**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA
BRASILEIRA**

**No tabuleiro de Rosa: o jogo em “Minha gente” e
“Buriti”**

(Versão revisada)

Ana Lúcia Branco

**SÃO PAULO
2015**

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA
BRASILEIRA**

**No tabuleiro de Rosa: o jogo em “Minha gente” e
“Buriti”**

(Versão revisada)

Ana Lúcia Branco

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculos da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Yudith Rosenbaum

**SÃO PAULO
2015**

RESUMO: Acredita-se que a polaridade do jogo de xadrez encontra-se enraizada na matéria ficcional de Guimarães Rosa sob matizes diversificados, desdobrando-se 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 ao interesse privado, sendo o jogo da linguagem aquele que alicerça a todos. A análise desse discurso ideológico priorizou dois contos de momentos enunciativos distintos (1946 e 1956, respectivamente) na produção rosiana, justamente para tentar aclarar a perspectiva enxadrística de uma maneira mais enfática em um, e mais subjacente em outro: “Minha gente” e “Buriti”. No tabuleiro destas duas estórias, o viés mítico, atado ao feminino, e o psicanalítico freudiano, em especial, aparecem, quando convocados pelo texto literário, para embasar a análise.

PALAVRAS-CHAVE: xadrez; feminino; olhar; “Minha gente”; “Buriti”.

ABSTRACT: It is believed that the polarity of a game of chess is embedded in the fictional work of Guimarães Rosa under varied hues, unfolding in other games, as the eye that outlines, in turn, varied interests, related, for example, to love, to seduction, to eroticism, to the political interest, to the private interest, while the game of the language underpins all of them. The analysis of the mechanisms of this discourse of aesthetic and ideological implications prioritized two tales of distinct moments (1946 and 1956 respectively) in Rosa's production, in order to clarify the “white side” and the “black side” from the dynamic of a game of chess: “Minha gente” and “Buriti”. In the board of these two stories, the mythical bias, attached to the female, and in special the Freudian psychoanalytic appear, when convened by the literary text, to support the analysis.

KEYWORDS: chess; feminism; regard; “Minha gente”; “Buriti”.

“[...] o mundo do jogo está ligado ao tempo.”
(HUIZINGA, 2008)

“Às vezes a expressão do olhar é tão poderosa e concentrada que vale por um ato.”
(BOSI, 1988)

“[...] os encantos eram mil, de uma mulher.”
(ROSA, 1969)

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Maria Helena Paulucci Branco e Manoel Jesus Branco, pela abnegação incondicional, pelos sacrifícios desmedidos, pelas lutas diárias. Sem eles, nada do que há de bom em mim se viabilizaria. Meus agradecimentos infinitos!

À minha prezada e querida orientadora, Yudith Rosenbaum, primeiramente, pelo voto de confiança, pela aposta em mim na seleção do processo de egresso ao Doutorado; posteriormente, pela doação, tenra e gentil de saber, carinho, consideração e acompanhamento, à lupa, de minha escrita, palavra a palavra, literalmente.

Aos Professores Doutores da Banca de Qualificação, pelas preciosas observações e sugestões norteadoras durante o exame, e à Banca atual pela disposição e atenção na conclusão da etapa final do Doutorado, em especial à Professora Doutora Cleusa Rios P. Passos, pela minha imersão na trajetória peculiar do feminino rosiano, além, claro, do afeto a que me destina sempre que me chama de “menina”.

À comissão de bolsas, aos funcionários do departamento de Letras Clássicas e Vernáculos da FFLCH-USP, pelo afeto no trato de questões burocráticas, e ao CNPq¹, pela concessão do financiamento de minha pesquisa, estendendo aí, novamente, a gratidão à minha orientadora, pelos esforços em pleitear o apoio.

A toda a equipe administrativa do IEB - USP, pela presteza sempre gentil e paciente.

Aos amigos de todas as horas, Cármen S. Amendola e Igor Alexandre Sbrunhera, pela amizade real, ativa, presente, acolhedora, poética, e pelo compartilhamento intelectual, fundamental ao acabamento formal desta tese.

Às minhas alunas, Nathalia Batista, Camila Marcon e Bruna Minosso, pelos “salvamentos eletônicos”, pela paciência e pelo amor descompromissado.

E ao colega acadêmico, João Joakim Thorén Wagner, estudante de Letras da USP, pela lembrança do conto rosiano “O Tempo e o Destino”, obra sobre a qual ele dedica estudo aprofundado.

¹ Processo: 142855/2011-1. Modalidade/categoria: Doutorado – GD. Vigência: 01/06/2011 a 31/05/2015; nº de acesso para o termo emitido: 1506889604976777.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	7
Jogo da tese.....	11
 CAPÍTULO 1 – O JOGO ROSEANO: O OLHAR, O XADREZ	16
1.1 - No tabuleiro de Rosa	23
1.2 - Lances iniciais: o jogo e o xadrez	27
 CAPÍTULO 2 - JOGO DA <i>DOLÓPLOKE</i>: ENTRE ARDIS E TEARES	40
2.1 - SAGA RANA	40
2.2 - Tudo em e pela “família”	45
2.3 - Gente jogada, gente de Emílio	49
2.4 – Jogo de palavras	51
2.5 – Jogos políticos	53
2.6 – O jogo da natureza.....	58
2.7 – Jogo amoroso.....	65
2.8 - Gente que joga: jeito feminino, princípios masculinos	69
 CAPÍTULO 3 – DO TABULEIRO MÍTICO.....	73
3.1 – Jogos cruzados.....	79
3.2- Novas estratégias.....	85
3.3 – Jogo e devaneio	88
 CAPÍTULO 4 – ZIGUEZAGUE DA CONQUISTA	99
4.1 – Olhar, recuperação da hegemonia do pai.....	103
4.2 – Lances transgressivos	105
4.3 - Artimanha do jogo.....	110
4.4 - O arremate da <i>grande aranha</i> /Dama.....	117
4.5 – Astúcias do jogo	121
 CAPÍTULO 5 – DO JOGO ENTRE HOMEM E NATUREZA.....	127
5.1 – O ser(tão) físico roseano	127

5.2 - Jogo sedutor	134
5.3 - A Bela e a Fera.....	139
5.4 - Encontros noturnos.....	150
5.5 - Jogo do silêncio: do corpo à tentação.....	153
5.6 - Momentos da partida.....	159
5.7 – A trama das cartas.....	164
 CAPÍTULO 6 - JOGO DO OLHAR	 173
6.1 – “A função escópica”	173
6.2 - Desejo ou posse?	185
 CAPÍTULO 7 – AMBIGUIDADES E POLARIDADES	 194
7.1 - Lala melévola.....	194
7.2 - Lala “purificada”	199
7.3 - O jogo do terceiro.....	205
7.4 - Novos contrastes	207
7.4.1 – Monjolo e pássaros.....	208
7.5 - Desejo consumado, fim do jogo.....	216
 8 - CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	 220
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	 224

INTRODUÇÃO

"O melhor, creio, sempre é a gente partir o
difícil em pedacinhos."
(ROSA, 1963.)

A literatura de Guimarães Rosa opera com a linguagem na esteira da suspensão da certeza e, por isso mesmo, solicita uma postura crítica escavadora, atenta à sua polissemia linguística. Em sua cena poética, a linguagem é a protagonista que suscita e não evidencia, que mascara e não revela, que sugere e não explicita, que induz e não conduz, que ilumina e não esclarece; trata-se de uma “filosofia” peculiar do Autor – cujo gesto forte é desautomatizar a linguagem e operá-la de modo a buscar e/ou despertar o suprassensível.

A literatura roseana, em seus “contos críticos”, como se refere o próprio a Curt Meyer-Clason², não trata de “transpor sem escalas os impulsos que animam uma subjetividade para o plano expressivo”, mas evidenciar uma “dialética entre força interior e expressão”³ sempre relacionada ao homem em seu ser-estar no mundo em contínuo processo de mutação. Não podemos dizer que sua obra tem como objetivo final instituir uma explicação “final e conclusiva quanto à dimensão ontológica de suas personagens”; parece querer antes alcançar de alguma maneira, no nível formal, “a própria natureza humana, que é também indeterminada, fluida, instável”⁴. Por isso, a linguagem roseana solicita do leitor uma atenção acurada ao dado etimológico, à figuração do significante que comumente aclara as camadas semânticas latentes, implícitas, sob proposições explícitas e aparentemente genuínas, pontos, aliás, de grande desafio aos tradutores⁵ intemoratos.

Das inúmeras vertentes abordadas pela crítica roseana, destaca-se aquela que, a partir da linguagem, procura apreender a construção narrativa como um espaço de jogo

² HANSEN, J.A. “Forma, indeterminação e funcionalidade das imagens de Guimarães Rosa”. In: SECCHIN; ALMEIDA; FARIA & SOUZA, 2007, p. 32.

