procura do remédio que, de forma descrente, Nhô Gualberto fala que nunca viu, mas que poderia ser encontrado em qualquer lugar debaixo de plantas que simbolizam a fertilidade — os Buritis — e em solos férteis — brejos e veredas. Diante de toda essa simbologia de potência, tem-se a imagem do Inspetor agachado melancólico em um misto de inconformismo e submissão procurando o referido capim. Assim, a personagem se agarra a essa tentativa de salvação com o “dito capinzinho”, mas vivencia uma situação ainda mais difícil, ou seja, o contraste entre a sua impotência e a potência do coronel Iô Liodoro:

Em outros tempos, homem matava, por causa de mulher! Como os bichos fazem Mas o mundo vai demudando. Raça da gente vai esfriando, tempo será se vai ficar todos frios, feito os peixes. Aquilo! O Inspetor ali debaixo do pé do Buriti-grande, tão rebaixado, tão apeado... E, então, de repente, aparecem os outros dois. Que vinham a cavalo, emparelhados, de divertimentos, em passeios a esmo. Iô Liodoro e a dona Dionéia, mulher legal do Inspetor. Que todo mundo saiba: que ela andava vadiando com o iô Liodoro... (ROSA, 1988, p. 120-121).

Na visão de Nhô Gualberto, o Inspetor precisaria fazer valer seu papel de esposo traído: “[e]m outros tempos, homem matava, por causa de mulher!” (ROSA, 1988, p. 120-121). Nessa fala, ele deixa bem claro que o Inspetor não tem ações viris e, neste ponto, faz-se mister lembrar que a honra e a virilidade do homem do sertão andam juntas. Boris (2002) destaca que a questão da honra, da moral, acrescentando a coragem e a bravura, são características que impregnam a identidade masculina, especificamente do homem sertanejo.

No entanto, o Inspetor foi caracterizado com adjetivos que estão na contramão da força e do poder, haja vista Nhô Gualberto afirmar que ele “estava envelhecido, com uma cor ruim, parecia não ter ânimo para nada, pau comido de caruncho” (ROSA, 1988, p. 127). Então, o sujeito masculino em questão rompe a fronteira do que é culturalmente construído para si. O Inspetor não age “como os bichos” em que um macho-alfa, cujo principal interesse é o sexo, mas mantém seu *status* de líder, desfrutando do acesso a fêmeas pela força bruta. Os machos-alfa estão sempre alertas contra eventuais machos que possam lhe roubar o posto.

Veja-se a crítica do Nhô Gualberto para essa atitude do Inspetor: “Mas o mundo vai demudando. Raça da gente vai esfriando, tempo será se vai ficar todos frios, feito os peixes” (ROSA, 1988, p. 128). Seguindo a metáfora proposta no texto rosiano, a sociedade acaba se adequando a novos costumes, bem como novos modos sociais e culturais. Assim, o coronel sugere um receio no que concerne ao comportamento do homem sertanejo, que caminha uma frieza comportamental – posto, no contexto, os homens ficarem feito peixes, assim como o Inspetor não tem sangue no olho.

Logo, percebe-se uma ironia tecida com os fios de um humor *blasé*, mediante o uso de termos, como “tão rebaixado, tão apeado...” (ROSA, 1988, p. 120-121). De forma ambígua, o autor amplia as possibilidades do significado de uma simples frase, deixando a cargo do leitor o entendimento dessa duplicidade: o Inspetor estava destruído moralmente, desolado e triste. Ademais, a cena não se encerra nesta visão desolada do Inspetor, pois o narrador enfatiza a impotência da personagem como homem e profissional ao informar sobre a chegada do casal

de amantes “emparelhados, de divertimentos, em passeios a esmo”, além de sublinhar que era do conhecimento de todos que a mulher do Inspetor mantinha um caso extraconjugal.

Tais reflexões nos levam a questionar os motivos pelos quais o Inspetor aceita essa situação vexatória. A resposta é simples: relações de poder. Iô Liodoro representa a figura simbólica do macho, plenamente viril e exerce poder através de suas ações e pensamentos, os quais são sustentados pelas regras morais e sociais. Nessa concepção, a conduta masculina corresponde a um discurso que procura legitimar sua dominação nas relações sociais, prevalecendo as diferenças radicais de papéis, bloqueando qualquer traço de resistência por parte do Inspetor e incutindo nele a pacificidade e a submissão.

No contexto das relações de poder, o corpo humano é submetido a processos disciplinares que o inserem na arte das distribuições sociais, definindo funções que podem amplificar ou reduzir o poder, mediante limitações, proibições ou obrigações. Essa perspectiva foucaultiana ilustra como o corpo dócil é vulnerável a manobras do social, e como as dinâmicas de poder são naturalizadas e internalizadas pelos indivíduos.

Em “Buriti”, tem-se o indício de que o autor faz uma reflexão sobre certas questões que sugerem outras abordagens, novas críticas sociais. O texto pode ser interpretado como uma denúncia das formas de opressão e dominação que perpassam as relações interpessoais e sociais, tendo em vista que existem personagens que se encontram em situação de submissão e fragilidade diante de uma estrutura de poder que os restringe. Nesse sentido, a novela evidencia a importância de uma análise crítica das dinâmicas sociais, a fim de revelar as formas sutis e perversas de controle e coerção que permeiam as relações humanas.

Na continuidade, tem-se o seguinte comentário de Gualberto, como se vê na narrativa:

[...] Amargou em mim. E vinham, devagar, estavam vendo o Inspetor, mas parece que nem se importavam. O Inspetor, apalpando o chão com as mãos, caçando aquele capinzinho... Pois, escutando os cavalos, ou adivinhando que sobrevinham, assim no jeito em que estava, mesmo, se virou, para ver, sorriu para dona Dioneia, saudou iô Liodoro... (ROSA, 1988, p. 121).

De acordo com Nhô Gualberto, o silenciamento do Inspetor o incomodava profundamente: “Amargou em mim” (ROSA, 1988, p. 121). Embora se questione a credibilidade dessa figura, que se mostra ardilosa e traiçoeira ao longo da narrativa, por hora, é possível considerar seu descontentamento com a cena em questão. Acredita-se que realmente ele tenha sentido a dor pelo Inspetor e se incomodado com seu silenciamento enquanto

procurava desesperadamente pelo capim que poderia curá-lo: “O Inspetor, apalpando o chão com as mãos, caçando aquele capinzinho...” (ROSA, 1988, p. 122).

Sua ansiedade era tamanha que sequer percebeu a chegada dos dois, incapaz de acreditar no que acontecia ao redor: “pois, escutando os cavalos, ou adivinhando que sobrevinham, assim no jeito em que estava, mesmo, se virou, para ver, sorriu para dona Dioneia, saudou Iô Liodoro...” (ROSA, 1988, p. 121). Nessa passagem, nota-se uma ambiguidade que expressa não apenas a impotência sexual do traído, mas também sua impotência como autoridade, funcionando como um momento de humilhação para o personagem. Os verbos “Sorriu” e “saudar” são indicadores dessa condição do Inspetor, funcionando como estratégia de submissão frente a uma tentativa de se manter vivo em meio às relações de poder vivenciadas no sertão dos Gerais, onde certamente morreria se tivesse uma reação violenta.

Ao se considerar o comportamento de Iô Liodoro, que se apresenta como um homem másculo, corajoso e, às vezes, rude, mantenedor de um relacionamento com a esposa de outro, capaz de solucionar todos os seus problemas e os de suas terras sem necessidade de recorrer à polícia ou ao governo, o coronel reina como um verdadeiro patriarca. Enquanto isso, o Inspetor é retratado como uma gramínea rastejante, semelhante ao capim que tanto procurava.

Apesar da tristeza que o Inspetor sentia no momento, no lugar de se deixar abater, prefere adotar uma postura alegre e sorridente. Essa atitude é percebida por Lalinha, em outra parte da narrativa, quando passeava com Maria da Glória nos arredores da fazenda, conforme relatado na novela em estudo: “A gente percebia, o Inspetor – que ele se sentisse na precisão de se mostrar alegre e despreocupado” (ROSA, 1988, p. 187). Nessa mesma cena, Maria da Glória demonstra atenção e pergunta sobre a esposa do Inspetor, mesmo não gostando da mulher, o que desperta a curiosidade de Lalinha. Ela explica que foi “por dó, dando ao homem uma ilusãozinha, ele se sentisse não marcado, não desprezado [...] – pesava à gente ver um homem assim chagado” (ROSA, 1988, p. 187).

Na cena que segue, ele esconde os próprios sentimentos e afirma que, na verdade, estava procurando um remédio para a esposa:

A mulher primeiro pensou que o marido estava apanhando desses pinhõezinhos castanhos... Mas o Inspetor não se amoleu: desde respondeu que estava era caçando caramujo vivo, para ela, que tinha querido daqueles bichos... Aí, ela aprovou. Bateu palmas, agradeceu. Ela, acontece que tinha mesmo encomendado os caramujos, que a gente acha deles, demais, nas vargens veredantes. Por um divertimento? A crer (ROSA, 1988, p. 119).

O trecho em questão suscita uma dúvida acerca dos pensamentos de dona Dioneia em relação à consciência do Inspetor acerca de seu caso com o coronel. A narrativa deixa uma ambiguidade ao sugerir que ela pode acreditar que o marido desconhece a traição ou que ele sabe, mas não se importa. Essa dúvida é ressaltada na seguinte passagem: “A mulher primeiro pensou que o marido estava apanhando desses pinhõezinhos castanhos...” (ROSA, 1988, p. 119).

É possível notar a ambiguidade presente no uso do termo “amolemu”. Em primeiro lugar, a expressão pode indicar que o Inspetor não se deixou abater, ou seja, por vergonha ou por omissão, ele mascara os próprios sentimentos e revida, ao dizer que está realizando um desejo de Dona Dioneia, e não seu próprio desejo, quando busca o caramujo vivo. Em segundo lugar, o uso do termo “amolemu” também pode se referir às próprias características do caramujo, que, conforme o *Dicionário da Língua Portuguesa* é “espécime dos moluscos, filo do reino animal, o qual compreende animais invertebrados, sem articulações, de corpos mais ou menos moles e providos de conchas” (HOLLANDA, 2009, p. 424).

Essa descrição sugere uma insinuação sobre a disfunção erétil do inspetor, já que o caramujo é um animal úmido, composto por uma massa amorfa e gosmenta, que procura lugares úmidos. A simples visualização do caramujo pode provocar uma sensação de repulsa ou náusea, dada a sensação tátil que provoca. Embora essas características do caramujo possam promover os mais variados sentimentos de repulsa, Dona Dioneia “aprovou. Bateu palmas, agradeceu” (ROSA, 1988, p. 119), o que pode ser interpretado como uma forma de incentivo, recompensa, lábria ou sedução.

Há indícios de que a felicidade de Dona Dioneia é por outro motivo e não porque o marido traído estivesse à procura daquele animal. No trecho, “ela, acontece que tinha mesmo encomendado os caramujos, que a gente acha deles, demais, nas vargens veredantes. Por um divertimento? A crer” (ROSA, 1988, p. 119), observa-se o uso da ironia como recurso comunicativo a fim de indicar as intenções da personagem. Nesse ponto, cabe lembrar que o emissor realiza afirmações, mas com a intenção de comunicar o oposto, na expectativa de que o receptor perceba a inversão de sentido presente na mensagem.

Isso posto, cabe questionar se Dona Dioneia realmente encomendou os caramujos e qual seria a finalidade, bem como refletir sobre o objetivo desse ato e qual a razão para o narrador sugerir que fora por divertimento. Essa abordagem do narrador levanta a hipótese de que ela tenha encomendado os caramujos como pretexto para que o Inspetor saísse de casa e assim pudesse ficar à vontade com o coronel.

É importante destacar que o personagem em questão é chamado de Inspetor, uma designação que tem a finalidade de ridicularizá-lo. O papel de um inspetor remete à vigilância e ao controle, posto essa profissão ter como incumbência vigiar e reportar a conduta dos observados ao juiz de paz de seu distrito, uma tarefa que envolve exercício de poder. No entanto, essa tarefa se mostra contraditória, uma vez que exigiria astúcia e habilidade, que não são características presentes na personagem. Ademais, sua função é desempenhada de forma ineficaz, uma vez que ele é incapaz de detectar a traição da esposa e demonstra ingenuidade ao acreditar no suposto poder de cura de um capim milagroso para a disfunção erétil.

Nesse momento da narrativa, é incumbência do leitor avaliar a veracidade da informação de que Dona Dioneia encomendou os caramujos, uma vez que a verdade não é apenas uma questão de quem emite a informação, mas também de quem a recebe e a avalia. Seguindo essa linha de raciocínio, observa-se a última referência ao casal Dona Dioneia/Inspetor contida na narrativa, momento em que eles vão embora da fazenda Buriti Bom:

O Inspetor ladeava, montado na besta ruã, tentava esconder o rosto, os olhos vermelhos de choro, suplicava ao carreiro que tocasse revagar, sem solavancos, sem ofensa. Esse carreiro era chamado Filiano, o melhor da fazenda. Sabia-se mesmo que todas as despesas iam ser pagas por Iô Liodoro. — “Homem de sentimento, o compadre meu...” — dizia Nhô Gual; e não se entendia se ele dizia assim por simplicidade ou malícia (ROSA, 1988, p. 216-217).

Assim, a saída do Inspetor da fazenda Buriti Bom se dá de forma surpreendente, montado no lombo da besta Ruã, em um animal poderoso e pouco comum entre aqueles de poder aquisitivo maior. Sua montaria simboliza o poder que ele tenta demonstrar, apesar de suas fraquezas, denunciadas pelos “olhos vermelhos de choro” (ROSA, 1988, p. 216-217). Assim, sua representação desconstrói os estereótipos historicamente delimitados para o homem do sertão, pois o inspetor mostra a própria fraqueza quando súplica ao carreiro que “tocasse revagar, sem solavancos, sem ofensa” (ROSA, 1988, p. 216-217). Com isso, é possível sugerir que, embora ele tenha ciência das traições, ele se submete a essa situação por não ter condições de arcar com as despesas da mulher e também por fraqueza moral.

O patriarcado é mantido quando o coronel paga as despesas do Inspetor e subordina seus agregados: “Homem de sentimento, o compadre meu...” — dizia Nhô Gual” (ROSA, 1988, p. 217). Em relação a essa fala, o narrador interfere na cena e faz a seguinte observação: “e não se entendia se ele dizia assim por simplicidade ou malícia” (ROSA, 1988, p. 217) e, com isso cabe

ao leitor decidir como interpretar essa observação e se vai adotar uma linha interpretativa que leve em conta a ironia presente na fala de Nhô Gualberto.

Após as reflexões apresentadas, é inegável que a passagem dessas duas personagens pela fazenda Buriti-Bom foi marcada por uma visão irônica e zombeteira. Essa perspectiva sobre elas se faz presente desde o momento em que o casal foi introduzido na narrativa, passando pelo encontro debaixo do pé de buriti-grande, até o desfecho, a saber, a partida do Inspetor montado na besta Ruã e a ida de Dona Dioneia em um carro-de-bois, forrado de colchões e recoberto de esteira.

4.3 Marota estratégia literária

Ué, mas isso não é nas Pindas ãossenhor! Será aqui perto, mesma fazenda do Buriti Bom. É um Zequiel, Zequielzim — o chefe...

(Guimarães Rosa)

No texto de Guimarães Rosa são instauradas ambiguidades que, muitas vezes, não são desfeitas. Por exemplo, a impossibilidade de determinar se o Chefe Zequiel é ou não insano, pois sua loucura é constantemente confrontada com a razão. Inicialmente, acredita-se na perda do juízo devido aos seus relatos sobre as noites que passava em claro à espera de um inimigo oculto, mostrando um caráter quixotesco, trazendo valor e acirrando os absurdos. Assim como Quixote, personagem de Cervantes, lutava contra moinhos de vento que não lhe ofereciam risco, Chefe Zequiel, em seus devaneios, luta contra uma pessoa que na verdade não lhe oferece perigo:

Aquela hora, noutra margem da noite, o Chefe Zequiel se incumbia de escutar, deitado numa esteira, no assoalho do moinho, como uma sentinela? Como o Chefe ouvia, ouvia tudo, condenado. Quem o inimigo era? Quem vinha? A noite traspassa de longe, e se pertence mais com o chão que uma árvore, que uma barriga de cobra. Tem lugar onde é mais noite do que em outros. — Ih! Um inimigo vinha, tateando, tenteando. Custoso de se conhecer, no som em sons: tu-tu... tut... Na noite escutada. [...] *Zequiel, você foi ouvir, agora teme!* Visonha vã, é quem vem, se acerca do moinho, para não existir. Tagoaíba. O mau espírito da parte de Deus, que vem contra. Tudo o Chefe não sabe, amarrado ao horror (ROSA, 1988, p. 122-123, grifos do autor).

Seguindo essa linha de interpretação, observa-se que o narrador apresenta essa personagem como um ser humano diferente e menosprezado por algumas poucas personagens,

principalmente por Nhô Gualberto, que se mostra superior e o vê como: [c]oitado / Um bobo, que deu em dôido para divulgar os fantasmas / Aziago / bobo Chefe / É um Zequiel, Zequielzim / às tolas obras / Tolo na retoleima, inteiro / todos dele riam / Mesmo um idiota, que lá havia lá / desmanchava desdentado todo num riso.²⁵ Nhô Gualberto utiliza termos pejorativos como: – “É um Zequiel, Zequielzim” – para qualificá-lo negativamente, além da comparação dele com a figura do “bobo”, ou seja, “um idiota”.