³ BOSI, 1986, p. 52-3.

⁴ VIOTTL, 2008, p. 330.

⁵ Berthold Zilly, por exemplo, atualmente trabalha na versão ambiciosa para o seu idioma de *Grande Sertão: Veredas*. Em entrevista concedida ao *Estadão*, é indagado se enfrentaria dificuldades semelhantes às de *Os Sertões* somadas às de *Lavoura Arcaica*, ao que devolve: “Sim, há a necessidade do trabalho de pesquisa e erudição e também a de respeitar a poesia do original. E há um terceiro problema, pois Rosa é um autor que, tanto em termos lexicais como em termos sintáticos, é mais inovador que os dois outros autores. Há os inúmeros neologismos, às vezes contrações de duas ou três palavras, ou lexemas dessas palavras, formando novas. Ou ele toma palavras do dialeto do sertão, ou cria artificialmente palavras dialetais que parecem palavras do sertanejo, mas que na verdade são invenções dele, Rosa. Às vezes recorrendo a outras línguas, inclusive”. (Zilly apud COUTO, 2012).

cuja dinâmica associa-se especificamente ao jogo de xadrez. Tomaremos esta dinâmica – a do jogo enxadrístico – como uma *metáfora crítica*⁶, pois se nota na estrutura das histórias certos elementos compositivos do mesmo, em especial a figura da polaridade, além das ideias inerentes de perda, vitória, disputa, manipulação, interesses distintos, sorte, blefe, sacrifício, distração. A partir desta metáfora crítica, elegemos a questão do olhar para disparar a investigação desta espécie de tabuleiro compositivo roseano. Justificamos este recorte, pois nos parece que é esta, ainda, uma leitura a ser ampliada na fortuna crítica de Rosa.

Logo, a relevância do estudo se justifica por ser um tópico pouco abordado e muito atuante na literatura do Autor, na organicidade dos personagens nos papéis do masculino e do feminino, desde a fase da pré-escrita, conforme atestam alguns dos materiais pesquisados no Acervo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB, da USP). Acredita-se que a articulação entre a questão do olhar e do xadrez (ambas a serem desenvolvidas no capítulo 1), quando se sobreleva neste último a relevância da peça Dama, compõe uma formação discursiva em Rosa.

A leitura da ficção rosiana nos coloca diante de uma temática que, abrangendo a guerra, a condução de fazendas e gado, o nomadismo, a vingança, os assuntos de honra, dá primazia aos homens, principais atores da cena pública. A presença feminina se faz mais discreta, restrita ao amor e à família, à memória privada e à manutenção da oralidade tradicional dos contadores de “causos”, particulares às comunidades rurais de diferentes civilizações. (PASSOS, 1998, p. 2)

Ao se querer abordar a relação olhar/jogo enxadrístico, opta-se por dar ênfase ao que parece ser uma constituinte ficcional roseana: operação com o contraste, o novo e o velho, o popular e o erudito, as nuvens e a terra firme, a criança e o adulto, o socó e o mutum, o som desregular e enigmático da noite do sertão e o cadenciado e monótono som do monjolo, o amor por capricho e o por negócios, a benfazeja e o(s) malfazejo(s), a realidade e a ilusão etc. Também se quer ressaltar esse feminino discreto, atentamente observado e trabalhado por C. Rios Passos. Apesar de toda discricção, delicadeza, passividade, inerentes a certa concepção do gênero, pertence a esse feminino uma

⁶ Toma-se o conceito de “metáfora crítica”, teorizado pelo crítico João Alexandre Barbosa em seu ensaio homônimo (1974), em que aborda, em linhas gerais, a questão da historicidade no poema moderno de Mallarmé, Baudelaire e Valéry, em especial. Para a prosa roseana, valeria também a ideia de uma forma linguística ou metafórica em torno da qual o texto se estrutura como “lição de coerência” (p. 13). O xadrez e seus constituintes atuariam como uma “metáfora crítica”, ou seja, um articulador de sentidos que contagiariam a narrativa, um núcleo simbólico de potência interpretativa.

essencialidade que se quer considerar como norteadora de diversas tramas, mesmo estando às vezes atrás das cortinas da encenação.

As fundamentações teóricas dadas ao tópico do olhar terão em alguns momentos embasamento no campo psicanalítico com o fim de atender às demandas da ficção, pois se trata de uma área do saber que traz estudos concentrados na captação visual atada às interações sociais, fundamentados pela Psicologia social. Alain Brossard, em *La psychologie du regard – de la perception visuelle aux regards*, distingue nos seguintes termos a fundamentação de cada uma delas: visão é a estrutura neuro-fisiológica desta modalidade sensorial; percepção visual reúne os processos psicológicos individuais de recepção, tratamento e integração das estimulações visuais; e, por fim, o olhar encerra as condutas visuais observáveis numa situação de interação social, compreendendo dois ou mais indivíduos. O olhar é uma via de apreensão do mundo, que cruza objeto, sujeito e contexto de observação, trilha que pretende ser traçada primeiramente de maneira mais genérica a partir do conto “Minha gente”, de Sagarana (capítulo 2 e 3) e depois com relativo aprofundamento no texto nuclear desta tese, “Buriti”, novela que compõe *Corpo de Baile* (capítulos 4, 5, 6 e 7).

Ao longo das análises aqui constantes, destacaremos a distinção entre olhar e ver, seguindo parâmetros de Alfredo Bosi, em uma leitura filosófica da visão, que entende que o olhar é um pensar no qual coincidem duas teorias, uma do conhecimento e outra da expressão. Bosi esclarece que os gregos possuem, na língua deles, um forte vínculo entre *ver* e *conhecer*, o que não se estabelece diretamente, uma vez que o homem dispõe de outros sentidos que atuam no processo do *ver* e do *ter*. Vincular a percepção visual com estímulos captados por outros sentidos é um dos temas basilares para a fenomenologia do corpo: o olhar “não está isolado, está enraizado na corporeidade, enquanto sensibilidade e enquanto motricidade”. Bosi ainda explana que os gregos e os romanos helenizados se atinham a duas dimensões no olhar: a receptiva e a ativa; “ao mesmo tempo em que se recebe os estímulos visuais do exterior, direcionam-se os feixes de luz para as coisas, os fatos; e se faz ativo porque requer vontade, desejo de saber, busca”. (BOSI, 1992, p. 66).

Bosi (1998) também estabelece que o olhar não é “só luz que conhece”, mas também “força que penetra no ser olhado, tocando-o, ferindo-o, tolhendo-lhe a liberdade, jogando-o para o nada” (p. 80), como se presentifica, por exemplo, na estória do Menino do conto “Os cimos”, de *Primeiras estórias* (1962). Olhar e ser olhado,

atividade e passividade – as duas dimensões do ato de olhar – constituem campo de forças onde saber e poder se misturam. Nessa estória roseana, o protagonista vê um novo mundo que se descortina sob pressão do inevitável a partir de uma ausência, a de sua mãe, que, contudo, lhe norteia os passos; e à medida que vê é olhado, pois justamente pelo distanciamento materno, é olhado, tratado com “qualidade de cuidado” (ROSA, 2001, p. 226) pelo Tio, o que o leva ao “despertar”. O olhar também é um ponto de contato, conhecimento e reconhecimento da alteridade, como se pode perceber em “Faraó e a água do rio”, de *Tutaméia*, 1967.

A prosa de Rosa evidencia o gosto pelo manejo vocabular que desvenda o profundo do ser e das coisas, desgastado pelo tempo. Para Benedito Nunes (1965), Guimarães Rosa tem um "estilo de acréscimo: palavras novas, riquezas semânticas, exploração dos veios arcaicos da língua, de modalidades sintáticas etc." justamente porque assim “o exigem a diversidade humana, a pletora do mundo, a generosidade da Natureza, enfim, a exaltação da realidade sensível” (p. 85). Aos jogos lexicais e semânticos, o pendor místico, que na literatura roseana atinge, de acordo com Nunes, o transcendente através da afirmação do mundo, "com todas as suas pompas, com todas as suas contradições religiosas, metafísicas e éticas" (p. 85). Por isso, a realidade nele é um "vir a ser contínuo" (p. 85), perceptível na esteira do jogo, pois

Em qualquer uma das narrativas se faz evidente a importância atribuída ao jogo na ação das personagens e é bem assim notável que o comportamento lúdico tenha [...] se transformado no princípio estético de seu programa literário, orientando o próprio ato da criação. Jogar com as palavras, segundo ele [Guimarães Rosa] diz, vem a ser uma maneira de ‘desencantá-las, isto é, liberar o potencial simbólico contido na língua, reconduzindo-a ao significado orgânico para revelar o enigma de que são portadoras’. (CHAVES, 1978, p. 82)

Jogo da tese

Ainda que se queira priorizar a noção de uma dinâmica enxadrística em Rosa a partir de dois contos apenas, especificamos que os dois selecionados para as investidas analíticas aqui, “Minha gente” e “Buriti”, trazem em sua trama jogos diferenciados: no primeiro, há o de xadrez, e no segundo, o de bisca.

Apesar de distintos, xadrez e bisca, ambos partem do pressuposto do elemento *jogo*, mais antigo que a cultura, na acepção de Huizinga (2008), em que um dos jogadores sempre se destaca ao mostrar “sua força e tenacidade, sua habilidade e coragem” (p. 14), além de sua lealdade às regras do jogo, regras que podem ser reveladoras de aspectos sociais, morais, pois, complementa Wallon (1979), o jogo possibilita a identificação de papéis sociais e o conhecimento do mundo que rodeia os envolvidos. Válido já adiantar que tal destaque pertence às figuras femininas dos dois contos, Maria Irma e Lala, que enredam as figuras masculinas de seus convívios, Primo e Liodoro, em um “desenvolvimento proximal”, interacional e desafiador⁷, típico do jogo para fins próprios e específicos, conforme se verá.

Parten⁸, em 1932, estipulou uma classificação de jogo a partir de níveis de participação social, que, no caso, seria:

1. *Jogo individual* – realização do jogo de forma autônoma;
2. *Jogo paralelo* – jogado de forma independente, sem contato ou referência direta com os pares;
3. *Jogo associativo* – interage-se com os pares sobre as características da atividade, mas sem submeter o seu interesse e vontade ao grupo;
4. *Jogo cooperativo* – joga-se em atividade organizada, com ações complementadas pelos pares.

Já Caillois (1938), com a obra *Les jeux et les hommes*, cria outra classificação aos jogos, a partir de um ponto de vista antropológico:

1. *Agon* – delimita os jogos para ações competitivas;
2. *Alea* – jogos do destino e da sorte, em que o aleatório tem primazia;

⁷ Vigotsky apud SOARES, 2009, p. 34.

⁸ Parten apud DIAS, 2012.

3. *Simulacro/Mymicri* – estão presentes os elementos fantasia e ilusão, que atingem os jogadores;
4. *Ilinx* – aqueles que se pautam na vertigem com o fim de atingirem o êxtase, extravasando a realidade que associa o homem ao cotidiano.

Para a análise do jogo de bisco, em torno do qual as personagens principais Liodoro e Lala travam um sugestivo “duelo” em “Buriti”, ressaltamos, no momento, o fator da repetição, quando o olhar que fala vale mais do que as cartas, intensificando o desejo entre ambos, pois, segundo Lacan, jogar “é a possibilidade de salto ao simbólico e a partir daí fazer borda ao real”, o que o leva a concluir que “no jogo, articulam-se o simbólico e o real”⁹. Essa perspectiva se soma com a de Giorgio Agamben (2005), qual seja, através do jogo, é possível reinventar o mundo¹⁰, inserir uma pausa naquele tempo solidificado do Buriti Bom, do qual o monjolo é o representante maior: “Diferentemente do rito que segue à risca o calendário, propondo uma ordem no caos, o jogo, na concepção agambeniana, transforma a rigidez temporal em um evento maleável” (p. 3).

Ao elemento do jogo, se soma o do olhar do feminino decisivo, estrategista, articulador, que pontua a questão do gênero relacionando o sexo a conteúdos culturais de acordo com valores e hierarquias sociais, o que o faz ser tanto uma construção sociocultural, “quanto um aparato semiótico, um sistema de representação que atribui significado (identidade, valor, prestígio, posição de parentesco, *status* dentro da hierarquia social etc.) dentro da sociedade”¹¹, localizando-se às vezes além da esfera privada da reprodução, procriação e família. Por estas razões, as abordagens em torno das mulheres em “Buriti” e “Minha gente” buscam articular psicanálise com estudos helênicos, correspondências mitológicas com visada histórico-social e com conceitos freudianos em especial. Tal trama far-se-á, como é inevitável em um recorte de

⁹ Lacan apud LOPES, 2014, p. 17.

¹⁰ Agamben propõe certa “infantilização” do mundo, um ludismo atrelado ao rompimento da concepção racional e científica, pois toma por *infância*, a potencialidade de rompimento com essa racionalidade, como forma de desafio ao imprevisível. Seu objetivo é o resgate do laço existente entre experiência e linguagem, uma vez que, para ele, o homem só se constitui como um ser que fala.

¹¹ HOLLANDA, 1994, p. 212. Essa noção é semelhante àquela que vê a sexualidade não como um dado natural apenas, mas como um engendramento cultural e ideológico expresso em *História da sexualidade* (1976), de Michel Foucault. As proibições e regulamentações quanto ao comportamento sexual, de base religiosa, legal ou científica, não o inibe, constrange ou reprime, mas promove a criação de novas formas de produzi-lo, estabelecendo as relações sociais. Foucault não equipara poder com opressão, e sim vê aquele como produtor de significados valores, praticas dentro de discursos institucionais.

interface, de modo parcial e não totalizante, aproximativo e não determinista, mais sugestivo do que conclusivo. São alguns aspectos de cada um desses campos que serão agenciados no estudo dos textos roseanos, atendendo à convocação da própria obra a cada momento da análise.

Há um destaque do tópico *xadrez* na biografia de Rosa, de modo que esse jogo ultrapassa o gosto pessoal para se tornar “matéria vertente”, constitutiva de inúmeras histórias, sendo reduzida a fortuna crítica relacionada ao tema. Tais itens serão também abordados no capítulo 2.

Como trajeto discursivo-analítico da tese, os capítulos 3, 4 e 5 enfocam “Minha gente”, trazendo o jogo de xadrez como pano de fundo e frente estrutural, conjugando interesses públicos e familiares nos personagens principais. Nesse aspecto, a obra de Engels, de 1884, *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*, aparece para fundamentar a ideia de que a família de Emílio tem uma liderança obtusamente matriarcal, exercida pela filha Maria Irma, ainda que seja a figura do masculino que parece estar à frente, pois se quer insistir na importância da mobilidade livre e autoritária da peça Rainha no jogo de segurança do Rei e de seu entorno.

Esse ponto articula os capítulos 6 e 7, voltado para “Buriti”, com ênfase na figura de Lala, apesar de que a figura de Liodoro será abordada quase que na mesma proporção para validar justamente as articulações daquela. Ainda que as persoagens femininas se revistam de uma faceta moderna, a incursão delas em *locus* estritamente patriarcal faz com que as leis deste sistema se fixem ao final de cada história que protagonizam. Como se percebe no poema “O mito”¹², de C. Drummond de Andrade, ponto em comum com “Buriti” e “Minha gente” é a marca da desidealização da mulher e da sua inserção enquanto sujeito, dono de sua vontade e ação, o que a coloca em outra posição distinta da estereotipada socialmente, cuja tradição literária ocidental a insere no contexto do ser puro, alvo, translúcido.

Junto com a ascensão masculina de que versou Engels (1884), importante frisar, gestou-se a negação do prazer sexual feminino que acabou por retirar a mulher da qualidade de sujeito do prazer, situando-a no posto de objeto de prazer masculino, algo que, vale reforçar, a ficção roseana uma vez mais inverte; como se verá, é Lala quem comanda o jogo erótico da sedução em relação a Liodoro, e é Maria Irma quem controla suas investidas amorosas, seus impulsos sedutores em relação ao Primo. Ampliando a

¹²DRUMMOND, 2002.

teoria de Engels, a autora russa Alexandra Kollontai aponta que no ditame da propriedade privada surge a mulher moderna detentora de virtudes masculinas, como firmeza, decisão e energia, marcas basilares de Lala e Maria Irma. Rosa parece esboçar literariamente o que seria o perfil da mulher moderna no século XX, e cremos que o excerto de Kollontais, de 1978, poderia servir como epígrafes às duas personagens de Rosa de que se fala, pois nelas há

a autodisciplina, em vez do sentimentalismo exagerado; a apreciação da liberdade e da independência, em vez de submissão e de falta de personalidade; a afirmação da sua individualidade e não os [...] esforços para se identificar com o homem amado; a afirmação de gozar dos prazeres terrenos e não a máscara hipócrita da “pureza”, e finalmente, a subordinação das aventuras do amor a um lugar secundário na vida. Diante de nós temos, não uma fêmea nem uma sombra do homem, mas sim uma mulher-individualidade. (KOLLONTAI, 1978, p. 60)

Tal mulher, na literatura de Rosa, às vezes paga um preço por transgredir a estrutura patriarcal, como pode se perceber em “A hora e a vez de Augusto Matraga” (*Sagarana*), em “Sinhá secada” (*Tutaméia*) e em diversos outros contos do Autor. Assim, nos dois capítulos centrais da tese, que analisarão “Minha gente” e “Buriti”, será ressaltado, a partir do feminino, essa mulher moderna que opera, em um conto, para a consolidação da estrutura patriarcal, e em outro, para o seu embate. Há, sem dúvida, movimentos distintos possibilitados pela volubilidade da peça Rainha no tabuleiro do jogo, na facilitação de mobilidade na trama devido à astúcia atrelada à beleza física que dispõem as protagonistas, Lala e Maria Irma, o que confere a elas uma marca típica do substrato ficcional de Rosa: a ligação mítica, mais especificamente, porém não somente¹³, com Afrodite, por conjugar amor e beleza.