Ao rotular Chefe Zequiel de “Tolo na retoleima, inteiro”, vê-se, presentificada no texto, a simetria do olhar da sociedade preconceituosa e soberba por meio da personagem. As diversas vezes em que Nhô Gaspar destila seu desafeto ao Chefe Zequiel, desqualifica-o fazendo comparações hilárias. Em seu discurso, o Chefe é uma pessoa que age como palerma, fácil de ser enganada. Porém, na visão do narrador, ele seria essencialmente um ser humano diferente e criativo, uma vez que “pode dizer, sem errar, qual é qualquer ruído da noite, mesmo o mais ténue” (ROSA, 1988, p. 99). Assim, ele sorria com “grandes cantos da boca, seus olhos miravam miúdo. E tinha, no entanto, a voz boa e um jeito delicado, todo cumpridor de tudo, o respeito, seguindo sua vidazinha no bem-querer das obrigações. Trabalhava” (ROSA, 1988, p. 189). Além disso, assava batata-doce como ninguém e os moradores da fazenda Buriti Bom diziam que “quem as assava melhor era o Chefe Zequiel, feliz da grande festa que destruía a noite, e sempre trabalhador” (ROSA, 1988, p. 202).

Com a intenção de agradar, Chefe Zequiel passou um dia todo construindo uma ponte para Dona Lalinha transitar, apesar de Nhô Gualberto, de forma negativa, achar que ele fazia uma obra em vão, perdendo seu dia com besteiras:

Baixava o caminho, por um afundado atôa, nem mesmo grotá, e, ali, penúltima da vez, Gualberto tinha encontrado o Chefe, que armava qualquer coisa, dizendo que era uma ponte. Bobices. — “Tu não foi dormir hoje teu de-dia, hem Chefe?” A responder, o Chefe Zequiel desempenara o corpo e retomara a bengalinha de sassafrás, que lhe dava uma espécie de velhice, não de importância. — “Aqui, para a moça-de-fora passar... A quando vier em passeio, ela usa, ela gosta...” O Chefe perdendo um seu dia, só por querer servir e agradar à moça, às tolas obras (ROSA, 1988, p. 117).

De forma insensível, Nhô Gaspar despreza uma ação tão nobre. Esse olhar negativo e preconceituoso de Nhô Gualberto, que não consegue ver o outro na sua diferença, perpassa toda

²⁵ Palavras e expressões presentes ao longo da narrativa usadas por Nhô Gualberto ao caracterizar o Chefe Zequiel, razão pela qual optamos por não colocar uma página específica da obra.

a narrativa. Porém, destaca-se a visão humana do narrador ao mostrar o quanto chefe Zequiel era estimado:

Contaram que ele estava passando pior, no moinho, que todo se lastimava. Lala foi até lá, com Tia Cló e Glorinha, viu-o deitado na esteira, profuso de horror, de suor. Ao avistá-la, então pareceu melhorar, tomou um alento, para ela sorriu. Dava pena, de certo não ia viver muito? Não, não podia ser, ele também carecia de se curar, de recobrar confiança, no Buriti Bom carecia de não haver doença, nenhuma desdita (ROSA, 1988, p. 215).

Nessa cena, os integrantes da casa grande se preocupavam com o bem-estar do Chefe Zequiel, por isso, ao saberem que ele estava muito doente, foram vê-lo. É interessante notar que a visita das três mulheres fez com que a personagem já se sentisse melhor. Entretanto, com o passar dos dias, “[o] que a todos entristecia era o que estava acontecendo com o Chefe Zequiel: que pegara uma piora” (ROSA, 1988, p. 245). Eles se compadeceram com o agravamento de sua saúde e, mesmo em um momento de dor — o enterro de Maria Behú —, lembram-se de comprar o remédio para ele:

— “Sabe? O Chefe Zequiel civilizou: diz-se que, de uns quinze dias para cá, não envigia a noite mais, dorme seu bom frouxo. Acho, de umas pílulas, que para ele da Vila trouxeram, ocasião do enterro de Maria Behú: símplice de cânfora, que parece...” (ROSA, 1988, p. 257).

Mais uma vez, a narrativa apresenta a desconstrução do olhar negativo e preconceituoso, pois os moradores da casa grande conseguem ver o outro na sua diferença. Essa seria a primeira leitura relacionada à personagem Chefe Zequiel, porém, como afirma Orlandi (1986), a ironia não é apenas um jogo de oposição, não é só dizer o contrário do que se pensa. Ela é, na verdade, um tipo de discurso que se mostra na relação entre o mesmo e o diferente, o fixado e o possível; logo, corresponde a uma questão de interpretação. Isso leva a compreender que o sentido do texto está aberto a várias leituras, independentemente do potencial de entendimento, bem como tem capacidade de transformar, absorver e criar significados numa ação transformadora.

Então, para além dessa interpretação, acredita-se que Chefe Zequiel perceba uma perspectiva que os demais não compreendem: ele enxerga muito além, quer construir uma ponte para além do que está dado, para além do que é conhecido. Ele é o que quer ver mais, por isso tenta decifrar os ruídos da noite. Para Gualberto, Chefe Zequiel é tolo porque vai à missa e pega aqueles papezinhos mesmo não sabendo ler.

[..] quando tem missa ou reza em qualquer lugar, eh ele vai, e se consegue deparar com um papel escrito, ou livrinho de almanaque ou pedaço velho de jornal, ele leva, não sabe ler, mas ajoelha e fica o todo tempo sério, faz de estar lendo acompanhante, como fosse em livro de horas-de-rezar... (ROSA, 1988, p. 132).

Não obstante, retoma-se a consideração da ironia, conforme mencionada por Muecke (1995), sobre a possibilidade de o texto ser constituído por enunciados que despertem não uma, mas uma série de interpretações. Assim, pode-se dizer que existe um jogo entre o dito e o não dito. Sob esse viés, o estilo irônico requisita e estimula o leitor a participar ativamente da construção do sentido textual.

É interessante notar que o próprio Nhô Gualberto se contradiz, pois, ao mesmo tempo em que considera Chefe Zequiel um bobalhão, ele enuncia: “Senhor verá: ele descreve tudo o que diz que divulgou de noite — o senhor pedindo perguntando. Historêia muito. Eh, ele pinta o preto de branco...” (ROSA, 1988, p. 132). Assim, esse homem que não possui o domínio da escrita para se comunicar, mas sim o da oralidade, historêia os barulhos da noite e o que as outras pessoas ouvem, mas não entendem.

Beth Brait, no texto *Ironia em perspectiva polifônica* (2008), afirma que a ironia pertence também ao narrador, que flagra as contradições “e deixa para o leitor o prazer de ver mais longe através da marota estratégia literária” (BRAIT, 2008, p. 25). Postura adotada pelo nadador de “Buriti”. Dessa forma, o papel do leitor é fundamental para a compreensão das estratégias narrativas, pois, atentamente, ele deve perceber em “Buriti” a presença de fios condutores dos comentários que, por vezes, são realizados pelas personagens envolvidas na narrativa, explicitando variados pontos de vista sobre as situações:

Daí, saiu, voltou, vinha com umas espigas de milho, a palha delas; escolheu uma, melhor, ofereceu a Miguel. Deu a outra a nhô Gualberto, guardou uma para si, e olhava, esperando que alguma coisa acontecesse. — “Eh, uai: ele quer fumo, eh ele não tem fumo nenhum... — Nhô Gualberto vozeizou — ... Ele deu palha, para pedir fumo...” O bobo mesmo assentiu. Ele tem fé com muita astúcia... — pensou Miguel, teve de pensar. E se surpreendeu, descobrindo: o que ele pensara nesse momento, do Chefe, melhor poderia aplicar a si mesmo (ROSA, 1988, p. 137).

Astutamente, a personagem espera que um dos dois tenham fumo para lhe dar. Isso evidencia que ele não possui nenhuma falta de lucidez, ao contrário, “Ele tem fé com muita astúcia” (ROSA, 1988, p. 138), como pensa Miguel. Entretanto, é intrigante que Miguel

também se considera uma pessoa de fé e astuta. Compreende-se que a fé lhe permite enxergar além do medo, da incerteza e da dúvida da mente das pessoas, retira a visão negativa e limitada de alguém, possibilitando uma compreensão mais ampla das situações ligadas a um contexto. Já a astúcia significa “esperteza, manha, sagacidade”, ou seja, indica habilidade para lidar com situações difíceis ou inesperadas, encontrando soluções engenhosas e eficazes para os desafios que se apresentam.

A princípio, pode-se considerar essa característica como uma aparente contradição em relação ao estereotipo associado a uma pessoa virtuosa. Entretanto, ela revela a importância de as pessoas estarem plenamente atentas ao contexto em que estão inseridas e serem capazes de aprender ou interpretar informações por meio de sugestões simples. Sobre isso, Chefe Zequiél, por exemplo, queria apenas fumar, todavia sua ação desperta o olhar de Miguel e, conseqüentemente, o do leitor. De maneira análoga, assim como Chefe Zequiél distribui a palha na esperança de obter fumo para fazer o cigarro, Miguel saiu do Mutúm, estudou e adquiriu o saber intelectual, para depois retornar e compartilhar esse conhecimento, buscando beneficiar os demais sertanejos. No entanto, não se pode negar que ele também tinha a ambição de alcançar o posto de homem de poder. Por meio de artimanhas o ardiloso Gualberto, gradativamente, consegue seu espaço pelas beiradas, literalmente.

Possuidor de uma visão machista em relação à mulher, bem como a sua origem, afirmativa que pode ser comprovada ao longo da narrativa nos trechos que dão indícios dessa postura, a exemplo, tem-se sua indagação da personagem Nhô Gualberto Gaspar, “Iô Liodoro não fazia mal em deixar assim, dentro de casa, a nora, com seus delúrios e atavios de cidade? O exemplo dela não ia cassar a virtude das filhas, de Maria da Glória? Ninguém sabe em que roupas de rendas o diabinho-diabo se reza...” (ROSA, 1988, p. 118).

Para Nhô Gualberto Gaspar, sendo Lalinha da cidade, tendo sido abandonada pelo marido, certamente representa um perigo para as filhas do coronel, principalmente para Maria da Glória, porque “[n]inguém sabe em que roupas de rendas o diabinho-diabo se reza...”, não sabe mesmo, pois o diabo que cassa a virtude de Maria da Glória é o próprio Nhô Gualberto, compadre e amigo de Iô Liodoro.

De acordo com o *Dicionário de símbolos*, “o diabo não é apenas um ser ardiloso, é igualmente um anjo rebelde que enfrentou a maior potestade dos céus. Além disso, é um espírito galhofeiro, representando todas as energias que perturbam e enfraquecem a consciência” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 337-338). Nesse sentido, o diabo é a representação de rebeldia e de batalha, dada numa relação de força desigual entre aquele que detém o poder e aquele que aparenta subordinação.

Desse modo, quem está com essas “roupas de rendas”? Quem é esse “diabinho-diabo”? Os leitores já percebem quem vai se mostrar com aparência atrativa e sedutora, sem usar meios drásticos, mas de sutilezas, já que sua arma principal é a astúcia. Seguindo a linha de pensamento posta, há uma cena evidente em que Chefe Zequiel e Maria Behú também percebem essa face invejosa e dissimulada de Nhô Gaspar:

E de novo viu Maria Behú. Maria Behú vinha vindo? Não. Maria Behú tornou a se afastar; seu rosto tomara uma expressão quase de ódio?... “Maria Behú teve só um dom: o poder de olhar as pessoas, amaldiçoando? A maldição é um apalpo muito sutil. Iô Liodoro terá culpa de tudo o que acontece ou não acontece no Buriti Bom?...” Nhô Gualberto confez um sorriso, destinado a Iô Liodoro. E o Chefe — um momento antes, o Chefe se conturbara, desviando o rosto, e depois abaixando os olhos, balbuciava, um esconjuro ou uma reza. Mas, agora, ele se comprazia, ao ver iô Liodoro; e disse, a Miguel e Nhô Gualberto Gaspar, indicando Iô Liodoro: — “Duro, duro...” Fazia um gesto de sacudir mão, de sova bem dada, e ele mesmo dizia e se respondia: — “Duro, duro? — Dém-dém!” O que podia não ter significação. Mas o Chefe admirava Iô Liodoro (ROSA, 1988, p. 138).

Quando estavam juntos — Miguel, Nhô Gaspar e o chefe Zequiel —, Maria Behú vinha ao encontro deles, porém, de repente, ela torna a se afastar com uma expressão de quase ódio. Fica a inquietação: será se ela enxergava além dos outros? Tudo indica que sim. Ademais, o chefe, com o gesto de dar uma surra e dizendo que Iô Liodoro é “Duro, duro”, não estaria querendo afirmar que se alguns dos homens saírem da linha, ou até mesmo ele, o coronel, com sua força e poder, poderia fazê-lo? Quem era merecedor do castigo? Possivelmente, o bobo do chefe já havia percebido o que aqueles dois homens espertos e instruídos não descobriram. Assim, o narrador já informa: “O que podia não ter significação” (ROSA, 1988, p. 138) naquele momento, mas no decorrer da leitura essa fala de chefe Zequiel alcança significação, pois o leitor verá a verdadeira faceta de Nhô Gualberto Gaspar.

Outra possível leitura relacionada a Chefe Zequiel está atrelada ao seu nome. Por meio de uma corruptela²⁶, Guimarães Rosa, de forma proposital, desconsidera a vogal “E” do nome Ezequiel e reveste essa personagem de uma carga menor de importância mística, caso seja comparada ao profeta Ezequiel. Sobre isso, ressalta-se que existem nomes já presentes “na língua cotidiana, mas carregados de alusões a outros textos. É o caso dos nomes bíblicos”

²⁶ Palavra que, por abuso, se escreve ou se pronuncia de forma considerada errada ou menos prestigiada. In: *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* [em linha], 2008-2021, <https://dicionario.priberam.org/corruptela>. [consultado em 09-11-2022].

(MACHADO, 2013, p. 45). Nesse contexto, o leitor da Bíblia certamente sabe quem foi o profeta Ezequiel, filho do homem, profeta de Deus, cujo nome significa:

“Deus fortalece” ou “Deus vai fortalecer”; é um nome de origem hebraica, originalmente Yehezhell. Seu significado é formado pela junção dos elementos hazáq, que significa “ele era forte”, e que surge da palavra hézek, que significa “força”. El, por sua vez, significa “Deus”; chega até à língua portuguesa através do latim Ezechiel, que é utilizado como sua forma variante (DICIONÁRIO DE NOMES PRÓPRIOS, 2022).

Mediante tais significados, é possível afirmar que o nome Ezequiel está no âmbito das superações, indicando a facilidade de vencer problemas, sejam eles internos e psicológicos, sejam de ordem prática e objetiva, características representativas para a figura do profeta bíblico, mas ausentes em Chefe Zequiel. É necessário considerar que o prefixo “E” possui a conotação divina e, portanto, para formar o nome dessa personagem enigmática é preciso realizar um processo de soma e síntese. A soma é realizada ao adicionar o termo Chefe que, embora não seja divino, possui certa representatividade de poder. Já a síntese ocorre ao remover o prefixo “E” do nome. Com isso, pode-se dizer que existe uma relação plurissignificativa entre a figura bíblica de Ezequiel e Chefe Zequiel, um profeta às avessas. Com efeito, é inegável a presença de uma estranha familiaridade no delinear dessa personagem.

Certamente, Guimarães Rosa realizou uma leitura minuciosa do livro *Ezequiel*, constante no *Antigo Testamento da Bíblia*, o qual conta a história do profeta Ezequiel, que passou 22 anos de sua vida tendo visões proféticas. Ao compor a personagem, Guimarães Rosa consegue realizar distanciamentos e aproximações entre a figura bíblica e a personagem em questão. Ao se pensar no distanciamento, identifica-se em Chefe Zequiel ações que mostram o distinto da representação bíblica, a começar pela postura contrária a dos antigos homens de Deus, possuidores de fé, coragem e sabedoria.

O profeta rosiano, apesar de ter “fé com muita astúcia” (ROSA, 1988, p. 137), é destituído de garra e coragem, a ponto de fugir de sua missão visionária por temer o sono: “— Ih, uê... Quando a coisa piora de vir, eu rezo! — o Chefe se benzia” (ROSA, 1988, p. 148). Esse estado de dormência pode ser tido como propício para ter visões e, quando ele as tem, não consegue uma explicação lógica. Nesta análise, o ato de “distanciar” denota a necessidade de se ressaltar o quanto Chefe Zequiel distancia do perfil de um profeta com visões apocalípticas. Ao contrário, a personagem desempenha um papel característico e especial em toda a narrativa,

a saber: um papel menor, na tentativa do domínio do noturno, do inconsciente, dos desejos e do mundo interior.

O profeta é um indivíduo escolhido pelo sobrenatural ou divino, encarregado de falar em seu nome. Diferente do profeta bíblico, que recebe as mensagens de Deus sob a forma de visões, este “sentinela da noite” tem visões em forma de sonhos. Assim, ele é capaz de pressentir a presença de entidades sobrenaturais atuantes no Buriti Bom, conforme indica Lalinha ao perceber que o Chefe Zequiel escuta informações acima de seu poder de discernimento; tratava-se de algum mistério terrível que o sufocava. Apesar de receber as mensagens do além, Chefe Zequiel não consegue interpretá-las, diferentemente do profeta bíblico. Isso explica o sentimento de sufocamento e a luta contra o sono, que ocorre porque ele não consegue decifrar seus sonhos. O profeta sertanejo, na contramão do filho do homem, mesmo se esforçando em suas vigílias, é incapaz de transmitir a mensagem profética que lhe chega por meios oníricos.

Chefe Zequiel tem a informação do que está por vir no Buriti Bom: a morte de Behú, mas se confunde e pensa que ele é quem vai morrer. Conforme Behú adoece e piora em seu padecimento, a condição de Chefe Zequiel também se agrava: “jazia no moinho, só nos olhos e nos ouvidos consumia conhecimento – diziam que dessa noite não passava” (ROSA, 1988, p. 245). No entanto, quem morre é Maria Behú. Porém, antes de saber do acontecido, ele aparece à porta da cozinha sorridente e explica: “– ‘Deus é bom! Dores... Daí, sem saber, eu adormeci conseguido, não aconteceu nada... Acho até que estou sarado...’ (ROSA, 1988, p. 246). No instante em que enuncia esses dizeres, o Chefe ainda não sabia da morte de Maria Behú; “entretanto, quando lhe disseram, foi depositar o caneco num degrau, e chorou muito” (ROSA, 1988, p. 246). O choro expressa seu desalento por não ter conseguido decifrar que as corujas, carregadas de simbolismo, representavam o mau agouro que pairava na casa da fazenda, e não um presságio nefasto sobre si.