Afrodite, deusa que rege o amor erótico, a sexualidade, a fecundidade¹⁴; por sua origem e ligação com o elemento marinho¹⁵, a deusa tem em sua constituição a marca do ser fluido, inapreensível e movente, o que se desdobra para a inconstância, a

¹³ Pontuamos que, no decorrer das análises desta Tese, outros mitos femininos serão abordados para especificar os perfis das mulheres de Rosa.

¹⁴ RAGUSA, 2005, p. 172.

¹⁵ Da tradição mítica, sabe-se que Gaia depois de se envolver com um de seus filhos, Urano, nascido igual a ela e tornado amante dele, sente-se aprisionada e ultrajada por esse filho-amante que lhe permanece colado. Para encerrar a situação, conta com a ajuda de um de seus filhos, Crono, o mais novo, gerado da união com Urano. Como detestava o pai, aguarda Urano em local oculto, disfarçado pela noite, e o ataca – o decepa e joga o pênis do pai ao mar, castrando-o. Do sangue do órgão ceifado, nascem as Eríneas, “deidades associadas à vingança por crimes entre consanguíneos”; os Gigantes e as Ninfas Freixos, associados à guerra; enquanto “do esperma que cai ao mar, misturado a água, nasce Afrodite” (RAGUSA, 2005, p. 155).

dissimulação, o engano, a sedução, enfim, o passe livre da Dama do xadrez, marcas estruturais das personagens roseanas em destaque aqui, Lala e Maria Irma. De um estudo mítico-religioso e poético, perpassando concepções em torno de seu nome e epítetos, bem como dos cenários nos quais ela se insere, percebe-se que tal divindade grega rotula-se estereotipicamente de “deusa do amor e da beleza”, mas para além dessa marcação, quando se volta o olhar, sobretudo, para a lírica arcaica, como a de Safo, conhece-se uma Afrodite complexa e multifacetada, cuja história, religião, arquitetura, arqueologia e iconografia da Grécia antiga atestam suas representações abstrusas e plurais. Por denominações distintas – Cípris, Ciprogênia, Citereia – assim como por epítetos variados, “áurea guirlanda”, “esquia”, “ouro”, “tecelã de ardis”, é frisada no mito e na poesia pela beleza e pela enganosa fragilidade, sendo comumente cercada por paisagens sacroeróticas, como o jardim. A natureza vegetal em sua sensualidade pulsante se coaduna com a esfera do desejo humano em sua expressão do desassossego erótico e sexual da “caçadora-pescadora”¹⁶, perspectiva expressiva em “Buriti”, tamanha a carga erótica vegetal e físico-corpórea que impregna a estória.

Parte-se, finalmente, após esse breve excursus teórico, à empreitada do percurso analítico-interpretativo.

¹⁶ Íbico apud RAGUSA, 2010, p. 570.

CAPÍTULO 1 – O JOGO ROSEANO: O OLHAR, O XADREZ

"Não jogam os grandes mestres por clichês fixos, mas interpretam cada produção em particular de acordo com suas características próprias."
(CRUZ, 1956.)

Da pesquisa realizada no Acervo João Guimarães Rosa (JGR), no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, um material variado fora encontrado em relação ao jogo e ao xadrez. Em especial na sessão Lazer (LAZ), documentos manuscritos, recortes que compõem a vasta gama de instrumental direto ou indireto às composições literárias do Autor. Para demonstrar a fixação dessa lógica, convém mencionar alguns trechos a respeito. A lista abaixo atesta a importância do tema para Rosa e o modo como buscava investigar possibilidade para suas narrativas:

→ JGR - LAZ – 053 - "Grande torneio triangular" (Rosa - Pita - Serra).

Representação icônica de um tabuleiro de xadrez com três nomes intercalados na primeira fileira horizontal e vertical: Rosa, Pita e Serra, receptivamente. Há um total de 12 quadrantes pintados de preto (a lápis) enquanto os demais têm pontuações numéricas diferenciadas e sua somatória na lateral direita. Abaixo, há o título "Grande torneio triangular" seguido de ilustrações, a saber, um cachimbo, uma rosa e uma serra, além de três representações humanas, porém cada qual com cara dos três objetos já mencionados, além de outros três desenhos – o de uma rosa, de uma serra e de um cachimbo personificados, com pernas, braços, olhos. Vale frisar que nas duas imagens do homem-rosa e da rosa-humana há a presença dos óculos (alterego?), assim como na do homem-serra e da serra-humana há a presença de uma faixa no busto a figurar uma marca de patente, como um adereço a mais da farda oficial do exército, somada às botas, casacos presentes, enquanto na outra ilustração observa-se um chapéu oficial.

→ JGR - RT/1a - 08, 09, 10, 11, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 23, 24, 01b/15, 26, 33, 37, 01c, 14, 27, 40.

Todos esses índices numéricos são recortes de *O Cruzeiro*, datados do ano de 1953, com meses praticamente intercalados: janeiro, março e junho.

Na edição de 04 de julho de 1953, encontra-se uma nota: "Uma aula de xadrez". Nela, o falecido mestre vienense Spielmann ensina na partida posta abaixo uma

das mais úteis variações do tema "A arte do sacrifício", sendo que este é muito frequente na prática, especialmente quando o amador percebe a ocasião de aplicá-lo. (JGR - RT/1a, 24)

Falando de Panno e Alekine, em sua coluna, Walter Cruz coloca a certa parte: "Não jogam os grandes mestres por clichês fixos, mas interpretam cada produção em particular de acordo com suas características próprias" (*O Cruzeiro*, 8 de dezembro de 1956. JGR - RT - 01b/26).

Os outros inúmeros documentos com menção ao jogo de xadrez do Arquivo, em suma, versam sobre a necessidade de proteção do Rei pela Dama/Rainha, de papel fulcral, entrada decisiva no jogo adversário. Ao se referir ao mestre enxadrístico argentino Panno, por exemplo, Walter Cruz comenta sobre a espera paciente pela oportunidade de arriscar ou enfraquecer o jogo alheio por meio de "ciladas tático-estratégicas" no jogo de xadrez astuto (*O Cruzeiro*, 9 de fevereiro de 1957. JGR - RT - 01b, 33).

Embora a maioria dos arquivos date da década de 50, há os que precederiam a publicação de *Sagarana*, como o manuscrito RT - 01c, 27, que aborda uma partida de xadrez entre Miguel Cuéllar, colombiano, e Hermes Paixão, ocorrido na Cidade Universitária, a 2/6/45, em Bogotá.

A respeito do léxico "jogo", destaco, dentre a sua heterogeneidade ideológica:

→ Correspondência com o pai Florduardo Pinto Rosa (CJGR - CP. Cx. 06, 03 (4) - 414 - 4 (anexo)) - "O jôgo [sic.] da bola".

Três páginas de texto descritivo do título que nada se aproxima do jogo de futebol propriamente, mas antes do jogo de taco: estacas a serem derrubadas por dois ou quatro jogadores.

→ Cx. 93, seleção de recortes, R8 - "O Jogo da linguagem", Benedito Nunes, em *Suplemento literário*, de 27 de Nov. 1965.

O recorte traz um profundo diálogo com o conto tutaméico "Azo de almirante" - jogo para o nada, apesar do mote ser o enigma da palavra "ser" em torno do personagem Martim, de *A maçã no escuro*.

A partir dessa pesquisa realizada no Acervo, acreditamos ser o jogo de xadrez um tema de grande interesse de Rosa e pouco abordado, explorado na fortuna crítica.

Ressalto dois estudos que trazem esta abordagem de forma mais evidente. Um deles é de Edson Santos de Oliveira que, com o trabalho “Reflexões sobre o jogo em *Sagarana*, de Guimarães Rosa” (2012), prioriza mais o fator lúdico nas histórias roseanas do livro de 1946; nelas, fixa-se, de maneira muito breve, com apontamentos discursivos, referências ao baralho (jogo de truco), ao xadrez e aos fragmentos de contos de fadas, narrativas populares e cantigas, tomando o modo narrativo também como um jogo de linguagem: “Jogar com as palavras, em Guimarães Rosa, significa revitalizá-las, reinventá-las, buscar a língua em seu estado adâmico, livre da tirania gramatical, captá-la em seu inacabamento estrutural” (p. 04).