As semelhanças entre Chefe Zequiel e o profeta Ezequiel podem ser observadas na coincidência de ambos serem forasteiros e não se enquadrarem nos padrões de beleza impostos pela sociedade, o que os coloca à margem da galeria das pessoas consideradas atraentes. Miúdo e desdentado, Chefe Zequiel chega à fazenda Buriti Bom “vindo nem se sabia de onde, e ali acolhido por caridade” (ROSA, 1988, p. 189), tem sua residência fixada no moinho, na beira da mata e se alimenta do que planta. Quanto ao profeta Ezequiel, ele foi levado para o exílio na Babilônia e exerceu sua atividade profética junto aos exilados: “era de uma personalidade severa, e não muito atraente” (BRIGHT, 2004, p. 404).

Muitas das visões experimentadas pelos profetas mencionados causam grande sofrimento e dor, a ponto de debilitá-los física e psicologicamente. Conforme observado na

novela “Buriti”, o profeta sertanejo, “a noite inteira, coitado, sofre de um pavor, não tem repouso. Quem sabe, na cidade, algum doutor não achava um remédio para ele” (ROSA, 1988, p. 99). Por sua vez, o profeta Ezequiel “reprimia desabafos como do profeta Jeremias e a condenação que ele se sentia obrigado a anunciar provocava-lhe exaustão física” (BRIGHT, 2004 p. 404). De acordo com Georg Fohrer (1992), Ezequiel é um profeta que se identifica com a mensagem divina, sendo afetado em seu próprio corpo pelas consequências de representar Deus diante da nação e de representá-la sob o julgamento de Deus.

Alguns moradores da fazenda entendem o dom da personagem e admiram suas histórias, porém outros acreditam que ele pode ouvir coisas que não deveria, o que faz parte dos mistérios de Deus. Conforme destacado na obra rosiana, há quem o enxergue como um “— Um bobo, que deu em doido, para divulgar os fantasmas... Ao acho, por mim, será doença. Mal o senhor sabe? Cada raça de bicho tem seu confim de ouvir, com isso já crescem acostumados” (ROSA, 1988, p. 114). Em geral, o Chefe surge às vistas da maioria como um louco miserável, atordoado pela noite. O profeta Ezequiel também é alvo de estigma semelhante, sendo visto como louco. Segundo Bright,

[...] ele não era um homem que se pudesse chamar de normal, ele transmitia sua mensagem através de atos simbólicos, em momentos de êxtase ou quase-êxtase. Traçando diagramas de Jerusalém num tijolo, raspando a cabeça e a barba, fazendo buracos na parede de sua casa, saindo com a bagagem nas costas fingindo estar indo para o exílio (BRIGHT, 2004, p. 405).

Tanto o profeta bíblico quanto o sertanejo possuem personalidade ambígua: o primeiro porque “ora tem a segura sacerdotal e ora tem uma eloquência vibrante e indisciplinada dos profetas” (BRIGHT, 2004 p.404). Já o segundo pode ser assim considerado por ser visto ora como um indivíduo louco, ora com uma curiosidade pitoresca do local. Maria da Glória “[...] apresentava o Chefe como se ele fosse um talento da fazenda, com que o Buriti Bom pudesse contar – nos portais da noite, sentinela posta” (ROSA, 1988, p. 189), guardando o sono da família Maurício. Por sua vez, no livro de *Ezequiel*, capítulos 3 e 4, a Palavra de Deus atribui uma missão específica ao profeta: ser sentinela diante do seu povo exilado e também com os remanescentes em Judá-Jerusalém. Logo, guardadas as devidas especificidades, ambos são vistos como sentinelas.

A ruptura acontece quando o “sentinela do sertão” é caracterizado primordialmente pela audição, pois, entre cinco sentidos que os seres humanos possuem, a audição é o crucial para

desvendar os mistérios da noite: “... aquele Chefe Zequiel, homem que chamava os segredos todos da noite para dentro dos seus ouvidos” (ROSA, 1988, p. 114). Já o “sentinela de Jerusalém”, por ser o interlocutor de Deus e mensageiro responsável pela comunicação do divino com o povo, deveria ver, ouvir e falar; logo, a visão, audição e fala são os pontos constitutivos do seu chamado e da sua missão.

Por ordem divina, Ezequiel executou diversos gestos simbólicos para ilustrar os eventos futuros. Por exemplo, ele construiu uma miniatura de Jerusalém e a cercou, para mostrar que a cidade seria sitiada. Ezequiel realizava atos proféticos em público, como quando racionou sua comida simbolizando a falta de alimentos durante o cerco. Da mesma forma, Chefe Zequiel também fazia uso de gestos simbólicos: ele construiu uma ponte, metaforizando a entrada mais segura e fácil de Lalinha na casa e na vida dos moradores da fazenda. Isso evidencia que ela superaria os momentos de tristeza e alcançaria a alegria ao lado do dono e senhor daquelas terras.

Cumpram ainda cotejar as categorias de mensagem recebidas pelos dois profetas. Enquanto a mensagem que Ezequiel recebeu em um primeiro momento foi de condenação, em virtude da persistência dos israelitas no pecado, culminando na iminente destruição de Jerusalém, as mensagens recebidas por Chefe Zequiel, apesar de prognosticarem a morte em Buriti Bom, indicam-na como indício de restauração, liberdade e quebra de interditos.

A perda vivenciada pelo profeta Ezequiel foi o sinal de outra muito maior que iria acontecer: a destruição de Jerusalém e a morte de muitos judeus. Já a perda assinalada por Chefe Zequiel significou renovação de ares para a fazenda Buriti Bom. Os distanciamentos e aproximações entre o profeta bíblico e o profeta sertanejo ilustram mais uma vez a face da ironia romântica presente em “Buriti”.

Como já dito, o vocábulo “chefe” possui uma conotação de representatividade de poder, sendo associado a uma figura com autoridade para determinar as atribuições dos seus subordinados. Em “Buriti”, essa autoridade é perceptível na personagem Maria Behú, cujas ações indicam seu papel de chefe da casa e guardiã dos valores familiares. Ela impunha respeito às demais personagens, como a Nhô Gualberto Gaspar — “a simples presença dela diminuía-lhe o falar prolongado” (ROSA, 1988, p. 223) —, ao Chefe Zequiel — “Ele respeita muito a Maria Behú” (ROSA, 1988, p. 197) — inclusive Lalinha teme que Behú se inteirasse dos encontros fortuitos dela com Iô Liodoro.

Em Buriti Bom, além de um sentinela, há uma guardiã e ambos possuem atributos noturnos: uma em razão das vigílias religiosas e o outro pela vontade de desvendar os segredos da noite. Maria Behú tem um caráter noturno e sombrio, pois ela “reza, sente as crueldades da

vida” (ROSA, 1988, p. 98). Assim, ela é a personagem da noite, do recolhimento, cuja função reguladora tende a equilibrar o caráter transgressor que marca o mundo do Buriti Bom. Sua atitude devota visa retirar, afastar ou expulsar os demônios ou espíritos ruins que rondavam a casa grande, já que “recolhia para suas rezas os pecados de todos” (ROSA, 1988, p. 220). Além disso, segundo Gualberto Gaspar, com suas orações, Behú queria “emendar os outros, exemplar até os animais” (ROSA, 1988, p. 147).

Perto de Behú, Zequiel demonstra incômodo, aflição: “Chamava o Chefe, queria aconselhá-lo, que pegasse com Deus, rezasse mais, melhor remédio para se livrar daqueles pavores. [...] E o Chefe esquivava o olhar, escutava-a submisso e muito inquieto” (ROSA, 1988, p. 204). No entanto, o chefe não confronta Maria Behú, posto ela poder ser considerada a guardiã dos mistérios e da família, da mesma maneira como realiza os ritos religiosos. Mantenedora da tradição, ela se vincula ao tempo da permanência. Nas palavras do narrador, “Rezava-se o terço e o mês, às noites, na sala-de-entrada, Maria Behú adquiria uma voz diretora, sempre ajoelhada” (ROSA, 1988, p. 188). Maria Behú anseia proteger a fazenda dos interditos, das relações conflituosas e da quebra dos códigos de conduta. Assim, ela é avessa à mudança e, por isso, reza para que um novo modelo não se instaure no sertão. Conforme apresentado, a relação que se estabelece entre Behú e o Chefe tem a ver com os atributos noturnos, tal qual afirma Guimarães Rosa em uma de suas cartas a Edoardo Bizzarri:

Lembra-se de Maria Behú, principalmente. Da aversão que o Chefe não pode deixar de sentir por ela, apesar de ser a mais bondosa para com ele. Mas a Behú tem seus recalques. Quando Maria Behú morre, mais tarde, terá sido só por acaso que na mesma ocasião o Chefe se viu curado? (BIZZARRI, 1980, p. 70).

Entrelaçados pelos mistérios da noite, ambos percebem as transformações vindouras, porém têm concepções diferentes em relação a esses processos. Behú tem uma visão negativa em relação a esses novos ares, pois ela deseja desesperadamente salvar Buriti Bom dessas ameaças, razão pela qual está em constante vigília, rezando a noite toda. Uma luta inglória, pois o Chefe Zequiel, simbolicamente, cria uma ponte para facilitar a entrada de novos valores, causando uma ruptura com o passado e com o tempo estagnado.

Ao refletir sobre Chefe Zequiel — profeta sertanejo —, Ezequiel — profeta bíblico — e Maria Behú — beata da noite —, é evidente a dedicação do profeta em preservar as crenças ao Deus vivo, simbolizando a perpetuação da tradição em Jerusalém. Por sua vez, a guardiã da

fazenda Buriti também luta pela manutenção dessa tradição. Nessa lógica, ela se aproxima do profeta bíblico, pois comungam de crenças e costumes. Porém, nesse embate entre os diferentes modos de lidar com os mistérios da noite, as forças representadas por Behú são vencidas. Nos embates noturnos, ambos sofrem física e psicologicamente, como ainda adoecem ao mesmo tempo, porém a força do novo vence.

No enredo, Maria Behú tem a morte anunciada num relâmpago que derruba a grande árvore do Brejão e pelos maus agouros das corujas. Assim, ela morreu em abril, menos de um mês antes da segunda chegada de Miguel ao lugar. Com isso, o mundo sagrado, da estagnação, do medo, sob as ordens de Behú, sucumbe ao mundo profano, fluente, da alegria, de Iô Liodoro, de Lala e de Maria da Glória. Contudo, tanto Chefe Zequiel quanto Maria Behú pertenciam ao mundo do medo. Para a filha de Iô Liodoro, a saída estaria na transfiguração obtida pela morte, que a torna “santa e linda” (ROSA, 1988, p. 239).

Após a morte de Maria Behú, o tempo se abre, “[...] que começos se formavam?” (ROSA, 1988, p. 240). De modo inexplicável, a transformação e a superação das interdições chegam ao ambiente da fazenda: Maria da Glória se torna amante de um homem casado, na sequência, nora e sogro têm sua noite de amor, e, por fim, Miguel retorna com a crença de que “a vida não tem passado. Toda hora o barro se refaz” (ROSA, 1976, p. 251).

4.4 Faces de uma mesma moeda

[...] uma velinha acesa no deito do vento.
(Guimarães Rosa)

Neste tópico, será apresentada uma discussão a partir da análise das personagens Dona-Dona, Alcina e a nova esposa de Iô Irvino, a fim de demonstrar que essas mulheres afrodescendentes, condicionadas ao preconceito racial e a uma vida subalterna, foram retratadas de diferentes formas. Dona-Dona, esposa de Nhô Gualberto, é delineada como uma paródia da feminilidade, posto nenhum adereço ou encanto serem atribuídos a ela, já que esses elementos absolutamente são considerados inviáveis à caracterização da personagem. Ela é retratada como uma figura de feminilidade incomum quando comparada às outras mulheres das narrativas rosianas.

No enredo, é possível notar que Dona-Dona difere de personagens como Doralda da novela *Dão-Lalão* e Maria da Glória de “Buriti”, personagens retratadas como mulheres de beleza inexprimível e personalidades resolutas, inteligentes e autônomas. Dona-Dona

representa uma quebra desse tipo feminino, pois é descrita como sem graça e feia. Além disso, o narrador utiliza a nomenclatura “mulata” para se referir a essa personagem, deixando claro que é negra. Considerando essa perspectiva, Miguel a descreve da seguinte forma:

Dona-Dona, quando aparecia, não escondia sua infelicidade. Ela mesma era roxa, escura, quase preta, dessa cor que semelha sujeira em pele. [...] precisava da maior bondade do próximo, não era imaginável entre as belas grandes árvores [...] (ROSA, 1988, p. 113).

O narrador procura justificar a origem humilde de Dona-Dona, expondo seu infortúnio como esposa traída e sua infertilidade, acontecimentos que fazem a personagem viver em isolamento social e familiar. É evidente que esses aspectos contribuíram para o sofrimento psicológico da personagem, ocasionando baixa autoestima, sentimentos de fracasso, ansiedade, depressão e isolamento, afetando as relações sociais. Há que se destacar que grande parte dos sentimentos experimentados pela personagem são fruto de uma cultura que institui a maternidade como necessidade e realização para muitos casais tradicionais. Diante dessa falta, o trajeto da personagem é marcado por infortúnios e indiferenças do próprio marido.

Ao longo da história da humanidade, a infertilidade era sempre uma enorme frustração para o casal em culturas arraigadas ao patriarcalismo, culminando em humilhação e desprezo de diferentes casais pela sociedade, sobretudo para a mulher, porque se supunha ser ela a principal responsável pela incapacidade de procriar. Assim, a personagem Dona-Dona era uma figura inimaginável e, entre as grandes e belas árvores, ela era a “mais calada de feia, via-se que moça fora mulata e agora envelhecia, tendendo a ser preta, como uma ave” (ROSA, 1988, p. 181). Nesse ponto, infere-se que as grandes e belas árvores seriam as mulheres da casa grande, as quais habitavam a fazenda Buriti Bom.

A caracterização de Dona-Dona está relacionada à estrutura patriarcal, consolidada no Brasil durante o período colonial. Segundo Lélia Gonzalez, para as amefricanas²⁷ do Brasil e de outros países da região, “a consciência da opressão ocorre antes de tudo por causa da raça. A exploração de classe e a discriminação racial constituem as referências básicas da luta comum de homens e mulheres pertencentes a um grupo étnico subordinado” (GONZALES, 2020, p. 147). Esse padrão de representação da mulher negra pode ser encontrado em vários romances norte-americanos, canadenses, haitianos em que a mulher negra é vista sob a mesma ótica. A

²⁷ O termo amefricanas/amefricanos designa toda uma descendência, não só a dos africanos trazidos pelo tráfico negreiro como a daqueles que chegaram à América muito antes de Colombo (GONZALES, 2020).

presença do patriarcado e o racismo nessas culturas viabilizam a construção de um lugar considerado como inferior para as mulheres negras. Dona-Dona incorpora esses preceitos culturais e sociais patriarcais em sua representação na narrativa, que não rompe com esses padrões. Assim, a personagem acredita que a forma ideal de constituir família é a partir da maternidade. Por isso, ela se sente sozinha na vida, uma vez que tal desejo não se realiza a fim de trazer doçura à amargura do seu coração, além de não poder ter as comadres desejadas, ou seja, uma utopia familiar e social.

A caracterização de Dona-Dona como uma personagem que não tem forças para escolher o próprio destino está em conformidade com os postulados de Simone de Beauvoir na obra *O segundo sexo: fatos e mitos* (1970). De acordo com a autora, a mulher é “condenada a desempenhar o papel do Outro [e] a possuir apenas uma força precária: escrava ou ídolo, nunca é ela que escolhe seu destino” (BEAUVOIR, 1970, p. 97). Com efeito, tais concepções de Beauvoir proporcionam fundamentos para uma análise dessa personagem silenciada pelos valores patriarcais, pois ela se sujeita às regras impostas pelo poder masculino.

Dona-Dona representa a figura feminina como portadora do silenciamento social em decorrência do patriarcado, mas a razão de seu descontentamento tem raízes mais profundas e se relacionam ao comportamento inadequado de Nhô Gaspar ao tê-la preterido em favor de Maria da Glória. Isso a aborrecia e sua consternação aumentava, abalando-se ao vê-lo tão envolto pelos “encantos” da outra, a exemplo do fragmento que segue: “Ela é. Coitada. Esta desdita de acesso... Hora não dilata, vai ter um repouso. Tomou dormideira com raiz de alface, tomou cordão-de-frade; veio uma preta, rezou, repassou os raminhos verdes... Hoje, faz três dias. Está nisso, não retorna...” (ROSA, 1988, p. 252).

De maneira singular, esse definhamento da personagem explicita o quanto os hábitos e costumes dos homens habituados aos desregramentos, nos quais pudessem se distrair e manter uma vida sexual fora do casamento como prova de sua masculinidade, causavam o adoecimento de suas esposas. Porém, como bem observou Miguel, o marido, ao contrário, “tirante os distraços da fadiga, Nhô Gualberto Gaspar semelhava mais desempenado, remoçado, quase em guapo” (ROSA, 1988, p. 253).

Assim, Guimarães Rosa caracteriza Dona-Dona com adjetivações que fazem referência à etnia da personagem, situando o leitor no lugar social de opressão e preconceito em que ela vivia. Ao utilizar uma linguagem crua, ele denuncia o estrangulamento social vivido pela mulher, evidenciando o estereótipo da figura maternal associada à felicidade, à realização pessoal.

A caracterização da mulher como ser materno é uma das bases do discurso patriarcal. Esse discurso estabelece que a maternidade como experiência fundamental para o estabelecimento da sensação de completude e de realização das mulheres. Diante dessa visada, a ausência de filhos estabelece o sentimento de culpa nas mulheres as quais construíram as próprias identidades a partir dessa perspectiva cultural, sensação que as encaminha para o desejo de remissão perante o marido e a sociedade. De acordo com Foucault (1979), a domesticidade e a reprodução foram amplamente reforçadas como sinais biológicos da mulher em diferentes instâncias do poder e discursos sociais, especialmente nos séculos XIX e XX.

Com isso, não ter filhos na sociedade patriarcal significava perda de posição social. Esse estereótipo remonta às sociedades antigas, em que a esterilidade é vivida como maldição e fracasso. No entanto, o casal Dona-Dona e Nhô Gualberto tem um diferencial, pois a falta de filhos não era culpa da mulher, mas do homem.

Quando Guimarães Rosa menciona um patriarca sem prole, não se pretende destacar somente a maternidade, mas sim descrever a situação de famílias atípicas que se afastam ao modelo padronizado. Na dinâmica do casamento patriarcal, espera-se que a mulher desempenhe sua função primordial: “dar filhos ao grupo de homens que a acolhe, que a domina e que a vigia” (DUBY, 2011, p. 15). Ou seja, a moral aceita sugere a valorização da virilidade e do concubinato. Enquanto isso, à esposa cabe fidelidade, sem poder reivindicar a presença do companheiro ao seu lado, pois a ele é permitido abdicar das obrigações de marido e companheiro a fim de se dedicar aos relacionamentos extraconjugais.

Além dessa interpretação, há também a reflexão sobre a trajetória dessa mulher e sobre o seu estar no mundo. Dona-Dona possuía a necessidade de mostrar que não era a criada da casa, por isso interrompia as conversas entre seu marido e Miguel para expressar suas opiniões quando “bem lhe avoava [...]. Nhô Gualberto, mais paciente, ora com um sorriso, não a contradizia” (ROSA, 1988, p. 113).

Esse não contradizer permite entender que ele, de certa forma, concordava com a fala da esposa, ao enunciar: “Oé, vô’, gente... Em cidade, sempre não ouvi dizer que o que tem é muita regateirice, falta-de-pudor? Digo sem ofensa...” (ROSA, 1988, p. 112). A personagem também tinha essa visão da cidade grande, o que é demonstrado por meio de sua fala, quando estão galopando a sós, ele e Miguel, rumo à fazenda Buriti-Bom:

Será, o senhor, por solteiro que seja, mesmo assim pode ser que não goste de cabaré? Uns apreceiam... Sei, em cidade grande, lá a gente dispõe de moças lindas, corretas, a gente não crê, e elas estão para um qualquer que pague... De

mim, mal o senhor não ache, sou homem de poucos pastos. Sou sério, sem licença (ROSA, 1988, p. 131).

Nhô Gualberto demonstra o desejo de ir à cidade grande a fim de se ‘deleitar’ com as moças que “estão [acessíveis] para um qualquer que pague” (ROSA, 1988, p. 131) utilizando algumas analogias para justificar os próprios atos: são moças lindas e não são “corretas”, ou seja, encontram-se disponíveis para a realização de diferentes fantasias sexuais, em contraposição à sua esposa, que não corresponde a nenhum desses dois predicados. Ele considera que, apesar de sua companheira ser fiel, mulher de um único homem, ela é menos atrativa e ainda declara: “sou homem de poucos pastos” (ROSA, 1988, p. 131). Na fala dele, é possível perceber um traço provocativo e propenso ao riso, reforçado pelo próprio narrador, ao afirmar: “Molestava, o exercício de Nhô Gualberto Gaspar babujar o que não devesse, misturando o sórdido e o adorável” (ROSA, 1988, p. 131).

Entretanto, na sequência, percebe-se a resposta “Sou sério, sem licença” (ROSA, 1988, p. 131), dita de forma imediata e em tom assertivo. Com efeito, essa passagem oferece uma crítica à sociedade em que os homens têm o poder absoluto nas relações conjugais. Continuando a leitura que se realiza sobre a personagem Dona-Dona, o narrador nos apresenta a seguinte informação:

[...] fora bonita, para o seu escasso gosto. Agora, estava em feiosa, sem os encantos do tempo. Anos antes, ela não deixava a Gualberto nenhuma sensível tranquilidade. Ciúmes ele também curtira, mesmo sem nenhuma razão, pois Dona-Dona era séria baseada; mas ele não podia constituir que outro homem observasse a mocidade dela, que só ao marido competia (ROSA, 1988, p. 127).

Dessa forma, a juventude da esposa pertencia exclusivamente ao marido, enquanto a ele era permitido olhar, desejar e se aventurar com outras mulheres, dentro dos limites de aceitabilidade da sociedade e da moral patriarcal, baseada no senso comum de que é natural homem ter relações extraconjugais. É possível que essa prática de isolamento permaneça durante toda a vida da esposa. Por isso, quando ela recebe a visita de mulheres de campeiros, de trabalhadores da enxada ou de capiaus, ela não hesita em se juntar a elas e se socializar. Ao retomar essa cena, o narrador apresenta as seguintes ponderações:

Dona-Dona recebia visitas, de mulheres de campeiros ou trabalhadores de enxada, ou de capiaus vizinhos mais longe. Outra se expandia, no meio delas, que todo respeito lhe davam. Dizia: — “Quando minhas comadres, filhas de

compadre iô Liodoro, vierem me ver...” Depois, uma hora, quando uma daquelas mulheres, mais velha, já se despedira e ia já distante uns passos, Dona-Dona se debruçava à janela, e gritava: — “Siã Cota! Cê espera! Cê vai no **meeu** cavalo!...” Queria bramar avisando o mundo todo de que ela era senhora de posses, casada com um fazendeiro, e que tinha, dela, dela, só, um cavalo, ótimo de silhão, que ela era senhora de emprestar, a quem bem lhe tentasse... (ROSA, 1988, p. 113-114).

É possível notar que o núcleo cômico dessa passagem encontra-se nos próprios exageros apresentados pelo narrador, numa espécie de elogio sarcástico, ao dizer que Dona-Dona se “expandia, no meio delas, que todo respeito lhe davam” (ROSA, 1988, p. 113-114). Assim, ela exercia seu poder em meio a mulheres que tinham menos recursos financeiros e sociais, evidenciando o exercício do poder econômico. Norberto Bobbio, em *Dicionário de política* (2000), aborda as diferentes maneiras de poder e suas formas de obtenção e exercício na sociedade. Na visão do filósofo italiano, o poder econômico é exercido por quem tem posse dos bens materiais e do dinheiro.

É possível dizer, considerando os estudos de Bobbio (2000), que exista a vontade da personagem em mostrar seu lugar de poder na ordem: “Cê vai no **meeu** cavalo” (ROSA, 1988, p. 113-114, grifo do autor). Observa-se, portanto, a presença de uma ironia quando Dona-Dona oferece o animal como transporte, porque ela é infeliz e desprestigiada, porém sente a necessidade de mostrar que é a dama e a dona do lugar. Desse modo, tal oferta acaba por denotar uma tentativa de transparecer uma imagem diferente da realidade vivida.

Oferecer o seu cavalo corresponde a um meio de desvelar que era senhora de posse, ainda que na condição de esposa de fazendeiro efetivamente tivesse apenas um cavalo. Mesmo em tom sério, o narrador consegue empregar a ironia ao se referir à quantidade irrisória de bens que ela possui: um cavalo. Para esse tipo de ironia, pode-se utilizar uma definição relevante como a de Comte-Sponville (2000), quando afirma que “o humor não é nem a seriedade (para a qual tudo faz sentido), nem à frivolidade (para a qual nada tem sentido)” (COMTE-SPONVILLE, 2000, p. 117).

O conceito acima, relacionado ao texto de Guimarães Rosa, apresenta a opinião do narrador funcionando como um ponto de equilíbrio entre ironia e humor, o que denota a habilidade cômica da obra. Para além das ponderações do narrador, essas diferentes formas de comicidade têm como propósito sustentar esse teor da ironia da novela, deixando nítido seu posicionamento: “Queria bramar avisando o mundo todo de que ela era senhora de posses, casada com um fazendeiro” (ROSA, 1988, p. 113-114). Assim, o narrador demonstra ironicamente as claras intenções de Dona-Dona em exercer seu ofício de esposa de fazendeiro.

No nome Dona-Dona é nítida a presença da ironia por duas perspectivas. Em primeiro lugar, isso pode ser dito porque “esse antenome de dona é atribuído à senhora, esposa, ou seja, à dona da casa, aquela que possuía uma vida conjugal estreitada pelos laços do matrimônio” (BORGES, 2016, p. 200). Na análise dessa personagem não se percebe o estreitamento conjugal; pelo contrário, o que se constata é um distanciamento. Em segundo, considerando as cantigas de amor do Trovadorismo como dispositivo alegórico, é possível interpretar Dona-Dona como uma figura antagônica à dama cortejada pelo poeta.

Na Idade Média, essas mulheres eram geralmente casadas ou comprometidas, porque somente as que possuíam recursos financeiros podiam financiar o poeta que as cortejava, conhecidas a partir do verbete latino *dominas*, de onde provém o termo “dona”. Ironicamente, Dona-Dona, cujo nome é um duplo espelhado, tem a propriedade de, tão-somente, um cavalo. Nas cantigas de amor, nota-se uma certa indiferença por parte da dama pelo trovador devido às diferenças sociais entre eles, mas, na relação entre Dona-Dona e Nhô Gualberto, ele é quem age com total apatia em relação à esposa.

A comparação entre cantiga trovadoresca e a novela rosiana em estudo atravessa outros pontos da relação estabelecida entre as personagens. Na cantiga, sem o amor da dama, o cavaleiro não possui razão para viver, no entanto, em “Buriti”, Dona-Dona não encontra razão para viver caso Nhô Gualberto a abandone, tanto que ela adoece em virtude dos encontros escondidos dele com a amante, Maria da Glória. Na cantiga, a imagem da dama se aproxima à divina, enquanto Dona-Dona está longe de ser uma senhora tida como pura e capaz de salvar a humanidade, ou seja, ela foge da imagem ideal de mulher. Com efeito, mediante a nomenclatura da personagem, ela é duas vezes dona, mas nada *domina*.

Há ainda uma preocupação do autor em deixar as pistas que motivem o delineamento dessa personagem e a inspiração que o leva à ironia. Ao mesmo tempo, sua intenção é defender as mulheres negras do sertão, embora essa questão apresente ambiguidades. A partir desse recurso linguístico, a narrativa mostra a precariedade das posses e as intenções de Dona-Dona, denunciando as mazelas enfrentadas pelas mulheres negras.

No entanto, sabe-se que o autor, ao escrever, recorta “um fragmento da realidade, fixando-lhe determinados limites, mas de tal modo que [este] atue como uma explosão que abra de par em par uma realidade muito mais ampla” (CORTÁZAR, 2006, p. 151), aspecto que pode ser percebido à medida em que se observa as representações de mulheres negras na narrativa rosiana em debate. Assim, a representação da mulher negra na literatura brasileira acontece mediante estereótipos, pois ela está, geralmente, relacionada ao sexo e à sedução. De acordo com Gonzalez, “quando se analisa a presença da mulata na literatura brasileira e na música

popular, sua aparência física, suas qualidades eróticas e exóticas é que são exaltadas [...] No máximo — como alguém já disse — ela pode ser uma fruta a ser degustada” (GONZALEZ, 2020, p. 151).

Em suas análises acerca das representações essencialistas sobre as mulheres negras, a pesquisadora enfatiza que a frase “Branca para casar, mulata para fornicar, negra para trabalhar” mostra a forma como a mulher negra é vista na sociedade brasileira: “[...] um corpo que fornece prazer e é superexplorado sexualmente, ela é a mulata do Carnaval cuja sensualidade recai na categoria do “erótico-exótico” (GONZALEZ, 2020, p. 61). Essa visão também está presente em “Buriti”, quando se pensa em Alcina, delineada eroticamente, pois sua figura está relacionada ao sexo e à sedução pelo corpo. Já Dona-Dona, pelo contrário, não é bonita nem sedutora. Além de Dona-Dona e Alcina, há também outra representação da mulher negra na narrativa: a nova esposa de Iô Irvino. Ela, por sua vez, sequer é nomeada, mas diferentemente das outras, tem certa aura de poder, pois “era uma morena mandadora, garantiam-lhe que nem bonita fosse [...] Tomara conta de Irvino, transformando-o, fizera-o deixar tudo” (ROSA, 1988, p. 155) e partiram para longe.

Tamanha diferenciação entre as três representações de mulher negra leva a uma reflexão sobre o porquê de Guimarães Rosa trazer três figuras femininas tão antagônicas. A hipótese inicial relaciona-se ao possível desejo do autor em elaborar uma crítica à forma como a mulher negra era vista pela sociedade novecentista e representada nos discursos literários. Elisa Larkim Nascimento no texto “O movimento social afro-brasileiro no século XX: um esboço sucinto”, publicado em 2008, afirma que a sociedade era hostil à presença de negros nos diferentes lugares. As atitudes discriminatórias tinham como motivação os estigmas sobre a cor de pele e as atitudes da população negra. Tal sociedade via a mulher negra como um objeto sexual, cujo corpo podia ser invadido e explorado.

Affonso Romano de Sant’Anna (1993) apresenta o conceito de “mulher-fruto”, dito de outro modo, aquela que era para ser tocada, devorada e destinada ao prazer sexual. Nhô Gaspar considera Alcina sob esses preceitos, pois a descreve da seguinte forma: “Os olhos, quando ela remira, dão para derreter de longe ceras de abelheira e resinas de árvore... Até no ela comer comida ou doce, o senhor toma impressão que ela está fazendo coisas” (ROSA, 1988, p. 129). Essa “mulher-fruto” é corporificada a partir de todos os sentidos: ela é tocada, visualizada, cheirada e degustada.

Ademais, a figura dessa mulher encontra-se intimamente relacionada aos alimentos e ao ato de cozinhar. De acordo com Sant’Anna (1993), que analisa essa figura feminina do ponto de vista psicológico, seguindo a linha freudiana, acredita-se que a criança encontra prazer em

mamar, chupar e morder, o que faz com que o ato de alimentar esteja ligado ao prazer erótico. Portanto, o ato de cozinhar da mulher negra estaria também relacionado ao prazer sexual, aspecto que contribui para a construção da imagem estereotipada das mulheres negras, como sedutoras, eróticas e habilidosas na cozinha.

As personagens Rita Baiana presente em *O cortiço* (1997), de Aluísio de Azevedo, e Gabriela, no romance *Gabriela, Cravo e Canela* (1981), de Jorge Amado, são exemplos desse tipo de mulher considerada fruto. Em “Buriti”, tal representação da mulher negra habita o imaginário masculino, pois Miguel, em outra passagem da narrativa, vislumbra Alcina como “[...] ferosa em dendê e suor, como se tivesse no ser esse sol todo da Bahia” (ROSA, 1988, p. 146).

Nesse contexto, a relação sexual de Alcina com o patriarca Liodoro faz referência à situação de domínio e poder econômico. Ele mandou buscá-la na Bahia, conforme diz Nhô Gaspar: “Ah, essa Alcina, mandou vir” (ROSA, 1988, p. 129). Depois, colocou-a em uma casa e a sustentava, para que estivesse disponível para a Liodoro no momento que ele desejasse. Dessa maneira, verifica-se que existe uma situação relacionada à questão econômica, e, por um longo período, o discurso presente na literatura brasileira apontava que, enquanto o senhor de posses utilizava seu poder para seduzir a mulher negra, esta última empregava o sexo e sua habilidade de sedução para alcançar ascensão social.

Mediante os estudos realizados, percebe-se a desconstrução de tal discurso, pois sobreviver para tais mulheres significa ainda na contemporaneidade “apelar para todas as formas possíveis no sentido de conseguir alimento e permanecer em seu estado de fome congênita. Significa não poder deixar suas crianças irem à escola porque, também elas, têm que ajudar nessa luta pela sobrevivência” (GONZALEZ, 2020, p. 41). Se, na contemporaneidade, ainda que seja lamentável, há casos em que as mulheres negras se veem obrigadas a se submeter a tais situações por uma questão de sobrevivência — como é o caso das que exercem a profissão de mulata²⁸ —, é fácil imaginar que essa realidade fosse ainda mais acentuada e desfavorável para Alcina.

²⁸ “É uma das mais recentes criações do sistema hegemônico no sentido de um tipo especial de ‘mercado de trabalho’. Atualmente, o significante ‘mulata’ não nos remete apenas ao sentido tradicionalmente aceito (filha de mestiça de preto/a com branca/o), mas a um outro mais moderno: ‘produto de exportação’. A profissão de mulata é exercida por jovens negras que, num processo extremo de alienação imposto pelo sistema, submetem-se à exposição de seus corpos (com o mínimo de roupa possível), através do ‘rebolado’, para o deleite do *voyeurismo* de turistas e representantes da burguesia nacional. Sem se aperceberem, elas são manipuladas, não só como objetos sexuais, mas como provas concretas da “‘democracia racial’ brasileira, afinal, são tão bonitas e tão admiradas! [Elas] são sutilmente cooptadas pelo sistema sem se aperceberem do alto preço a pagar: o da própria dignidade” (GONZALEZ, 2020, p. 51).

Nessa ideologia, a mulher negra se apresenta como sedutora e dócil, pois espera obter favores por meio do sexo e da sedução, haja vista ele ser tido como “lugar de passagem por onde se estabelece a cordialidade das relações eróticas e sociais” (SANT’ANNA, 1993, p. 36). Segundo essa ideologia, o discurso de favores obtidos por meio do sexo trafega pelos vários espaços que a personagem negra transita. É possível notar, nesse discurso de sedução, uma voz feminina que exalta esse jogo erótico, como se a mulher negra gostasse dessa posição de troca de favores. No entanto, essa exaltação do erotismo por parte das personagens negras na literatura é falsa, pois não é a mulher quem fala, mas sim o homem. Trata-se, portanto, de uma voz masculina que tenta normalizar essa relação de troca de sexo por alguma benesse.