O outro, em que nos debruçamos com maior especificidade, é de Luís Eduardo Wexell Machado (2012), que analisa as primeiras produções de Rosa no gênero conto – especificamente “Tempo e Destino” e “O mistério de Highmore Hall”, publicados em *O Cruzeiro*, em 2 de junho de 1930 e em 07 de dezembro de 1929, respectivamente. O estudioso vê neles um exercício estético do que seria uma marca produtiva do Autor: o alinhamento das histórias para o viço do místico, do difuso, do inexplicável, da terceira margem, pois os dois contos em questão tendem ao misterioso, ao horror ao se ancorarem em raízes da tradição gótica e fantástica dos séculos XVIII e XIX, como em Horace Walpolle, E.A. Poe e seu discípulo H.P. Lovecraft, corrente literária em voga no cenário norte-americano na década de 30, lembra o estudioso.

Preocupado com o efeito do chocante, do inóspito, com as construções metafóricas poéticas, em especial no clímax, Wexell Machado analisa “O mistério de Highmore Hall” à luz do gótico e do fantástico. Sua análise caminha pelo horror que o texto de Rosa suscita nos limites da possibilidade do humano; o monstro/humano Elphin, cuja aparição se dá em meio a tempestades sombrias, escapa do calabouço por sede de vingança, cavando um túnel com os ossos da mulher que viu apodrecer:

Não havia luz no gabinete, mas os relâmpagos, agora contínuos, iluminavam-lhe os mínimos detalhes.

De pé, hirtos, os olhos esbugalhados, os cabelos arrepiados, o castelão tremia, levando as mãos à frente [...]. E diante dele via-se um corpo hediondo, nu, hisurto, negro, sujo, a escorrer água, os ombros largos sustentando a juba cerdosa de uma cabeça e a grenha barbuda de um rosto bestial.

Os olhos faiscavam chamas de ódio – olhos de leopardo numa cara de gorila.

E o mais terrível era que esse monstro falava, ou antes rugia, com sotaque absurdo, com voz entrecortada, exprimindo-se dificilmente mas numa entonação feroz e decidida. (ROSA, 1929, p. 12).

Aponta Luís Machado (2012) que “O mistério de Highmore Hall”, mesmo desviando-se da vertente regionalista, passando-se na Escócia, traz princípios do xadrez pelo processo de experiência do protagonista que vai “do dia ensolarado ao anoitecer, do claro ao escuro, de uma idealização mental a uma realidade empírica” (p. 09); inicia *in medias res*, como *Grande sertão*, como “Minha gente” – texto a ser abordado a seguir –, em uma travessia destinada ao solar dos Highmore. Do lado das peças pretas estaria o velho casarão, que “não é nada convidativo”, e o Sir John, que habita o local, recluso, às sombras, “enfurnado como uma coruja”¹⁷; do lado das brancas, seu rival. Tal rivalidade marca o que seriam dois lados, estabelecidos por dois clãs, desde o passado, mais precisamente, desde 15 anos atrás quando a esposa de Highmore fugira com um rival dele, Elphin Lowen, que, por sua vez, abandonara filho e fortuna sem nunca mais dar notícia.

O par branco/preto se constrói em todo o conto, observa Luís Machado (2012). O solar dos Highmore localiza-se em posição privilegiada, nas alturas de uma colina; contudo, a paisagem que a adorna, além de árida, é triste; apesar do silêncio imperioso no local, havia vida (natural), um lago, mas que tinha pedras no entorno; o solo rumo também às alturas, para o norte, porém é pedregoso e sem vegetação alguma; “tudo envolto por uma neblina espessa que cobria o horizonte” (p. 06). Para o que interessa aqui, destacamos o que Luís Machado observa na possível melancolia de Highmore que, distintamente do paralelo existente com a “A queda da casa de Usher”, pelo tom mórbido descritivo narrativo da casa que os aproxima, as ligações entre morador e imóvel são diferentes: em Poe, o vínculo se dá pela insanidade de Usher (devido à culpa e pelo medo por conta do amor incestuoso entre os irmãos, aparente causa da maldição instaurada), em Rosa a conexão decadente entre casa e proprietário parece estar relacionada ao abandono da peça-chave, da Dama, da esposa: “E até hoje não deixou mais a velha casa. Nunca mais sorriu. Parece uma alma do outro mundo! O castelo vai se desmoronando aos poucos!” (ROSA, 1929, p. 11).

Sabe-se que, no xadrez, a Rainha está à disposição do Rei e de seu reino, mas uma vez fora da jogada, a ruína de todos é certa. No conto, isso fica perceptível pela atitude extrema do velho, que, movido pela inaceitação do adultério da esposa, Ana, a aprisiona, junto com o amante, no calabouço do castelo; aquela morre rapidamente, mas o outro sobrevive por 15 anos, tempo suficiente para planejar a própria fuga e vingança,

¹⁷ ROSA, 1929, p. 11.

que ocorre antes do que espera, pois “sua mera aparição a John Highmore o leva à morte”, observa Machado (2012, p. 10).

Na segunda parte de seu ensaio, Luís Machado (2010) trata de “Tempo e destino”, cuja trama principal lembra muito a de “Minha gente”: o casal da vez, Zviazline e Efrozine, é impedido de concretizar a relação amorosa pelo desprovir de dinheiro do homem, que, válido ressaltar, “é um jogador de xadrez amador com grandes conquistas na carreira não profissional em que duela inclusive com nomes experientes”. Durante uma partida de treinamento, “sua atenção é despertada para um espectador diferenciado” (MACHADO, 2010, p. 12)

Então Zviazline olhou pela primeira vez os assistentes. E viu na sua frente uma figura estranha de grifo, que relembra os retratos de Satanás: fronte desmedidamente ampla; sobancelhas oblíquas; olhos pequenos, maliciosos, faiscantes; nariz adunco como bico de falcão; lábios finos frisados por sorriso diabolicamente irônico. (ROSA, 1930, p. 12)

Mesmo com mestres mais experientes como parceiros, é com a presença dessa figura estranha que sente aumentar seu poder enxadrístico, permitindo-lhe ganhar todas as partidas. O sujeito sentencia: “Enfim, já se começa a compreender a jogar o xadrez entre os homens” (ROSA, 1930, p. 12), o que amplia a carga sobrenatural do momento, estabelecendo duas categorias de seres – “a dos humanos e a dos não-humanos, algo intensificado pela descrição da voz narrativa de terceira pessoa”. (MACHADO, 2010, p. 09).

A sua voz estalou fanhosa, esganiçada, como se viesse de muito longe; e, não fora o ar sobrenatural de quem a pronunciara, qualquer um se sentiria insultado pela ironia da expressão. E, sem esperar resposta, o enigmático homenzinho se afastou num passo miúdo, como o saltitar de um pássaro.

Os circunstantes indagaram-se mutuamente, mas nenhum conhecia a esdrúxula criatura de sortilégio. Era de certo modo brincalhão de mau gosto, que quisera se divertir à custa deles. (ROSA, 1930, p. 12)

A condição de brincadeira de mau gosto, segundo Wexell Machado (2010), confere um ar racional e explicativo ao homem estranho, não havendo ainda na narrativa a hesitação típica do gênero fantástico do século XX. Como a repercussão das vitórias de Zviazline na seção de treinamento atingiram todo o círculo enxadrístico, é drogado pouco antes do início do torneio. Delirando, deixou seu quarto, vagou pelas ruas até encontrar uma sala circular, repleta de signos, queimando incenso e mirra,

ocupada por dois homens que jogavam xadrez, sendo um deles reconhecido – a tal figura inóspita de antes. Estes se definiam como sendo o Tempo e o Destino que praticavam o “único tarot absoluto, chave de todo simbolismo!...” (ROSA, 1930, p. 46). Zviazline receberia o ensinamento daquele “jogo, para alguns uma arte, e uma ciência para muitos poucos” (p. 46).