Como nada em Guimarães Rosa é por acaso, ao escolher o nome que reflete o significado de força de caráter e espiritual²⁹, ele a dota de características marcantes que “devasta qualquer um” (ROSA, 1988, p. 127), inclusive o coronel, que todas as noites vai ao seu encontro. Assim, tem-se uma Alcina cujas estratégias de resistência perpassam a cordialidade e a sedução. Com efeito, o corpo seria a moeda de conversão.

Na caracterização da esposa de Iô Irvino, Guimarães Rosa caminha na contramão desse discurso, representando-a como uma mulher “corpulenta, a voz de homem, estouvada, sem-modos” (ROSA, 1988, p. 140), mas que conquistou o amor do filho do patriarca Iô Liodoro, levando-o a abandonar a esposa. Essa, por sua vez, é delineada da seguinte forma:

Dona Lalinha é uma linda mulher, tão moça [...]. Parece uma noiva, à espera do noivo. Vê-se, é pessoa fina, criada e nascida em cidade maior, imagem de princesa. [...] Sua feição — os sapatinhos, o vestido, as mãos, as unhas esmaltadas de carmesim, o perfume, o penteado. [...] Sobre o delicado, o vivo do rosto, tão claro, os lindos pés, a cintura que com as duas mãos se abarca, a boca marcada de vermelho forte. [...] os cabelos muito lisos, muito, muito pretos; e o rosto a maior alvura. Ela tem um modo precioso de segurar as cartas, de jogar, de fumar, de não sorrir nem rir; e as espessas pálpebras, baixadas, os lábios tão mimosamente densos: será capaz de preguiça e de calma (ROSA, 1988, p. 93).

Essa descrição da personagem abandonada pelo esposo remete ao ideal de beleza feminina para os padrões da época. Vê-se que Lalinha foi preparada para ser esposa e, por isso, sentia-se responsável pelo fim do casamento: “Às vezes, pensava, gostaria de que Irvino reaparecesse. Curiosidade, forte, de conversar com ele – pedir-lhe que contasse, com toda

²⁹ Informação retirada do Dicionário de nomes próprios. Disponível em: <<https://www.dicionariodenomespropios.com.br/alcina/>> . Acesso em: 14 de nov. 2022.

franqueza, como era, minuciosamente, aquela mulher, comparada com ela, e por que maneira ele soubera encontrá-la, e ser feliz” (ROSA, 1988, p. 141).

O narrador ironiza a segunda escolha de Iô Irvino por se tratar de uma mulher feia para os padrões de beleza da época. Continuando, o narrador informa que ela é corpulenta e possui uma voz masculina, rompendo, novamente, com o padrão de beleza moldado pela sociedade patriarcal em que a mulher deveria ser bela e delicada para conseguir um marido. Na contramão desse discurso, Iô Irvino se interessa por uma mulher nos moldes de Xantipa, a esposa do filósofo Sócrates.

Sem muitas delongas, apresenta-se essa mulher raivosa, que tornou os dias de Sócrates ainda mais interessantes. Segundo José Herculano Pires, em *Os Filósofos* (2001), Sócrates dizia que, se conseguisse a proeza de domá-la, “fácil lhe seria aguentar os outros homens [...] Certa vez, depois de destratar o filósofo com tremenda descompostura, lhe atirou um balde de água” (PIRES, 2001, p. 79). Xantipa tinha um gênio forte, irritava-se com muita facilidade, proferia palavras ferinas, queria sempre ter a palavra final.

De acordo com Pires (2001), Alcibiades, amigo de Sócrates, censurava a tolerância que ele tinha com a mulher, mas o filósofo respondia que “o bom cavaleiro deve aprender com as piores montarias, para depois lidar com as outras. Conta Laércio que Xantipa um dia lhe arrancou a capa no fórum, e, instado pelos familiares a castigar a mulher, Sócrates se recusou a isso” (PIRES, 2001, p. 79). Apesar desses rompantes, ela era “preocupada com Sócrates, interessada no seu bem-estar e na sua boa figura perante os amigos” (PIRES, 2001, p. 79). Com efeito, Xantipa tem ações e posturas que parecem mais comuns aos homens, assim como a mulher de Iô Irvino. Isso a diferencia de outras mulheres.

Foucault (1979) afirma que não existe ação que comprometa o ser humano que não esteja arraigado de poder, pois ele está sempre presente nas relações em que uma pessoa procura dirigir a conduta de outra. Seguindo esse pensamento, Iô Irvino, assim como Sócrates, não queria ter por esposa mulheres submissas, mas uma que tentasse dirigir as próprias condutas sem as amarras do poder patriarcal de pais e maridos. Essa, por sua vez, poderia inclusive encontrar suas realizações no casamento e na maternidade, desde que fosse uma escolha pessoal e não uma conduta de acordo com as regras impostas pela sociedade machista.

Retomando as ponderações sobre a figuração de mulheres negras na literatura rosiana, as personagens negras na literatura eram retratadas como indivíduos que fazem do sexo um meio de ascensão social, e, em algumas ocasiões, esse comportamento era exaltado como uma suposta forma de dominação ou elevação étnica. Porém, essa era uma pseudo-troca,

amplamente machista e opressora. Na verdade, as mulheres negras eram estigmatizadas e oprimidas por uma ideologia que as via, tão-somente, como objeto sexual.

Sobre isso, Affonso Romano Sant'Anna afirma:

[...] Seu corpo é a sua moeda de ascensão social, mesmo porque não lhe foi deixado nada a não ser isso. Por aí se construiu um discurso cheio de matizes. De objeto de troca, ela passa a ser, literária e imaginariamente, encarada como sujeito capaz de governar as relações de permuta. O discurso masculino sedutor quer nos fazer crer ter ela a capacidade de manipular o desejo do outro, quando, na verdade, a regra é o homem estabelecer os princípios desse comércio amoroso (SANT'ANNA, 1993, p. 45).

Se, por um lado, há uma literatura marcada por um discurso de ascensão social por meio da sedução, repleto de uma áurea de prazer e fascínio pelo corpo da mulata, permeado por um discurso machista, por outro, pode-se entender que se trata de uma literatura de denúncia social, evidenciada a partir do discurso da mulata cordial, que denuncia os preconceitos da sociedade em relação à mulher negra. De modo geral, a imagem da mulher negra na literatura brasileira continua sendo propagada de forma erótica e pejorativa por alguns escritores.

No cânone literário brasileiro, a imagem estereotipada da mulher negra é recorrente e diversas personagens dessa natureza constroem histórias marcantes e envolventes. Conforme Eduardo Assis Duarte (2009), elas são construídas sob uma figuração de sensualidade e luxúria: algumas se tornam tão difundidas, que ganham fama espontânea e se fazem permanentes no imaginário do público brasileiro, como é o caso da personagem Gabriela, do escritor baiano Jorge Amado. Outras, mesmo que não sejam tão famosas, também deixam sua marca na literatura brasileira.

As personagens negras figuram como mulheres lascivas e propensas à licenciosidade, desprovidas do aspecto psicológico, intelectual e humano. Quanto ao histórico familiar, ele é desconhecido, sem informações sobre pai e mãe e, muitas vezes, vivendo sozinhas (DUARTE, 2009). Outrossim, são poucas as oportunidades em que a voz delas aparece na narrativa, haja vista toda a atenção concentrar-se para seu corpo. Desse modo, o discurso machista e patriarcal marca as mulheres afrodescendentes na literatura brasileira como mulheres tidas para a fornicção, desprovidas de sentimentos ou razão, não esposáveis, servindo somente para o prazer dos seus senhores. Ainda conforme Duarte,

[e]nquanto personagem, a mulher afrodescendente integra o arquivo da literatura brasileira desde os seus começos. De Gregório de Matos a Jorge Amado e Guimarães Rosa, a personagem feminina oriunda da diáspora africana no Brasil tem lugar garantindo, em especial, no que toca à representação estereotipada que une sensualidade e depressão ‘Branca para casar, preta para trabalhar e mulata para fornicar’: assim a doxa patriarcal herdada dos tempos coloniais inscreve a figura da mulher presente no imaginário masculino brasileiro e a repassa à ficção e à poesia de inúmeros autores. Expressa na condição de dito popular, a sentença ganha foros de veredicto e se recobre daquela autoridade vinculada a um saber que parece provir diretamente da natureza das coisas e do mundo, nunca de uma ordenação social e cultural traduzida em um discurso (DUARTE, 2009, p. 06).

Eduardo Assis Duarte sugere que a “infecundidade propagada pela ficção canônica [é] apenas a ponta de um *iceberg* bem mais amplo, voltado para o apagamento da contribuição africana na nossa história e cultura” (DUARTE, 2009, p. 13). Em uma concepção religiosa, a falta de maternidade para a mulher negra estaria ligada à sua impossibilidade de slavação, uma vez que, segundo a cultura cristã, a maternidade era vista como uma forma de redenção feminina, como expresso na citação que segue:

O imaginário sobre a mulher na cultura ocidental constrói-se na dialética do bem e do mal, do anjo e do demônio, cujas figuras símbolos são Eva e Maria. Observando que o corpo da mulher se salva pela maternidade, a ausência de tal representação para a mulher negra acaba por fixá-la em um lugar de mal não remediado (DUARTE, 2009, p. 130).

Um aspecto que chama a atenção nessa padronização preconceituosa da personagem negra concerne à esterilidade. Considerando essa visão dogmática sobre o feminino, apesar da intensa atividade sexual exercida, a concepção de filhos é nula. Essa infertilidade das mulheres negras estaria voltada para o processo de apagamento da contribuição negra na formação da cultura e memória nacional brasileira.

Esse posicionamento sobre a infertilidade da mulher negra suscita também uma discussão acerca da concepção de descendência sadia. De acordo com Jurandir Freire Costa, as propostas eugênicas do século XX inseridas no debate sobre a consanguinidade propunham recomendações higiênicas quanto à idade dos cônjuges, à sexualidade, a proteção à prole, com intenção de modernizar a família (COSTA, 1999).

Esse discurso faz pensar nos apontamentos de Foucault (2010), quando menciona que a forma como se compreende e se vive a sexualidade é produzida pelo contexto cultural e histórico específico do qual somos parte. Assim, os discursos e práticas sobre a sexualidade

também instituem normas de disciplinamento, vigilância e normalização dos desejos, dos sentimentos e das práticas sexuais (FOUCAULT, 2010).

A sexualidade foi delimitada ao casamento indissolúvel com o objetivo de se obter a reprodução sadia dos filhos e, para tanto, as relações foram moldadas em torno da pureza d'alma e do vigor do corpo (COSTA, 1999). Ao se pensar por esse prisma, entende-se que essa caracterização da mulher negra infértil, amplamente representada pela literatura brasileira, acaba por reforçar esse preconceito de que sua descendência não seria sadia, posto sua prole ser formada pela união de uma mulher preta com um homem branco.

Guimarães Rosa, ao criar o casal Iô Irvino e sua amada, rompe com o estereótipo da negra sexualizada, no qual há o homem branco e a mulher negra — raça tidas como sadia e imunda, respectivamente —, pois, este casal, indo contra todos os preconceitos, tanto familiar quanto social, terão uma prole: “— ... A carta, de Irvino. O Ísio recebeu, trouxe, mostrou a Papai... Oh, é horrível, Lala: a mulher, essa que virou a cabeça dele, teve um filho... Eles tiveram um filho! Eles agora têm um filho...” (ROSA, 1988, p. 216). Todavia, é visível que eles enfrentarão resistências porque, para Maria da Glória, “é horrível” tal notícia e talvez esse seja o posicionamento de toda a família.

Mas não restam dúvidas de que se vislumbra uma nova dinâmica na casa familiar, mesmo de forma modesta. Agora, na família Maurício, haverá uma criança de etnia negra a qual, mesmo antes de chegar, já provoca mudanças na atitude de todos, a começar pelo patriarca, que apresenta uma nova postura em relação à ex-esposa de Iô Irvino. Ela habitava a fazenda Buriti Bom e era tratada como se ainda pertencesse àquela família, porém, nesse trecho da narrativa, fica explícito que ela perderá tal posto:

Iô Liodoro volveu o rosto. Era outro. Ele escurecera? E disse. Baixo, brandamente, natural — querendo mostrar afeição? Disse:
— Leandra, minha filha... Minha filha, quem sabe você não está cansada daqui da roça, destes sertões? Não estará querendo voltar para o conforto da vida de cidade? (ROSA, 1988, p. 227).

Dona Lalinha fica indignada mediante tal insinuação e tem o seguinte pensamento: “Bem poderia ter altercado: ‘Se vim, foi porque me pediram, me foram buscar...’ ou ‘Só agora é que o senhor pensou nisso, no meu Conforto?!...’ Não. E — ‘Leandra’ — ele dissera! Nunca ninguém jamais a chamara assim... Não.” (ROSA, 1988, p. 227).

No desenrolar dessa triangulação amorosa, percebe-se uma faceta diferente do que era propagado sobre a mulher negra e sua representação na Literatura Brasileira. Na construção

dessa trama narrativa, Guimarães Rosa traz a imagem de uma mulher negra que ocupa o lugar de esposa de um patriarca e mãe de seu filho, em detrimento de uma mulher branca, abandonada pelo esposo.

Nessa trama, há o rompimento da imagem sexualizada da mulher negra, reflexo de pensamentos patriarcais e machistas da sociedade, os quais reforçavam o pensamento comum em relação às mulheres das camadas sociais menos abastadas. Nesse período da escravidão, era considerado aceitável que a mulher fosse assediada pelos homens, sem que eles lhe devotassem algum sentimento, haja vista se tratar de uma negra.

Naquele contexto, elas deveriam se resignar aos limites impostos pela sociedade branca opressora e preconceituosa, acreditando que as negras jamais poderiam se casar com jovens brancos ou deixar de ser meras serviçais. Assim, Dona-Dona e Alcina contribuem para a manutenção dos valores da sociedade colonial escravocrata, pois não ousam questionar as “verdades” impostas. Já Iô Irvino e sua esposa ignoram tais preconceitos que elegem uma raça pura e sociável, a caucasiana, em detrimento de uma raça tida como ruim e animalizada: os africanos.

A literatura, por vezes, reflete os pensamentos e conceitos de uma sociedade em que é produzida. No tocante à ficção que faz referência ao negro, pode-se verificar como o racismo e o preconceito, enraizados em nossa sociedade, estão presentes na escrita do cânone literário brasileiro. Isso se deve em grande parte à sociedade de pensamento escravocrata, que via o negro por meio de estereótipos e o colocava em uma posição de opressão. Nesse contexto, as personagens negras são frequentemente imaginadas como mulheres sedutoras e prontas a satisfazer os desejos dos homens. Para Duarte,

[a] condição de corpo disponível vai marcar a figuração literária da mulata: animal erótico por excelência, desprovida de razão ou sensibilidade mais acuradas, confinadas ao império dos sentidos e às artimanhas e trejeitos da sedução. Via de regra [...] destinada ao prazer isento de compromissos, a mulata construída pela literatura brasileira tem a sua configuração marcada pelo signo da *mulier fornicaria* da tradição europeia, ser noturno e carnal, avatar de meretriz (DUARTE, 2009, p. 06).

Uma questão, contudo, surgiu nessa produção literária: será que os autores estão realmente conseguindo desconstruir os estereótipos e preconceitos inseridos nos escritos literários? Maria Nazaré Soares da Fonseca, em *Poéticas afro-brasileiras* (2002), afirma que,

apesar da literatura tentar desconstruir a imagem estereotipada do negro, ainda podem existir escritos que reafirmem os preconceitos e os estigmas que já foram combatidos:

Uma análise mais cuidadosa de alguns textos modernistas considerados transgressores demonstra que, mesmo em alguns deles, o negro é muitas vezes representado a partir de atributos que reforçam a visão preconceituosa da sociedade. Ao tentarem reverter as práticas racistas disseminadas na sociedade, muitos textos ratificam a folclorização do negro ou apreendem enquanto indivíduos imbecilizados, aprisionando-o em imagens que o mantêm à margem do processo de evolução social (FONSECA, 2002, p. 193-4).

Mesmo com a tentativa de desconstruir a imagem padronizada da mulher negra, a literatura tende a reproduzir os preconceitos e os padrões sexualizados que já foram propagados durante anos pelo cânone literário brasileiro. Os estereótipos os quais marcam o negro foram tão difundidos e enraizados que, mesmo quando tentam desconstruí-los, acabam por reproduzi-los novamente: “Não é demasiado insistir na caracterização das morenas e mulatas sensuais, das negrinhas boas, mas idiotas que povoam o imaginário cultural brasileiro” (FONSECA, 2002, p. 195). No processo da desconstrução da imagem estereotipada do negro na literatura, os preconceitos, os padrões já estabelecidos pelo cânone literário podem se repetir e abafar o movimento que ambiciona dar voz a esses sujeitos.

Na contemporaneidade, é possível observar avanços na representação de personagens negras a partir das obras literárias que colaboram com a desconstrução desse estereótipo, comumente ligados a condições desumanas. Essas obras também atuam de modo a valorizar o corpo e a identidade negra, apontando as singularidades das protagonistas, com características diferentes, tanto estéticas quanto temperamentais.

Nesse sentido, pode-se afirmar que, na narrativa “Buriti”, Guimarães Rosa, de forma tímida, sinaliza em direção desses avanços ao caracterizar a esposa de Iô Irvino. Entretanto, o autor ainda mantém um discurso preconceituoso ao caracterizar Alcina, a outra amante de Iô Liodoro, que, conseqüentemente, depende do coronel para sobreviver e, por uma questão econômica, a personagem submete a própria vida às vontades e desejos do patriarca.

No entanto, não se pode afirmar que a situação de Dona-Dona seja diferente, pois ela também vive sob os domínios e vontades do marido, que se encontra às escondidas com Maria da Glória. No texto, fica subentendido que o agravamento de sua saúde seja em virtude do sofrimento ocasionado pelo relacionamento extraconjugal do marido. Na narrativa fica claro que Maria da Glória tem convicção da ação devastadora de seus atos e sente-se culpada pelo

estado de saúde da mulher de seu amante. Por ironia, Dona-Dona encontra certa calma ao ouvir Miguel dizendo que voltou para casar-se com Maria da Glória.

Em “Buriti”, por meio dessas três personagens negras, Guimarães Rosa sinaliza para a necessidade de reflexões sobre o ser, o viver e o existir em uma sociedade patriarcal e racista. Estão refletidos em Dona-Dona termos que potencializam características negativas: ela foi descrita como “roxa”, “escura”, “dessa cor que semelha sujeira em pele”, feia, doente, ignorante, profundamente solitária, carente de relações familiares. Em Alcina tem-se a representação da mulher negra sensual e ardente. No delineamento da esposa de Iô Irvino, há a denúncia do autor, pelo viés irônico, da sociedade a qual pertence. Ele mostra que, independentemente da situação econômica, das características físicas e psicológicas, a mulher negra era vista de forma preconceituosa.

Pode-se destacar ainda Nhô Gualberto, seu olhar negativo e preconceituoso, que não consegue ver o outro na sua diferença, a começar pelo quão pouco ele não se importa com os sentimentos da esposa. Mesmo a personagem sabendo que seus encontros sexuais fora do casamento são as causas das doenças físicas e psicológicas da esposa, ele não deixa de sair para Alto-Grande, lugar bonito onde atende aos desejos da amante. Nessa conjuntura, Dona-Dona teve sua voz silenciada e não tinha forças para reagir diante da opressão. Depois de suportar tantas adversidades, a protagonista adoeceu gravemente, precisando se recolher em um quarto escuro, emudecendo de fora para dentro.

Ao fim dessa análise sobre a representação da mulher negra na novela “Buriti”, pode-se afirmar que essas figuras seguem todos os estereótipos. Guimarães Rosa não privilegia uma ou outra: ele mostra a existência de uma mulher negra sedutora, bem como de outra em uma condição aviltante e ainda a que pretende a realização de um efetivo relacionamento conjugal e ter filhos. Mais uma vez, volta-se ao deslizamento rosiano do tudo é e não é. No sertão, o “é” não é oposto ao “não é”; um não implica o apagamento do outro, mas sim, a explicitação da crítica pela via da ironia.

4.5 Narrativas multicoloridas

A passagem daquela mulher trouxe a curva de um rumo — as pessoas avançando? Somar-se.

(Guimarães Rosa)

Em entrevista concedida a Gunter Lorenz, em janeiro de 1965, por ocasião do Congresso de Escritores Latino-Americanos, em Gênova, Guimarães Rosa fez a seguinte declaração:

Desde pequenos estamos constantemente escutando as narrativas multicoloridas dos velhos, os contos e lendas, e também nos criamos em um mundo que às vezes pode se assemelhar a uma lenda cruel. Deste modo a gente se habitua, e narra histórias que correm por nossas veias e penetra nosso corpo, em nossa alma, porque o sertão é a alma de seus homens (ROSA, 1994, p. 33).

Pensando nessas narrativas multicoloridas que também serviram de matéria-prima para a construção de suas obras literárias, pode-se dizer que o próprio Guimarães também multicoloriu suas narrativas a partir das que recebeu. Desse modo, a inspiração das histórias advém do povo sertanejo, mas o autor aperfeiçoou a arte de narrar. Como um artesão, ele utilizou a matéria-prima das narrativas multicoloridas e as lapidou por meio de elementos característicos da arte de contar histórias.

Nesse processo criador, contaminado pelas crenças religiosas que perpassam a vida do sertanejo, Guimarães Rosa delineia duas personagens que ganham destaque e voz: Dô-Nhã e Mariazé. As rezadeiras, considerando as especificidades de cada reza, foram encarregadas de trazer Iô Irvino de volta para os braços de Lalinha. A primeira, profere rezas e realiza simpatias, enquanto a segunda, recorre às oferendas como maneira de entrar em contato com os orixás, cultuados como deuses pelas religiões de matriz africana, e com os guias, entidades mais próximas dos humanos. Ambas garantem o retorno de Iô Irvino, mas, ironicamente, essas senhoras, que se encontram no campo do imaginário popular disseminado pela cultura e pelos costumes de um povo, são aguardadas com muitas expectativas pelos familiares e pelo coronel Iô Liodoro. É evidente que a família demonstra muito mais interesse no retorno do filho do que a própria esposa, tanto que a chegada de Dô-Nhã surpreende Lalinha:

Lalinha leve e breve se desassossejou. Todos, unidos como de há muito, voltavam-se para ela, tencionavam submetê-la a um ritual de encantamento, a um manejo de forças estranhas. Para isso, tinham feito vir essa Dô-Nhã. Não os entendia mais, nem a Maria da Glória — e eles eram uma raça. Nem podiam merecer exprobração, e do ridículo salvava-os um compartilhado ar de inquietação, ansiosos: por causa dela, como se de seu assentimento muito dependesse. E olhavam na direção da cozinha. Dô-Nhã ia surgir. Tia Cló a trouxe (ROSA, 1988, p. 169).

Lalinha sentiu-se indignada com a atitude de todos, sobretudo de Maria da Glória, que sempre estava ao seu lado e lhe confiava tudo. Maria da Glória integrava aquela família

patriarcal, imersa naquela tensão e obsessão por uma volta impossível. Quanto aos membros desse tipo de família, eles se protegem mutuamente, de forma que a vontade de um corresponda à vontade de todos, em decorrência das relações de poder estabelecidas. Consequentemente, ela não contaria com o apoio de nenhum dos membros, caso se recusasse a aceder às demandas familiares.

Lalinha, tomada por um sentimento de desassossego, viu-se envolvida em um momento extremamente diferente dos demais, marcada por um sentimento de desgosto e raiva: “e eles eram uma raça. Nem podiam merecer exprobração, e do ridículo salvava-os um compartilhado ar de inquietação, ansiosos: por causa dela, como se de seu assentimento muito dependesse” (ROSA, 1988, p. 168). É claro que os familiares não dependiam desse consentimento de Lalinha, pois trouxeram Dô-Nhã sem nenhum aviso prévio, em uma situação inusitada, qual seja, “submetê-la a um ritual de encantamento, a um manejo de forças estranhas” (ROSA, 1988, p. 168) e, apesar da hesitação e da constante dúvida — rejeitar ou aceitar — ela fará parte desse ritual:

Ao que veja, minha filha, já sei, já sei os sabes: mandraca que uma outra avogou, para te separar vocês dois, no separável... Te avexa não, eu estou aqui, Nossa Senhora Branquinha e mais os Poderes hão de dar o jeito. Tem aslongas não... Se pode tomar essas esperanças? Certeza, minha filha! Não carece fica inchando a cabeça, eu agaranto. Desamarro, amarro. Ele vem voltar... (ROSA, 1988, p. 169).

O texto em questão retrata a visão da rezadeira acerca de todas as competências e qualidades necessárias ao nobre exercício que pretende executar. Entretanto, ao final da narrativa, essa situação é contrariada pela carta de Irvino, que relata o nascimento de seu filho com a nova esposa, demonstrando que a afirmativa “Desamarro, amarro. Ele vem voltar...” é falível. A ironia rosiana é reforçada pelo uso de humor na construção de uma personagem cujas características são marcadas pelo exagero das ações e pela incoerência de como se age diante de algumas situações.

Nesse aspecto, a ironia busca estabelecer verdades que interessam a determinada perspectiva. O recurso irônico construído em “Buriti” tem como pressuposto o leitor que se constitui como elemento imprescindível para a interpretação e reconstrução dos sentidos ali camuflados. Lélia Parreira Duarte (1994) explica que, por meio da ironia, a literatura não omite sua representação, ao contrário, mostra seus mecanismos com a convicção de que o receptor reconhecerá o sentido invertido ao que é veiculado, entendendo o dito no seu sentido oposto ou

diferente do enunciado. Mediante ao insucesso obtido com a vinda de Dô-Nhã, a família persiste na busca pela pessoa que poderia “desamarrar” os trabalhos feitos:

Iô Ísio a trouxera, ela esteve lá um dia e uma noite, nem mais; viera para aquilo. Iô Ísio quis dizer que não, que de propósito nenhum: que com ela se encontrara por acaso, na jardineira de Angueretá, e lhe dera condução, de ajuda. [...] Iô Ísio repetia: que se achara com ela, por um acaso de Deus, na jardineira de Angueretá, viável; então, pensara nos casos, resolveu trazê-la. Mentia. Drede, aonde ele fora, para a desacoitar? Tinha a cara de assassina — todos sabiam, diziam — e por quê? Uns olhos, uns. Enrolava nos dedos as franjas do xale, e esperava mal agachada ali, naquele esguardo (ROSA, 1988, p. 210).

Guimarães Rosa utiliza o recurso da afirmação e da negação em um jogo irônico, pois pretende mostrar exatamente o contrário, quando o narrador apresenta ao leitor enunciações de Iô Ísio, dizendo “que se achara com ela, por um acaso de Deus e, ao lembrar dos casos, resolveu trazê-la” (ROSA, 1988, p. 210). Nesses dizeres é possível observar o desejo da personagem em afirmar que não fez de propósito: não foi buscá-la, porém o próprio narrador afirma que “mentia”, ou seja, ele estava ocultando a verdade. Vale ressaltar que, durante muito tempo, gente como Mariazé era vista como “uma ameaça à sociedade, muitas vezes, expulsa de sua aldeia, a bruxa era isolada, uma fugitiva que, cedo ou tarde, seria procurada para servir como confessor de apaixonados e intermediar os mais diversos prodígios exigidos por aqueles que se arriscavam indo atrás de seus poderes” (ZORDAN, 2005, p. 337).

É importante afirmar que as bruxas são vistas como solucionadoras ou culpadas dos problemas, pois a figura delas “faz parte de acontecimentos drásticos: o desespero de certos apaixonados, o acometimento de enfermidades, acirradas lutas pelo poder e outros abalos, como tempestades, a morte do gado ou o extravio de colheitas” (ZORDAN, 2005, p. 339). Aqui é relevante destacar o papel de solucionadoras dos desesperos de alguns apaixonados.

Nesse contexto, Iô Ísio busca ajuda de Mariazé a pedido do pai, acreditando que ela realizaria o desejo de toda a família, exceto o de Lalinha, pois sabe-se que essa não era a vontade da personagem.

A partir do exposto, observa-se a presença de uma crítica no acontecimento narrativo de a família de Iô Liodoro procurar trazer o filho de volta para sua esposa por meio de feitiçarias, ridicularizando mediante o exagero as práticas de charlatanaria. Nessa consideração, a obra apresenta elementos satíricos que provocam o cômico por meio da ironia, procurando desmascarar a visão totalizante da bruxaria como fonte de solução para todos os males. Nesse

sentido, a personagem é descrita de forma caricaturesca, absurda e cômica: “A mulher, ainda moça, com cara de assassina. Acocorara-se no chão, a um canto, desprezava o banco, seus pés as saias os encobriram” (ROSA, 1988, p. 210). Em relação aos pés cobertos, tem-se a seguinte reflexão: “Disfarçando seus pés com formas de garras, a bruxa engana fazendo com que todo seu hibridismo pareça ilusão, pois seu aspecto monstruoso esconde-se por baixo das saias” (ZORDAN, 2005, p. 339).

A forma de apresentar Mariazé integra o imaginário popular, no qual as bruxas sempre foram e continuarão a ser uma conexão entre mito e razão ou entre ficção e realidade. Além disso, é importante ressaltar que a crença na androgenia também é amplamente difundida, pois elas “traz[em] consigo a mistura das espécies e a mistura de sexos diferentes” (ZORDAN, 2005, p. 339). Guimarães Rosa expressa essa ambivalência no nome da personagem, ou seja, a junção de um nome de mulher: “Maria” e o nome de um homem: “Zé”, indício de que ela possui traços físicos tanto femininos quanto masculinos, o que é confirmado também na jocosa descrição de Mariazé: “Tinha cara de assassina, porque deixava retombar em amargo os cantos da boca, e quase não tinha queixo, e a boca só balbuciava meia torta, e o nariz bulia, abria muito as ventas para respirar, e os olhos viam muito” (ROSA, 1988, p. 210).

Essa descrição da feiticeira retoma a imagem que muito ajudou no reconhecimento — melhor dizendo, na estigmatização — dessas pessoas no decorrer da história religiosa ocidental, porém tais características se distinguem, de acordo com Jean Palou, no livro *A feitiçaria* (1988), pois esses atributos “variam de um país para outro e mesmo de uma província para outra. Um defeito físico (olhos vermelhos e lacrimejantes, mancha de vinho, olhar perturbado) é frequentemente um dos critérios mais empregados” (PALOU, 1988 p. 15).

A concatenação dessas informações sobre a personagem acarreta na criação de uma situação cômica por meio de uma descrição trivial das peculiaridades físicas de Mariazé. A possibilidade da imanência do riso maldoso ocorre em virtude de sua aparência física obscurecer a dimensão espiritual. Diante disso, sua peculiaridade e “estranheza” surpreendem tanto Lalinha quanto o narrador, que aborda Mariazé em um tom jocoso.

Observa-se que o narrador enfatiza os aspectos físicos da feiticeira, porém, ao mesmo tempo, ele sinaliza que a percepção sobre Mariazé não se restringe, exclusivamente, aos traços físicos, mas sim aos espirituais: “Ah, esta, é que nem que nos Palácios do Bispo: é voto em urna! Têm ciências finas...” (ROSA, 1988, p. 211). Então, há uma construção em volta de uma feiticeira que é apresentada como garantia de sucesso, pois ela tem poderes para trazer Iô Irvino de volta aos braços de Lalinha.

Assim, Guimarães Rosa busca apresentar Mariazé como parte integrante do mundo ao qual ela pertence, utilizando-se da linguagem própria da personagem e inserindo-a em seu contexto cultural:

Fulano-de-Tal! Fulano-de-Tal!... Três pratos boto nesta mesa, três pratos boto na mēsa, três pratos boto em mesa: o primeiro para mim, o segundo para você Fulano-de-Tal, o terceiro para a minha grande Santelena... Três coisas não te direi. Três pancadas te darei: a primeira na boca, a segunda na cintura, a terceira nos pés... Fulano-de-Tal: se estiver conversando, cala! Se estiver comendo, pára! Se estiver dormindo, acorda!... Levanta para caminhar, Fulano-de-Tal, é hora!... (ROSA, 1988, p. 211).

O autor, como meticuloso pesquisador da cultura popular, conhece os elementos envolvidos nesse cerimonial. Dessa forma, a presença da oralidade na narrativa, mais do que exprimir a dinâmica da língua viva, desvela as marcas desses rituais. A feiticeira se declara conhecedora das conjurações realizadas: “Já estava certa do que vinha, e para Lalinha olhava. Vinha para uma coisa, a coisa. Como para uma operação. E soltou-se do silêncio. Aquela voz seca, torrada: — Dona. Ninguém lhe tira seu amor. O que é seu, seu, ninguém lhe tira...” (ROSA, 1988, p. 212).

A personagem utiliza a ironia retórica para convencer Lalinha de que a feiticeira se encontra em um patamar mais elevado que os demais, haja vista possuir saberes inacessíveis aos demais sujeitos, fazendo uso disso para afirmar seu domínio e autoridade: “Toda meia-noite de quinta a senhora esteja em pé, vestida e acordada...” (ROSA, 1988, p. 211). Abre-se um parêntese para dizer que, ironicamente, realmente Lalinha no decorrer da narrativa vai se levantar no silêncio da noite para espreitar o sogro.

Voltando a discussão sobre o domínio e autoridade da Mariazé, verifica-se uma discrepância entre as expectativas comumente atribuídas a uma feiticeira em relação às “mandingas”, e o que ocorre na narrativa em questão. Nesse sentido, o texto sinaliza a presença de vestígios que gradualmente conduzem o leitor a questionar a credibilidade da personagem: “Como supor-se que da arte de uma criatura assim pudesse cumprir-se virtuoso efeito? Ah, ela ia agarrar a vontade de Irvino, buscá-lo, por desesperados meios?” (ROSA, 1988, p. 211).

Com esses questionamentos, o leitor é conduzido a duvidar do real poder daquela mulher, bem como se ela realmente trazia energias boas “— E aquela mulher foi bem paga [...] E salvou, e foi-se. Era uma bruxa. — Em adeus, donos e donas... Eu vou para os eixos do Norte...” (ROSA, 1988, p. 211). Para o narrador, ela “era uma bruxa” (ROSA, 1988, p. 211).

Nesse contexto, cabe destacar os dizeres de Zordan, no texto *Bruxas*: figuras de poder. (2005), quando afirma que,

[...] na lógica patriarcal, o poder da bruxa advinha de sua convivência com os demônios e do seu pacto com o diabo. Era inconcebível imaginar que uma mulher, por si própria, tivesse a capacidade de curar e lançar malefícios sobre o corpo ou realizar certos fenômenos ditos ‘sobrenaturais’ (ZORDAN, 2005, p. 333).

Nota-se que Mariazé garante a volta do marido de Lalinha, baseando-se em sucessos antigos e em suas crenças sobrenaturais. Aparentemente, todos acreditavam no retorno do personagem, entretanto Guimarães responde ironicamente a esse pensamento, pois o resultado que se tem foi contrário às expectativas familiares, demonstrando que nem sempre essas práticas tidas como mágicas se concretizam, ou seja, não constituem uma verdade absoluta. A afirmativa: “E aquela mulher foi bem paga” (ROSA, 1988, p. 211), revela um pouco do caráter charlatão de tais rituais, uma vez que esses procedimentos são negociados mediante pagamento.

Ainda assim, a eficácia do processo é colocada em questão, tendo em vista a possibilidade de retorno do marido à fazenda Buriti Bom, desta vez na companhia de outra mulher e com um filho. Assim, o texto oferece indícios das ações duvidosas de Mariazé, a qual não obteve êxito na solução do problema de Lalinha. Ademais, a presença da feiticeira na fazenda suscita atmosfera adversa:

Dela não se podia esquecer. A passagem daquela mulher trouxe a curva de um rumo — as pessoas avançando? Somar-se. Mas nuvens que o monte de um vento suspende e faz, assim como todo avo de minuto é igualzinho ao de depois e ao de antes, e o tempo é um espelho mostrado a balançar (ROSA, 1988, p. 211).