Enquanto o Tempo se concentra impassível no manejo das peças do tabuleiro, o Destino toma a palavra para contar quem é ele, quem é esse seu parceiro, “sua marca da herança humana”, como “uma gênese de Prometeu”, aponta Wexell Machado (2010, p. 10):

- Sim, não passáveis primitivamente de meros autômatos, com menos independência e arbítrio talvez que estes trabalhos em que tocam as nossas mãos!... Entretanto, uma força imensa, formidável desabrochou e cresceu na chama microscópica de vossos cérebros embrionários... Essa potência que não sabeis ainda manejar, mas que vos há de transformar em deuses, é a vontade!... (ROSA, 1930, p. 46)

A revelação recebida é a informação de que o fogo sagrado dos deuses, roubado e dado à humanidade, se apresenta como uma vontade potente capaz de produzir feitos semelhantes aos das divindades. Atenta Machado, muda-se o foco, que volta para Zviazline, levado pelo Tempo a contemplar a história que se passa aceleradamente em sua frente por muitas imagens e acontecimentos insólitos; uma gradação se processa de modo que o ritmo do guia desacelera permitindo ao jogador amador adotar um estado ameno de calma e tranquilidade, o que o leva a despertar e a se lembrar imediatamente da competição de xadrez, um torneio com duração de 20 dias. Com medo de perder o início do evento, corre para o salão dos jogos, mas ao chegar percebe que a partida já havia se encerrado e que ele era o grande vencedor mundial, com 11 vitórias consecutivas em 11 partidas:

Haviam decorrido vinte dias desde o começo da sua amalucada excursão! E enquanto o velho Cronos o distraía com as visões fantasmagóricas, “Anágke”, disfarçado, substituiu Zviazline no torneio, alcançando estrondosa vitória. (ROSA, 1930, p. 46)

Wexell Machado (2010) infere que, com tal explicação ao fato sobrenatural, o conto desvincula-se da vertente do fantástico e se aproxima do maravilhoso. Zviazline cumpre sua travessia, pois alcança seu objetivo maior: o casamento. Como se verá, esse desfecho em tudo difere do conto “Minha gente”, já que, depois de inúmeras estratégias e jogadas, o Primo não consegue ter a Prima como recompensa. Ao conseguir Efrozine,

Zviazline deixa de jogar xadrez, depois de permitir que o Tempo e o Destino agissem sobre ele; “mais forte que Adão, recusava provas do fruto da consciência, e mais humano que Prometeu, se não atrevera a roubar o fogo do céu” (ROSA, 1930, p. 46). Wexell Machado pensa as duas frentes como Ormuz e Ariman, deuses masdeístas que representam o bem e o mal, transpostos pelo cristianismo para a denominação de Deus e o diabo. Enquanto o Tempo, “Ormuz, o bem, não retira sua atenção do jogo, como um todo, e do movimento frenético das peças, Ariman intervém nas ações humanas através da providência ou da fatalidade”, compõem “as duas caras do destino” (MACHADO, 2010, p. 11). O jogo narrativo passa a voz ao narrador-personagem em onisciência, conferindo ao fenômeno um efeito sobrenatural, portanto, próximo do fantástico:

O jovem enxadrista acordou cedo e bem disposto. Como de costume, o criado lhe trouxe o café preto, ainda fumegante. E logo após começavam os efeitos estramonizantes de uma droga criminosamente misturada!...

O que depois se passou, nem o próprio Zviazline soube contar direito. Lembra-se, muito mal, de ter saído desesperado, numa excitação doida, pondo-se a girar a esmo pelas ruas, esquecido por completo do torneio a começar daí a pouco. Tomara em seguida um automóvel, e, já fora dos arrebalde, ao norte da cidade, despedira o chofer, caminhando num automatismo de sonâmbulo, como se arrastado por chamamento superior e invisível. (ROSA, 1930, p. 12)

Frisa-se, enfim, que este conto traz embrionariamente o jogo de xadrez como metáfora da existência, da vida humana, prática para poucos porquanto uma “ciência arcana”, na linguagem roseana, em que, “por detrás de cada jogada, estão as mãos do Tempo e do Destino, ou, dito de outra forma, de Deus e do Diabo”, assevera Wexell Machado (2000, p. 12); uma perspectiva que cabe a muitas outras histórias de Rosa, cuja tentativa de uma demonstração se fará adiante.

1.1 - No tabuleiro de Rosa

“A prosa de Guimarães Rosa é como o espelho d’água na calmaria. Abaixo dele, contudo, está o magma – profundo, vulcânico – pronto para emergir.”

(ROSA, 2007)

O apreço roseano pelo xadrez é incontestável¹⁸. Em seu acervo, seção Coleção, são inúmeros os indícios disso, a começar por um recorte de jornal – *Jornal do Commercio*¹⁹, que traz na capa uma matéria sobre a arte e graça de soltar pipa e, na contracapa, um box sobre xadrez, da Gazetilha enxadrística²⁰. É interessante notar, a partir destas matérias, que o repertório de Rosa aparece de maneira clara, por exemplo, quando temos a descrição das partidas de Santana, ludicamente, ironizando a paixão excessiva do personagem, cheio de truques, como a “variante belga do sistema Sossegovitch Sapatogoroff do contra-ataque semi-frontal ioguslavo do peão do Bispo da Dama” (ROSA, 2001, p. 201).

Possivelmente, em chave irônica, a denominação do sistema remete a Mikhail Moiseyevich Botvinnik (Михаи́л Моисе́евич Ботви́нник 1911-1995), grande enxadrista soviético e Campeão do Mundo de Xadrez. Pioneiro da dominação russa do xadrez mundial, o primeiro a tratar o xadrez como uma ciência e um esporte e a formular um programa de treinamento sistematizado para competição, com uma proposta de atitude séria que se contrastava com as de Emanuel Lasker e José Raúl Capablanca, que raramente se preparavam para os torneios, e até com a de Alekhine, cuja preocupação meticulosa com os adversários não incluía os cuidados com a própria condição física. Sob influência de Botvinnik, portanto, o xadrez tornou-se um esporte russo oficialmente reconhecido, cujos mestres passaram a receber um salário do Estado. Aos seus 14 anos de idade, derrotou Capablanca numa exibição simultânea e, em 1927, participou pela primeira vez do Campeonato Soviético, mas é em meados da década de

¹⁸ À exemplificação consta a matéria extraída de periódico, Xad – 001, IEB – CLGR, e outros documentos que trazem menção ao xadrez: o MO, Cx. 19,75, doc. 75, por exemplo, traz duas estrofes nas quais destaco a primeira: “Os dois macacos que jogam xadrez num capitel de coro de leste da Catedral de Naumburgo”; o JGR – RT/1a, 08, informa sobre o III concurso de soluções para o xadrez numa matéria de *O Cruzeiro*, 18 de outubro de 1952. Uma nota do arquivo JGR – RT/1a, 24 é interessante por fazer referência à morte de Gilberto Câmara, “mentor, guardião e educador” do xadrez. O redator Walter Cruz, que assina uma coluna sobre xadrez n’*O Cruzeiro*, pontua que para Câmara havia uma arte enxadrística especial capaz de consolidar a fraternidade humana, “como suave intermediário entre as asperezas naturais entre personalidades muito marcadas”. Outros recortes no arquivo de Rosa trazem informações sobre técnicas, bem como reportagens sobre *experts* no xadrez, como José Raul Capablanca.

¹⁹ *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, domingo, 1 de maio de 1966.

²⁰ IEB – USP, JGR – RT – 01b, 08.

30 que seu sucesso ganha maior reconhecimento, quando vence dois eventos importantes em Moscou e empata em primeiro lugar com Capablanca, à frente de Lasker e outros poderosos adversários, no torneio de Nottingham. Como jogador, sua peculiaridade, que lembra diretamente a postura do jogador nato feminino de “Minha gente”, é seu comando estratégico, distinto da estratégia de Capablanca, transparente e orientada para o final. Ele gostava de posições complexas, com boas chances para ambos os lados, baseado em sua habilidade de manobra, aliada à percepção do momento de simplificar para o final, com precisão nos movimentos em vez de jogadas intuitivas ou espetaculares, algo bastante próximo também da conduta de Maria Irma enquanto jogadora; em ambos uma tipicidade russa: jogar xadrez pensando em longo prazo.

Curioso reter que, na nota do tradutor de *Alice no país das maravilhas* (2009), há uma informação especificando que no Brasil as peças de xadrez em geral são Brancas e Pretas, mas no tabuleiro da história original de Carroll, as Pretas são substituídas por peças vermelhas, e, além disso, a Rainha (*Queen*) costuma ser referida como “Dama”; os Cavalos são designados como “Cavaleiros” (*Knights*) – estes são dados importantes para dimensionar especificamente o cenário da estória roseana que também joga com polos (pretos e brancos do tabuleiro).

Começamos, então, a acompanhar, em “Minha gente”, a trajetória andante do Primo, em um cavalo preto, pelo sertão até à fazenda de seu Tio Emílio – caminho que se dá por alternâncias entre subidas e descidas geográficas. Este percurso favorece a “harmonia contemplativa” (ROSA, 2001, p. 214) do narrador em meio ao cenário paisagístico rural, mantendo as matizes de intercalação preto/branco que permeiam toda a estória:

A ladeira para a Rua de Cima ainda é a mesma. (ROSA, 2001, p. 211).

Cavalgamos. Subimos. Subir mais. Agora, um lançante contínuo, a serra avante em lombo longo, escalando o espigão. E, pronto, mundo ficou ainda mais claro: a subida tinha terminado, e estávamos em notáveis altitudes. (ROSA, 2001, p. 215)

Apeamos, para ajantarar. [...] Quando montamos de novo, entardecia. Apressamos a marcha. (ROSA, 2001, p. 217)

E continuamos, seguindo o sol, [...] – um sol de recorte nítido, não ofuscante. Refrescou. E a estrada subia e descia, mas, como as descidas era muito menores, nos subíamos sempre. (ROSA, 2001, p. 218)

– Aqui, vamos descer, de uma vez. Estamos chegando seu doutor. [...] Uma descida, íngreme e pedrosa. Funda. Mas, lá em cima, ainda está claro, porque lá em cima é o Araxá. / Descemos ainda. Vadeamos um regato raso. De sombra em sombra, a estrada anoitece, entrando debaixo do mato, porque as árvores tecem teto. [...] E é a derradeira descida, pois a casa da fazenda fica num umbigo de taça. (ROSA, 2001, p. 219)

Notamos que na primeira parte do percurso, narrador e guia estão imersos na *problemização* de Santana, de quem se falará mais adiante, e mais próximos ao chão que do céu. Assim, o estreitamento e pequenez da natureza contagiam a visão do Primo com certo desprezo e indiferença ao avistar, por exemplo, a árvore *Bulnesia sarmientoi*, conhecida popularmente como “pau-santo” (do espanhol “palo santo”, cuja origem se deve, possivelmente, à longa duração da chama quando sua madeira é queimada; de aroma extremamente forte) e também visualizar os muricis (*Byrsonima crassifolia*), árvore nativa do norte e nordeste do Brasil que produz fruto ácido, de sabor e cheiro intensos e característicos; ressalta-se igualmente a gabirobeira (*Campomanesia*), de abundante floração branca, com frutos adocicados que lembram o da goiaba e araçá, embora seguindo a etimologia do tupi-guarani seu nome signifique “casca amarga”. Um pequeno trecho descritivo e extremamente sinestésico:

Mas, sem que eu o tivesse percebido, nós e a estrada já nos afastávamos das pastagens. Agora é um caminho mais apertado, chão pedrento, talhando o serradão. E a aragem traz o aroma evocativo do pau-santo, o cheiro-açucarado das gabiobas, e o odor enjoativo dos muricis. (ROSA, 2001, p. 215)

Quando chegam ao topo, a composição descritiva se transmuta, faz-se simétrica, geométrica e colorida; avoluma-se e os avoluma em tamanha proporção hiperbólica que o gavião-pinhé que “sobrecruzou a crista da cordilheira e se afundava nas matas marginais dos arroios que rojam para leste, os fez olhar e admirar o voo como quem se inclina para espiar um peixe no aquário” (ROSA, 2001, p. 216). Consequentemente,

[...] a vista se dilatara: léguas e léguas batidas, de todos os lados: colinas redondas, circinadas, contornadas por fitas de caminhos e serpentinas de trilhas de gado; convas tufadas de mato musgoso; cotilédones de outeiros verde-crisoberilo; casas de arraia, igrejinhas branquejando; desbarrancados vermelhos; restingas de córregos/píncaros azuis, marcando no horizonte uma rosa-dos-ventos; e mais pedreiras, tabuleiros, canhões, canhadas, tremembés e itambés, chãs e rechãs. (ROSA, 2001, p. 216)

A alternância pelo tabuleiro verde do sertão prossegue. Primo, Santana, mais Malvino, que decide seguir com eles, iniciam a descida e a perspectiva individual volta a se harmonizar com o externo, volta a ganhar contornos negativos por um “Mau caminho, gretado, a pedir cuidado, depois, rota plana, uma hora a fora. E grandes campos, monótonos, se ondulavam, sob o céu” (ROSA, 2001, p. 217).

Significativo apontar que a referência metafórica ao xadrez na prosa de Rosa é dada, por exemplo, pela crítica recente de Luiz Roncari, de 2013, que se reporta a Lala, diferentemente do ângulo desta tese, não como uma estranha no ninho, e sim “como mais uma peça do xadrez familiar, consolidado pelo peso dos laços” (ROSA, 1969, p. 68) patriarcais, somados ao afeto que Liodoro nutre pelas filhas e ao peso simbólico que a moça citadina dá ao objeto-símbolo matrimonial. Em outra parte de seu *Buriti do Brasil e da Grécia*²¹, o crítico escreve que, aos olhos de Miguel, Lala e Glória, apesar da beleza presente em ambas, são modelos antagônicos – a nada pudica sertaneja e a cautelosa citadina – que compõem

um xadrez no qual uma representa a casa branca e a outra a negra, e reúnem em torno de si as qualidades convencionalmente associadas a uma cor e à outra: a loura clássica ingênua, natural, e a mulher moderna fatal, artificial, de cabelos e talvez também os olhos negros, [...] a moça do campo e a da cidade; a solteira pura e a casada impura. (RONCARI, 2013, p. 81)

²¹ Muitas sugestões deste livro de Luiz Roncari, *Buriti do Brasil e da Grécia: patriarcalismo e dionisismo no sertão de Guimarães Rosa* (Editora 34, 2013), bem como de explicações do Professor em curso homônimo, ministrados na pós-graduação da USP, serão aproveitadas nesta tese, pois foram ponto de partida importante para as reflexões desenvolvidas aqui, em especial no que tange às associações míticas.

1.2 - Lances iniciais: o jogo e o xadrez

“O que a linguagem poética faz é essencialmente jogar com as palavras. Ordena-as de maneira harmoniosa, e injeta mistério em cada uma delas, de modo tal que cada imagem passa a encerrar a solução de um enigma.”

(HUIZINGA, 2008)

As origens da literatura enxadrística remontam à idade de ouro árabe, os dois primeiros séculos do califado de Abbasid, a cujo período podem ser atribuídas as obras *Livro do xadrez*, Al-Adli, e *Elegância no xadrez*, Ar-Razi (por volta de 860 d.C.). A atividade literária e o xadrez desfrutam de uma sintonia e intimidade longa em termos temporais. Na literatura brasileira e estrangeira, são muitos escritores a mencionar o xadrez ou a tornarem-no como matéria constitutiva de suas obras; podemos lembrar Boccaccio, Goethe, Tolstoi, Dostoiévsky, Borges. Encontramos esta marca também nas obras de Lewis Carroll, que mesclam o fantástico, o estranho e o maravilhoso²², como em *Alice no país das maravilhas* (1865), e também em *Alice no país do espelho* (1871), cuja protagonista tem sua epopeia de formação, numa floresta, um lugar fantástico repleto de criaturas peculiares, depois de cair na toca de um coelho. Como se sabe, a obra é povoada de alusões satíricas, de paródias e poemas peculiares da Inglaterra, além de referências linguísticas e matemáticas. Lembremos que no universo em que a protagonista se encontra, ela precisa enfrentar obstáculos estruturados como um jogo de xadrez para tornar-se rainha:

– Mas esse campo está dividido perfeitamente, tal qual um grande tabuleiro de xadrez – afirmou Alice, finalmente. – Só que deveria haver algumas peças a se movimentar sobre os quadrados [...]. – Mas é um grande jogo, um imenso jogo de xadrez que está sendo jogado – cobrindo o mundo inteiro. (CARROLL, 2009, p. 46)

E assim é toda a obra, “um grande jogo” de escolhas, decisões, amadurecimento da protagonista Alice (que, aliás, lembra o do Menino do conto inicial e final de *Primeiras estórias*) que tromba constantemente com jogadas surpresas da vida, seres e criaturas que a levam a mudanças de rumos e estratégias.