Ao considerar a feitiçaria de Mariazé como tal, Lalinha sugere ironicamente que a manifestação possui um caráter oposto, pois o poder dela não foi suficiente para trazer Iô Irvino de volta para Lalinha. A passagem da personagem pela fazenda não trouxe nenhuma mudança, “assim como todo avo de minuto é igualzinho ao de depois e ao de antes” (ROSA, 1988, p. 211), Iô Irvino não voltará e a união do par amoroso renascido da ambiguidade, bem como da dúvida não acontecerá.

Julga-se possível inferir que a passagem dessas duas personagens pela fazenda Buriti-Bom evidencia as características e a estrutura discursiva de uma narrativa que intenta

estabelecer conexões com eventos vivenciados pelos sertanejos, alguns dos quais baseados em antigas crenças populares, mediante uma potente abordagem ficcional. Inspirando-se em relatos da tradição oral, o autor constrói essas personagens que, ironicamente, representam a falência das expectativas sobre Iô Liodoro e seus descendentes.

No entanto, retomando a máxima rosiana do *é e não é*, recorre-se aos estudos de Lévi-Strauss, no livro *Antropologia Estrutural* (2008). Nele, o estudioso explica que a eficácia nas práticas de magia implica em determinados parâmetros, a saber: a crença do feiticeiro; a eficácia de suas técnicas; a convicção do doente que ele cura ou mesmo da vítima que ele persegue; o poder do próprio feiticeiro, além da confiança e das exigências “da opinião coletiva, que formam a cada instante uma espécie de campo de gravitação no seio do qual se definem e se situam as relações entre o feiticeiro e aqueles que ele enfeitiça” (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 194). Logo, feiticeiro, enfeitiçado/desenfeitiçado e “espectador” precisam estar envolvidos no ritual da magia. Nessas duas cerimônias, algumas dessas situações foram quebradas, pois Lalinha, além de não dar crédito às feiticeiras, necessariamente não cria e nem desejava a volta de Iô Irvino.

Outra possibilidade de ruptura com esse momento de magia reside na ocultação do nome da nova esposa de Iô Irvino, o que pode ser interpretado como uma estratégia narrativa. Conhecedor das crenças que permeiam a cultura e as tradições sertanejas, Guimarães Rosa possivelmente compreendia a importância de evitar a exposição do nome em determinados ritos, com o objetivo de prevenir possíveis bruxarias. Tal prática, que consiste em ocultar ou substituir o nome verdadeiro, tem suas origens nas sociedades mais remotas. Segundo Ernst Cassirer, uma “lenda egípcia conta que Ísis, a grande feiticeira, induziu astutamente o deus do Sol, Râ, a lhe revelar seu nome, obtendo, assim o domínio sobre ele e sobre os demais deuses” (CASSIRER, 1992 p. 67). A mesma compreensão é apresentada por Northrop Frye: “saber o nome de um deus ou de um espírito dos elementos pode dar algum controle sobre ele” (FRYE, 2004, p. 29). Essa seria uma outra via de leitura e interpretação.

Nessa querela que envolve nora, filho e sogro, ficam algumas inquietações: se ela não queria voltar para o seio daquela família como esposa do filho do patriarca, por que aceitou passar um tempo naquela fazenda? Será que tinha outros planos? Ou os preceitos patriarcais estavam arraigados nela a ponto de acreditar que a única alternativa para uma mulher abandonada pelo marido seria o abrigo do sogro e seus familiares?

Em relação a Dô-Nhã e Mariazé, seguindo uma visão foucaultiana, observa-se que, ao serem colocadas em uma terceira margem, essas mulheres desenvolveram saberes e formas de resistência distintas. Se forem analisadas as resistências microscópicas, pode-se compreender

que as mulheres sempre resistiram de acordo com as próprias possibilidades, sendo muitas vezes vistas como praticantes de bruxaria, feitiçaria, trabalhos espirituais chegando até os leitores por meio de narrativas multicoloridas como as de Guimaraes Rosa.

REMATES

REMATES

Ao problematizar as diversas facetas das relações de poder que permeiam as ações e atitudes das personagens da novela “Buriti” e demonstrar como a ironia pode ser encontrada nas relações de poder, nas linhas da resistência, na subjetividade dos sujeitos e no processo criador do escritor Guimarães Rosa, cumpri-se os objetivos propostos nesta pesquisa.

No decorrer da análise, percebe-se que o espaço em “Buriti” está centrado em um ambiente rural o qual permite vislumbrar possibilidades de interpretação múltiplas da região sertaneja, que não se encarcera em um arquétipo; antes, considera a presença de interdições perpassadas à casa-grande, à fazenda e à estrutura rural. Dessa forma, o sertão existe como espaço para a representação do patriarcalismo, do clientelismo, das relações de poder, todas elas podem ser analisadas pela via da ironia.

Guimarães Rosa insere uma reflexão metaliterária para seu texto, podendo-se observar isso claramente no delineamento de Miguel, quando o autor migra a personagem de outra novela para “Buriti” dotando-a de um poder intelectual, dando-lhe oportunidade de conhecer outros modos de vida que não o modo hegemônico patriarcal rural. Tal artifício pode ser lido como um processo de ironia romântica. É evidente que a personagem Miguel desempenha o papel do homem sertanejo no pós-estudo. Neste contexto, a novela expõe as formas de ser e estar no mundo campestre, assim como a maneira de existência no meio urbano, dadas a conhecer, em especial, pela escola.

Cabe considerar que Guimarães Rosa habilmente confere uma notável vivacidade às suas personagens, a ponto de parecer que elas assumem seus sentimentos. No entanto, simultaneamente, ele se distancia o suficiente para que elas não expressem sua própria subjetividade, mas coletivamente expressam o ser humano em suas ambivalências, marca forte da ironia romântica.

Em “Buriti”, identificam-se personagens que amam e odeiam, que são boas e más e que não precisam ser nobres ou fazer assepsias dos próprios sentimentos, pois cada um sabe o quanto pode suportar e em cada relação o significado é subjetivo, nunca é um dicionário, mas sim uma história daquela personagem, com suas complexidades. Algumas não seguem o padrão comum e, por isso, são vistas com estranheza ou má-vontade por outras; um exemplo disso é o Inspetor, marido legal da Dona Dioneia, que vivencia o contraste entre a sua impotência e a potência do coronel Iô Liodoro, o amante de sua esposa. Outro exemplo, corresponde a Dô-Nhã e Mariázé, mulheres as quais desmancham e não desmancham coisa-feita, desatam e não

desatam contratos. Há também o Chefe Zequiel, homem que pretende desvelar o mundo recoberto pela nebulosidade. Assim, cada personagem carrega consigo uma “verdade” e, atrelada a ela, está também a do narrador, que frequentemente se intromete na narrativa, deixando suas pistas discursivas.

A ironia retórica é utilizada no texto para evidenciar o engano e a trapaça presentes nas ações das personagens, mostrando que, no texto irônico, geralmente se tem uma vítima da comunicação irônica, assim como nas relações de poder existem pessoas que procuram dirigir o comportamento de outras. Nhô Gaspar, representa a visão zombeteira sobre as relações conflituosas existentes no sertão mineiro. Em suas ações percebe-se os jogos sociais de poder, as tramas enganosas tecidas para conquistar/ludibriar Iô Liodoro e Miguel, as tentativas de conquistar/enganar as mulheres da casa grande com o intuito de mostrar sua credibilidade.

A ironia que perpassa as relações de poder é notável no exagero com que Nhô Gualberto Gaspar carrega nas tintas dos elogios, bem como das depreciações para a exaltação ou desmoralização de seus amigos e desafetos com comentários positivos/negativos para criticar. Para isso, o personagem faz uso de discursos permeados de palavras com significados duplos e divergentes. Por exemplo, ele oferece Maria da Glória ao doutor, enfatizando as qualidades e beleza da personagem, mas, na realidade, Nhô Gualberto Gaspar pensa em si mesmo, pois nutre interesse por Glorinha, tanto que se torna amante dela. Após conquistá-la, ele continua a oferecer e a elogiar Maria da Glória, mas agora visando o casamento dela com Miguel, a fim de esconder as aventuras amorosas vivenciadas com a filha de seu compadre amigo. Miguel, homem que chega revestido do poder intelectual, acaba enganado tanto pela jovem quanto pelo coronel adulator. Nesse ponto, cabe ressaltar que a crise na família de Miguilim tem origem em um suposto adultério de sua mãe Nhá Nina com tio Terêz. É como se a história se repetisse naquela família.

Guimarães Rosa retrata os costumes citadinos invadindo o sertão, mas o sertão permanece firme como o buriti. Os modelos patriarcais continuarão a resistir naquele ambiente, com a possibilidade de a jovem se casar com o Miguel, os coronéis manterem sua dominação. Como se pode notar, o poder segue inabalável como o buriti da fazenda, simbolizando Iô Liodoro e sua família. A novela permanece inconclusa, o que também é indicativo da ironia usada em sua elaboração. Atento a todos os fios com que compõem a trama narrativa, Guimarães Rosa deixa em suspenso várias questões, como a possibilidade de Maria da Glória e Miguel se casarem ou não, de Lalinha se tornar a senhora Liodoro, de Dona-Dona ter a saúde restabelecida e da família Maurício conhecer ou não o novo herdeiro.

Ao se espelhar no bom humor e na capacidade de brincar com as palavras, revelados em vários momentos, tanto mediante as falas das personagens quanto através da intervenção do narrador, o autor explicita a capacidade altamente sedutora da narrativa e destaca a intrincada trama do texto. Em “Buriti”, a ironia é utilizada, portanto, como uma forma de expressão que traz consigo uma dualidade: a negação do que já foi e a afirmação do que ainda não é. Esse contexto possibilita compreender, a um só tempo, tanto os valores e costumes antigos de uma sociedade patriarcal quanto os hábitos modernos que, mesmo de forma limitada no enredo, representam essa superação de costumes.

Guimarães Rosa, por meio de “Buriti”, expõe os conflitos do homem sertanejo, demonstrando que este indivíduo compartilha das mesmas angústias e anseios que qualquer outro ser humano. Com efeito, a narrativa “Buriti” apresenta mudanças e avanços da sociedade que representa. Isso ocorre, pois, ao mesmo tempo em que mantém a tradição de conceder ao homem a autoridade sobre a casa, filhos e família, assim como de exercer a influência no espaço sertanejo, tendo consciência de seu papel de mando; há também o homem que exerce esse poder por meio do saber intelectual, sem a necessidade de recorrer à força ou à coação.

Na fazenda Buriti Bom, o poder é concebido como uma relação que pode ser alcançada por qualquer indivíduo, desde Miguel, Maria da Glória, Nhô Gaspar, Lalinha, Dioneia, Inspetor, Chefe Zequiel, Maria Behú, Alcina, Iá-Dijina, Dona-Dona, Dô-Nhã, Tia Cló, a nova esposa de Iô Irvino, até Mariazé. Neste contexto, são apresentadas mulheres reprimidas e silenciadas pelo sistema, mas, simultaneamente, livres, recusando as amarras sociais da época, sejam elas pessoas estudadas, sejam analfabetas. Existem personagens que representam mulheres avessas a comportamentos tidos como femininos e optaram, por exemplo, por não gerar filhos, assumindo o controle da própria existência. Contudo, tais personagens ainda podem se encontrar em uma situação paradoxal, a saber: permanecerem subjugadas ou se libertarem dessas amarras sociais. Um exemplo delas seria Maria da Glória, pois, embora a personagem procure não se submeter a essa sociedade que valoriza a virgindade, o casamento e a maternidade, ela não consegue romper efetivamente com o mito da mulher frágil e submissa.

Guimarães Rosa estabelece as realidades de Dô-Nhã e Mariazé por meio da amplificação de suas representações, valendo-se do uso de uma retórica persuasiva e de enunciados que ressignificam os lugares comuns. Essa abordagem produz efeitos irônicos, os quais apontam criticamente para as convenções sociais e culturais que subjazem a tais realidades. Para isso, o autor utiliza imagens fantásticas e metáforas que reescrevem os elementos inteligíveis desse universo, fazendo valer as opiniões, as máximas morais, bem como as religiosas, como efeitos irônicos. Dentre essas representações, destaca-se uma discussão

importante sobre o sistema opressivo vivenciado pelas mulheres quando se discute relações de poder em uma sociedade patriarcal, mostrando ironicamente essas situações. À guisa de exemplificação, consideramos o caso de Nhô Gualberto Gaspar, violador da virgindade de Maria da Glória. Ao final da narrativa, o personagem fere um código de conduta da época que, certamente, ocasionaria a morte dos amantes, lançando a culpa no caçador que passou pela fazenda Buriti Bom.

Essa “situação histórica precisa”, à qual a ironia rosiana está vinculada, deflagra a sociedade patriarcal brasileira, que se estabelece por meio dos jogos de poderes e da necessidade de manter as aparências. Dessa forma, os interesses individuais, respectivamente, das personagens Nhô Gualberto Gaspar, Maria da Glória e Lalinha, irão servir como pretexto para a desmesurada acusação contra o caçador.

Os recursos estilísticos são utilizados não para criticar o sistema servil, mas sim a sociedade que fazia uso dele. Pode-se dizer que a polifonia e o dialogismo são partes integrante das estratégias de manifestação da ironia no texto rosiano. Jogando com o dito e o não-dito, Guimarães Rosa impulsiona a proliferação de variadas vozes, seja para concordar ou discordar do que é enunciado, não há uma interpretação correta ou errada a respeito das pretensões discursivas do enunciador, mas tão somente uma construção dialógica formada a partir das interpretações das atitudes de Iô Liodoro, Nhô Gualberto Gaspar, Dona Dionéia, Inspetor, Dona-Dona, Alcina, a nova esposa de Iô Irvino, Maria Behú, Dô-Nhã e Mariazé. Isso é evidenciado na narrativa a partir de “pistas” fornecidas pelo narrador e nas cenas protagonizadas pelas personagens.

Em “Buriti” a ironia corresponde a uma forma de subverter a autoridade e questionar o mundo circundante, permitindo aos indivíduos expressarem sua subjetividade e estabelecerem uma relação crítica com ele. Característica fundante da cultura popular, ela corresponde a um modo de compreender a cultura e a linguagem diante da interação social, representando, portanto, uma forma de enunciação polifônica, posto que a ironia permite a presença de vários pontos de vista e vozes diferentes numa enunciação. Isso nos faz pensar que o encanto da narrativa se encontra em salientar o que os seres humanos têm de imprevisível, inesperado e que parece impossível. Valendo-me da máxima que percorre a obra rosiana, pode-se dizer que, na fazenda Buriti Bom, tudo é e não é.

REFERÊNCIAS

Referências do Autor:

ROSA, João Guimarães. Campo Geral. *In: Manuelzão e Miguilim*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

ROSA, João Guimarães. Buriti. *In: Noites do sertão*. 8. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

Referências sobre o Autor:

ALMEIDA, Telly Will Fonseca De. **Ritos de Passagem**: a infância como alegoria do sertão em “Campo Geral”, de João Guimarães Rosa. 135f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Programa em Letras Estudos Literários, Universidade Estadual de Montes Claros, Montes Claros, 2011.

ASSIRATI, Catarina Meloni. **As mulheres e o mundo do sertão na obra de Guimarães Rosa**. 123f. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Programa em Letras Estudos Literários, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

BIZARRI, Edoardo; ROSA, João Guimarães. **João Guimarães Rosa**: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizarri. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

BORGES, Telma; CAMARGO, Fábio Figueiredo. Ícones de modernização no sertão rosiano: a mulher e a cidade. *In: Sílvio Augusto de Oliveira Holanda*. (Org.). **Imagens, arquivo e ficção em Guimarães Rosa**. Curitiba: CRV, 2011, v. 1, p. 99-110.

BORGES, Telma. Performances femininas em “Buriti”. *In: CUNHA, Betina Ribeiro Rodrigues da* (Org). **Ave, Rosa! Leituras, registros, remates...** Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

BRANCO, Ana Lúcia. **No tabuleiro de Rosa**: o jogo em “Minha gente” e “Buriti”. 263f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

CANDIDO, Antonio. Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa. *In: CANDIDO, Antonio*. **Vários escritos**. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995. p. 147-180.

CANDIDO, Antonio. **O sertão e o mundo. Diálogo**. São Paulo: Sociedade Cultural Nova Crítica, n. 8, nov. 1957, p. 5-18.

CARRIÇO OLIVEIRA, Brenno da Costa; HOLANDA, Sílvio Augusto de Oliveira. **Corpos do baile, signos do erótico**: a recepção crítica de 'Buriti'. Em Tese, [S.l.], v. 22, n. 1, p. 66-85, nov. 2016. ISSN 1982-0739. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/10260>>. Acesso em: 10 out. 2022. <https://doi.org/10.17851/1982-0739.22.1.66-85>

CASTRO, Alexandre Jose Amaro e. **O alívio das manhãs**: permanência e transgressão na obra *Corpo de Baile*, de João Guimarães Rosa. 135f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários).

Programa em Letras Estudos Literários. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

DANTAS, Paulo. *Sagarana emotiva* (Cartas de J. Guimarães Rosa). São Paulo: Duas Cidades, 1975.

DIAS, Juliana Silva. **Entre beleza e tristeza**: experiência e memória em Campo geral de Guimarães Rosa. 2010. 158 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura). Programa de pós-Graduação em Teoria da Literatura. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, 2010. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/99139>. Acesso em 20 jan. 2020.

DIOGO, Sarah Maria Forte. **Quando morre a flôr do sertão**: figuração da morte em “Buriti” de João Guimarães Rosa. Scripta, Belo Horizonte, v. 13, p. 214-228, 2008.

DUARTE, Eduardo de Assis. **Mulheres marcadas**: Literatura, gênero, etnicidade. Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários. Volume 17-A (dez. 2009). <http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa>. Acesso em: 27/10/2021.

FARIA, Elisabete Brockelmann de. **Imaginação, devaneio e poeticidade em narrativas de Corpo de Baile**. 2008. 204 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, 2008. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/102420>. Acesso em 20 jan. 2020.

GOULART, Eugênio Marcos Andrade. **O viés médico na literatura de Guimarães Rosa**. Belo Horizonte: Faculdade de Medicina, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

HANSEN, João Adolfo. **Forma literária e crítica da lógica racionalista em Guimarães Rosa**: In: Letras de hoje. Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS, v. 47, n. 2, p. 120-130, 2012.

LUCCHESI, Lenise Maria de Souza. **Eros e a poética do olhar na obra de Guimarães Rosa**. 279f. Tese (Doutorado em Letras Vernáculas). Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

MACHADO, Ana Maria. **Recado do Nome**: Leitura de Guimarães Rosa à luz do Nome de seus personagens. 1.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

MENESES, Adélia Bezerra de. “‘Dãolalalão’ de Guimarães Rosa ou o ‘Cântico dos cânticos’ do sertão: um sino e seu badaladal”. 2008. Disponível em: www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142008000300016&script=sci_arttext. Acesso

em: 29/04/2022. <https://doi.org/10.1590/S0103-40142008000300016>.

MILHOMEM, Nelma da Silva. **Imagens do patriarcado em “Buriti”, de Guimarães Rosa**. 103f. Dissertação (Mestrado Estudos Literários). Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Universidade Federal do Pará, Belém, 2008.

MONTEIRO, Washington de Barros. **Curso de Direito civil: direito de família**. 37. Ed. São Paulo: Saraiva, 2004.

NASCIMENTO, Elisa Larkim. **O movimento social afro-brasileiro no século XX: um esboço sucinto**. In: NASCIMENTO, Elisa Larkim (Org.). *Cultura em movimento: matrizes africanas e ativismo negro no Brasil*. São Paulo: Selo Negro, 2008.

NOGUEIRA, Erich Soares. **Vocalidade em Guimarães Rosa**. 211f. Tese (Doutorado em Teoria e Crítica Literária). Programa de Pós-Graduação em Teoria e Crítica Literária. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP, 2014.

PEREIRA, Andréa Mendes de Almeida. **Ave, vaqueiro: representação do vaqueiro na ficção de Guimarães Rosa**. 101f. Dissertação (Mestrado em Letras Estudos Literários). Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários/PPGL. Universidade Estadual de Montes Claros - Unimontes, Montes Claros, 2018.

RIBEIRO, Luiza Novaes Telles. **À escuta da língua inarticulada em Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2020.

ROCHA, Edinael Sanches. **O corpo da noite: uma leitura de 'Buriti', de João Guimarães Rosa**. 170f. Tese (Doutorado em Letras Modernas). Programa de Pós-Graduação em Letras Modernas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

ROUDINESCO, Elisabeth. **Dicionário de psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

RONCARI, Luiz. **"Buriti" do Brasil e da Grécia: patriarcalismo e dionisismo no sertão de Guimarães Rosa**. São Paulo: Editora 34, 2013.

SEGUNDA, Maria Guadalupe. **Ser-tão de Buriti: o corpo de noturno rumor a poética de Guimarães Rosa e o pensamento literário contemporâneo**. 215f. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem). Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Rio Grande do Norte, 2017.

TRAVASSOS, Thais. **Da partilha do sensível no Brasil: uma leitura de "A hora e a vez de Augusto Matraga" e 'Buriti'**. 103f. Dissertação (Mestrado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa). Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

VICENTINI, Albertina. **O sertão e a literatura**. *Sociedade e Cultura*, Goiânia, v. 1, n. 1, p. 41-54, jan./ jun 1998. <https://doi.org/10.5216/sec.v1i1.1778>

Referências Gerais:

ADLER, Laure. **Segredos de Alcova: História do Casal 1850 – 1930**. Lisboa: Terramar, 1990.

ALENCAR, José de. **O Gaúcho**. São Paulo: Saraiva, 1971.

ALENCAR, José de. **O Sertanejo**. 2ed. São Paulo: Martin Claret, 2013.

ALENCAR, José de. **O Tronco do Ipê**. 2. ed. São Paulo: Martin Claret, 2013.

- AMADO, Jorge. **Gabriela, cravo e canela:** crônica de uma cidade do interior. 60.ed. São Paulo: Record,1981.
- AMADO, Jorge. **Terras do sem fim** 77.ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- AMADO, Jorge. **São Jorge de Ilhéus.** 52. ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- AMADO, Jorge. **Tocaia grande:** a face obscura. 4.ed. Rio de Janeiro: Record, 1985.
- AMADO, Jorge. **Cacau.** 37.ed. Rio de Janeiro: Record 1981.
- AZEVEDO, Aluísio. **O cortiço.** São Paulo: Círculo do Livro, 1987.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoievski.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- BATAILLE, George. **O erotismo.** Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo:** A experiência vivida. 2.ed. São Paulo: Difusão Europeia de Livros, 1967.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo:** Fatos e mitos. 4.ed. São Paulo: Difusão Europeia de Livros, 1970.
- BENJAMIN, Walter. **Documentos de cultura, documentos de barbárie:** escritos escolhidos. Tradução Celeste H. M. Ribeiro de Sousa [et al.]. São Paulo: Cultrix, 1986.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *In:* BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.
- BÍBLIA SAGRADA. 2. ed. **Tradução João Ferreira de Almeida.** Revista e atualizada no Brasil. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 2011.
- BIZZARRI, Edouardo. **João Guimarães Rosa:** Correspondência com seu tradutor italiano Edouardo Bizzari. 2.ed. São Paulo: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1980.
- BLACKBURN, Simon. **Dicionário Oxford de filosofia.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- BOBBIO, Norberto. **Dicionário de política.** Brasília: Universidade de Brasília/São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2000.
- BORIS, Georges Daniel Bloc. **Falas de Homens:** a construção da subjetividade masculina. São Paulo: Annablume, 2002.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura Brasileira.** São Paulo: Cultrix, 2006.
- BOURDIEU, Pierre. **A Dominação Masculina.** Rio de Janeiro: 11.ed. Bertrand Brasil, 2012.
- BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico.** Rio de Janeiro: Difel, 1998.

- BRAIT, Beth. **Ironia em perspectiva polifônica** 2. ed. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2008.
- BRANDÃO, Junito de Souza - *Mitologia Grega*. Volume II, Petrópolis, Vozes, 1996, 7. Edição.
- BRIGHT, John. **História de Israel**. 2.ed. São Paulo: Paulus, 2004.
- BROCA, Brito. **Românticos, pré-românticos, ultrarromânticos**: vida literária e romantismo brasileiro. São Paulo: Polis, 1979.
- CÂNDIDO, A. **A literatura e a formação do homem**. v. 24. São Paulo: Ciência e cultura, 1972. p. 803-809.
- CANDIDO, Antonio. Um romancista da decadência. *In*: COUTINHO, Eduardo; CASTRO, Ângela Bezerra de. José Lins do Rego. Rio de Janeiro: **Civilização Brasileira**, João Pessoa: FUNESC, 1991.
- CASSIRER, Ernst. **Linguagem e mito**. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CASAGRANDE, Magnos Cassiano; PERUZZOLO, Adair Caetano. **O fenômeno da violência e sua relação com meios de comunicação, comunicação humana e estado**. São Paulo: Revista LEVS, 2012.
- CHEVALIER, Jean; CHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 26 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.
- COMTE-SPONVILLE, André. O humor. *In*: COMTE-SPONVILLE, André. **Pequeno tratado das grandes virtudes**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 229-240. <https://doi.org/10.3917/puf.comte.1999.03>.
- CORTÁZAR, Júlio. Alguns Aspectos do Conto. *In*: CORTÁZAR, Júlio. **Valise de Cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- COSTA, Jurandir Freire. **Ordem médica e norma familiar**. 4. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.
- COUTINHO, Afrânio. **Notas de Teoria Literária**. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- COUTINHO, Maria Lucia Rocha. **Tecendo por trás dos panos**: a mulher brasileira nas relações familiares. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**. São Paulo: Três, 1998.
- DICIONÁRIO DE NOMES PRÓPRIOS. **Verbetes “Ezequiel”**. Disponível em: <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/ezequiel/#:~:text=Ezequiel%3A%20Significa%20%22Deus%20fortalece%22,%2C%20que%20significa%20%22for%C3%A7a%22>. Acesso em: 17 nov. 2022 às 12:15.
- DUARTE, Eduardo Assis. Mulheres Marcadas: Literatura, Gênero e Etnicidade. *In*: **Revista Terra roxa e outras terras**, Vol 17, Londrina: UEL, 2009.

DUARTE, Lélia Parreira (Org.). *Ironia e Humor na literatura*. In: **Cadernos de Pesquisa**. Belo Horizonte, NAPq/UFMG, n. 15, fev. 1994.

DUBY, Georges. **Idade média, idade dos homens**: do amor e outros ensaios. Tradução de Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

EVARISTO, Conceição. **Ponciá Vicêncio**. Belo Horizonte: Mazza, 2003.

FALCI, Miridam Knox. Mulheres do sertão nordestino. In: DEL PRIORE, Mary. (Org.). **História das mulheres no Brasil**. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2000, p. 241 - 277.

FERRANTE, Miguel Jeronymo. **Seringal**. 1.ed. São Paulo: Clube do Livro, 1972.

FOHRER, Georg. **História da Religião de Israel**. São Paulo: Edições Paulinas, 1982.

FONSECA, Maria Nazareth; FIGUEIREDO, Maria do Carmo Lanna (Org.). **Poéticas afro-brasileiras**. Belo Horizonte: Editora PUC Minas/Mazza Edições, 2002.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade II**: o uso dos prazeres. 7.ed. Rio de Janeiro: Graal, 1994.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 12. ed. São Paulo: Loyola, 2005.

FOUCAULT, Michel. **Estratégia, poder-saber**. Tradução: Vera Lucia Avellar Ribeiro. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I**. A vontade de saber. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 20. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias**. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 edições, 2013.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**: Nascimento da Prisão. 37. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

FREITAS, Marcos Cezar de (Org.). **História social da infância no Brasil**. São Paulo: Cortez, 2011.

FREUD, Sigmund. **Os chistes e sua relação com o inconsciente**. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

FREYRE, Gilberto. **Sobrados e mucambos**: decadência do patriarcado e desenvolvimento urbano. 15 ed. São Paulo. Global, 2004.

FRYE, Northrop. **Código dos códigos**: a Bíblia e a literatura. São Paulo: Boitempo, 2004.

GAGLIANO, Pablo Stolze; PAMPLONA, Rodolfo Filho. **Novo Curso de Direito Civil**, volume 6: direito de família. 9. ed. São Paulo: Saraiva Educação, 2019.

GONÇALVES, Rogério Gustavo. **Dialogismo e ironia em São Bernardo, de Graciliano Ramos**. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

GONZALEZ, Lélia. Por um feminismo afro-latino americano: ensaios, intervenções e diálogos. RIOS, Flávia, LIMA, Márcia. (orgs.). 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

HADOT, Pierre. **A filosofia como maneira de viver**. Tradução de Lara Christina de Malimpensa. São Paulo: É Realizações, 2016.

HAKIM, Catherine. **Capital Erótico**. Rio de Janeiro: Best Business, 2010.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de S. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUTCHEON, L. **Teoria e política da ironia**. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

DANTAS, Ibarê. **Coronelismo e dominação**. Pernambuco: PROEX/CECAC Programa Editorial, 1987.

KIERKEGAARD, S. A. **O conceito de ironia**: constantemente referido a Sócrates. Petrópolis: Vozes, 1991.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes trópicos**. Lisboa, Edições 70, 1979.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

LORENZ, Günter. Diálogos com Guimarães Rosa. *In*: ROSA, João Guimarães. **Ficção completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p.27-61.

MACIEL, Maria Esther. **O Livro dos Nomes**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

MAIA, Carlos Alvarez. **Magia x Ciência**. Anais eletrônicos do 15º Seminário de História da Ciência e da Tecnologia. Florianópolis, Santa Catarina, 16 a 18 de novembro de 2016. Disponível em: <https://www.15snhct.sbhct.org.br/resources/anais/12/1472995047_ARQUIVO_ArtigoSBHC.pdf>. Acesso em: 05 de nov.2022.

MAINGUENEAU, Dominique. **Novas tendências em análise do discurso**. 3 ed. Campinas Pontes, 1997.

MARIN, J. O. B. e VENDRUSCOLO, R. Infância e trabalho nas unidades de produção familiar *In*: **Encontro da Rede de Estudos Rurais**, 4., 2010. Curitiba: UFPR, 2010.

MARINHO, Ernandes Reis. As relações de poder segundo Michel Foucault. *In*: E-Revista Facitec, v.2 n.2, Art.2, dez. 2008. Disponível em:

http://www.facitec.br/erevista/index.php?option=com_content&task=view&id=9&Itemid=2. Acesso em: 27 set. 2022.

MAQUIAVEL, Nicolau. **O príncipe**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2010.

MEDEIROS, Constantino Luz de. **A crítica literária de Friedrich Schlegel**. 241f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada). Programa de Pós-Graduação em Teoria da Literatura e Literatura Comparada. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

MORIER, Henri. **Dictionnaire de poétique et de rhétorique**. Paris: OUF, 1998. (Tradução de Andrea Czarnobay Perrot (*Machado de Assis e a ironia: estilo e visão de mundo*. Tese de doutorado defendida na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2006.)

MUECKE, Douglas Colin. **A ironia e o irônico**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MÜLLER, Angélica. Não se nasce viril, torna-se: juventude e virilidade nos “anos 1968”. In: DEL PRIORE, Mary. **Histórias dos homens no Brasil**. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

OLIVEIRA, Elisa Rezende. Violência doméstica e familiar contra a mulher: um cenário de subjogação do gênero feminino. In: **Revista de Laboratório de Estudos da Violência da UNESP**. 9. ed. Marília: Editora UNESP, 2012, p. 150 – 165. Disponível em: <http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/levs/article/view/2283/1880> Acesso em 02 out. 2022.

OLIVEIRA, Marina Rodrigues de. **Escravidão e resistência: a ironia como recurso estilístico nos contos machadianos**. 110f. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras: João Pessoa, 2011.

ORLANDI, E. **Destruição e construção do sentido: um estudo da ironia**. Série Estudos, Faculdades Integradas de Uberaba, [s. l.], n. 12, 1986.

PAJOLLA, Alessandra Dalva de Souza. **Identidades femininas múltiplas em crônicas de Clarice Lispector**. 129f. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras: Maringá, 2011.

PALMÉRIO, Mário. **Vila dos Confins**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2003.

PALOU, Jean. **A feitiçaria**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

PEEBLES, Frances de Pontes. **Entre Irmãs**. 1.ed. São Paulo: Arqueiro, 2017.

PERROT, Andrea Czarnobay. **Machado de Assis e a Ironia: estilo e visão de mundo**. 204f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

PIRES, José Herculano. **Os filósofos**. São Paulo: Edições FEESP, 2001.

QUEIROZ, M. Izaura Pereira de. “Coronelismo numa interpretação sociológica”. In: FAUSTO, Boris (org). **História Geral Da Civilização Brasileira** (O Brasil Republicano). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997, p.158-159.

QUEIROZ, Rachel. **O Quinze**. 93.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1930.

RAMOS, Graciliano. **Infância**. 29. ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 1994.

RAMOS, Graciliano. **São Bernardo**. 21° ed. São Paulo: Martins, 1973.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do Sensível: estética e política*. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo Editora 34, 2009.

RÊGO, José Lins do. **Fogo Morto**. Edição especial para o jornal O Estado de São Paulo. São Paulo: Klick, 1997.

RÊGO, José Lins do. **Usina**. 12. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

RUBIN, Gayle. O tráfico de mulheres: notas sobre a ‘economia política’ do sexo. In: **Políticas do sexo**. São Paulo: Ubu Editora, 2017. p. 09-62.

ROCHA, Hélen Cristina Pereira. **Subverter e Controlar: dos Modos de Dominação em “A Estória de Lélío e Lina”**, de Guimarães Rosa. 2012. 107f. Dissertação (Mestrado em Letras Estudos Literários). Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários da universidade Estadual de Montes Claros – Unimontes. Montes Claros, 2012.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. **O canibalismo amoroso**. Rio de Janeiro: ROCCO, 1993.

SARTRE, Jean Paul. **O Ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica**. 5. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

SARTRE, Jean Paul. **O existencialismo é um humanismo**. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. Tradução de Rita Correia Guedes, Luiz Roberto Salinas Forte, Bento Prado Júnior. 3.ed. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

SCHLEGEL, Friedrich. **O dialeto dos fragmentos**. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SÓCRATES, Coleção **Os Pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

SILVA, Wanessa Regina Paiva da. O lugar mais alto do pódio literário: as dinâmicas de concorrência para consagração literária no Brasil (1930 A 1945). Disponível em: < https://abralic.org.br/anais/arquivos/2018_1547474018.pdf>. Acessado em 11 fev. 2023.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Trad. Moysés Baumstein. São Paulo: Perspectiva, 1969.

TOMASZEWSKI, Adauto de Almeida. **Separação, Violência e Danos Morais**. São Paulo: Paulistanajur, 2004.

VIEIRA JUNIOR, Itamar. **Torto arado**. 1a Reimpr. São Paulo: Todavia, 2019.

VILLELA, Jorge Luiz Mattar. **O povo em armas: violência e política no sertão pernambucano**. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Núcleo de Antropologia da Política/UFRJ, 2004.

WOORTMANN, K. **A Família das Mulheres**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1987.

ZORDAN, Paola Basso Menna Barreto Gomes. Bruxas: figuras de poder. **Estudos Feministas**. Florianópolis, vol. 13, n. 2, p. 331-341, maio-ago. 2005. 04. <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2005000200006>.