²² “Após mergulharmos nesta terra repleta de coisas e seres maravilhosos (criança que vira porco, gato que desaparece, flores que falam, chapeleiro maluco) já nos convencemos, automaticamente, do fantástico. Mas, como o gênero fantástico existe mesmo na indecisão e na hesitação, Alice só nos revela o gênero da história que viveu quando a história chega ao final: ‘– Acorde, Alice querida! – solicitou sua irmã. – Puxa, como você dormiu pesado! – Nossa, tive um sonho tão esquisito! – contou Alice e relatou à sua irmã tudo o que conseguia lembrar sobre essas aventuras que você acabou de ler’ [...]. Assim, temos que concordar que se trata de um fantástico-estranho. (BELLON, OLIVEIRA, 2011, p. 3-4)

Lembremos que a metáfora entrelaçadora de tempo, destino e amor já se manifesta entre 1230 e 1280, entre um encontro amoroso e uma batalha no tabuleiro, por exemplo, no poema alegórico *Romance da Rosa*, de Guillaume de Lorris e Jean de Meung. Também um suntuoso baile em forma de torneio é o cenário do *Quinto Livro de Patagrue* (1564), de Rabelais, em que as peças-personagens se movimentam ao som de música e todos são transportados às delícias soberanas e à suprema felicidade do Olimpo. Ainda nos versos de Fernando Pessoa²³, como a ode ricardiana “Os jogadores de xadrez”, há a abordagem da fixação/alienação de duas pessoas em uma partida de xadrez, excluindo o fato da cidade na qual vivem ser invadida e entrar em guerra. Ainda que cientes desse entorno caótico, elas se mantêm impassivelmente atentas e focadas ao tabuleiro:

Inda que nas mensagens do ermo vento
Lhes viessem os gritos,
E, ao reflectir, soubessem desde a alma
Que por certo as mulheres
E as tenras filhas violadas eram
Na distância próxima,
Inda que, no momento que o pensavam,
Uma sombra ligeira
Lhes passasse na fronte alheada e vaga,
Breve nos seus olhos calmos
Volviam sua atenta confiança
Ao tabuleiro velho.

(PESSOA, 2010, p. 51)

Por trás da simbologia do tabuleiro reside a “tomada de controle, não só sobre adversários e sobre um território, mas também sobre si, sobre o próprio eu”²⁴. Portanto, cientes de que sozinhas não teriam interferência alguma na guerra já anunciada e corrente, bastava ter o único controle possível – aquele sobre si, como forma de reclusão e defesa interior. Mesmo diante do que poderia ser tomado como clímax para removê-las da partida/alienação – o mal da guerra acometendo as próprias famílias – a atenção no jogo permanece intacta e exclusiva, uma forma de sublimação:

Quando o rei de marfim está em perigo,
Que importa a carne e o osso
Das irmãs e das mães e das crianças? (Pessoa, 2010, p. 52)

²³ “Meus irmãos em amarmos Epicuro / E o entendermos mais / De acordo com nós-próprios que com ele, / Aprendamos na história / Dos calmos jogadores de xadrez / Como passar a vida.” (PESSOA, 2010, p. 53)

²⁴ CHEVALIER & GHEERBRANT, 2002, p. 972.

Os títulos que focam ou perpassam pelo xadrez se prolongam em incontáveis textos da literatura universal: “O Autômato de Maelzel” (1842), de Edgar Allan Poe, tematiza o enigma no jogo e na sociedade por meio da investigação de uma provável máquina inteligente que paira entre um “ser verdadeiro” e uma farsa de circo – “O Turco Jogador de Xadrez” – criada por Kempelen em 1776, exibida em toda Europa, inclusive para grandes personalidades como Napoleão, com estrondoso sucesso; *A Longa Noite de Xadrez de Paul Badura-Skóda*, de Gabriel Garcia Márques (1986); “O Jogo de Xadrez”, que, segundo seu autor, Ezra Pound, mostra o efeito da arte abstrata moderna²⁵. Enfim, Kester Svendsen²⁶ aponta pelo menos 553 obras literárias de todo gênero que fazem referência ao “Rei dos Jogos”, isso apenas na literatura inglesa e somente até o ano de 1945.

A forma hodierna do xadrez se deve ao fim da Idade Média e início do Renascimento, cujo tratado europeu mais significativo foi o *Livro del Acedex* (1890; *Livro de xadrez, dados e Tábulas*²⁷), de D. Alfonso o Sábio (1221-1284), escrito em 1283, enquanto a literatura medieval traz o poema de Deventer (século XIII) e a *Moralitas de Saccario* (ambos de autoria inexata). Culturalmente, o período medieval se nutriu dos gregos e romanos e, a partir do século XII, dos árabes também, já que o Renascimento inicial foi marcado por traduções que trouxeram a Matemática, a Filosofia, a Medicina etc., além do xadrez que também proveio dessa influência árabe. A difusão medieval ocorreu, sobretudo, dos séculos XII a XV.

Na Europa, o jogo foi introduzido pela Espanha, “como parte do intercâmbio cultural geral entre mulçumanos e cristãos na península”²⁸, com a preservação de termos árabes, como *Aifil* (ainda hoje designado assim pelos espanhóis e que nós chamamos Bispo), *Alferza* (nossa Dama) e *Roque* (Torre).

Importante frisar esta marca do período medieval, porque legitima a capacidade e iniciativa da jogadora Maria Irma, de “Minha gente”, como se verá adiante. A atividade enxadrística foi tida como honra e distinção para o cavaleiro, mas foi também prática frequente das mulheres – “o livro de D. Alfonso afirma ser o xadrez atividade bastante apta para as mulheres, e considera inclusive invenção feminina uma

²⁵ Entrevista publicada na “The Paris Review”, em 1962. Traduzida especialmente para Revista Bula por Amanda Górski. Disponível em: < <http://acervo.revistabula.com/posts/traducao/a-entrevista-historica-de-ezra-pound>>. Acesso em: 16/11/2013.

²⁶ Svendsen apud FILGUTH, 2007, p. 123.

²⁷ BRUNET, 1890.

²⁸ LAUAND, 1988, p. 22.

determinada modalidade de xadrez: o “jogo forçado” que tem uma regra adicional: “obriga a tomar [peças/poder] sempre que possível”²⁹. Sobre essa variante no jogo, pretende-se mostrar que há elo com os enredos de “Minha gente” e “Buriti”.

O adjetivo *forçado* se deve à restrição, “à liberdade do jogador que o faz ir contra sua vontade em certas situações e trocar – quer queira, quer não – uma peça melhor por uma pior”. Tomar, como gesto, é uma obrigação, daí o *jogo forçado*, que exige “especial habilidade do jogador: a de não expor suas peças mais fortes em ocasião de serem sacrificadas em troca de peças mais fracas e vis”³⁰. A associação direta com o feminino, rege a lenda, é a de que essa modalidade foi criada por donzelas de Ultramar nomeando-o *jogo das donzelas*, conforme explicitação de Luiz Lauand. Assim, em uma das histórias principais a ser analisada aqui, “Minha gente”, vale lembrar que apesar de “encantada” com o primo, Maria Irma precisa substituir essa peça por outra, pois a precisão é o centro do emaranhado.

Retomando a investigação das modulações e validação em torno do termo *jogo*, acrescenta-se que, na filosofia, desde seus primeiros escritos, especialmente no contexto de sua “metafísica de artista”, Nietzsche começa a articular suas ideias adotando, como referência, a dimensão do *jogo*, uma ideia presente nos momentos principais do desenrolar de seu pensamento e talvez seja um desses elementos que, de maneira velada, oculta-se sob formas e figuras distintas, a fim de dizer *de outra maneira* o vir-a-ser, a vida ligeira, a arte. Luis Enrique de Santiago Guervós (2011), professor da Universidade de Málaga, Espanha, e membro do SEDEN³¹, pontua que, entre todos os estudiosos da obra de Nietzsche, aquele que tratou do tema com mais profundidade foi Eugen Fink que interpreta a ideia de jogo como a ideia central da filosofia do autor, percepção opositiva à de Heidegger. Nietzsche teria também se emancipado do pensamento de Schopenhauer, expressando, assim, uma nova concepção do ser. A interpretação do mundo, da vida e da existência como um jogo é a resposta de Nietzsche a uma concepção de mundo na qual já não há mais sentido, finalidade ou verdade.

Destacamos que diversos são os modos para acessar o fenômeno do jogo, assim como são também distintas as tentativas para determiná-lo significativamente; ora

²⁹ LAUAND, 1988, p. 23 e 57.

³⁰ LAUAND, 1988, p. 85.

³¹ SEDEN (Sociedade espanhola de Estudos sobre Nietzsche). In: “A dimensão estética do jogo na filosofia de F. Nietzsche”. In: *Cadernos Nietzsche*. Disponível em <<http://www.cadernosnietzsche.unifesp.br/pt/home/itemlist/category/32-n-28-2011>>. Acesso em: 1º/09/2012.

a perspectiva será a atividade artística do homem, ora a atividade lúdica do mundo ou a dimensão cósmica do jogo, ora seu caráter de mediação entre homem e mundo. Uma das raízes fundamentais da ideia do “jogo” em Nietzsche se encontra na referência que o filósofo faz à estrutura grega do *agón* e sua importância para o âmbito não apenas político, mas também artístico do povo grego. Nessa perspectiva, o jogo se define como luta, contenda, uma luta por algo e, como tal, é, assim, uma *representação* (mimese). A luta não se estabiliza num ou noutro ponto da contradição; expressa-se nos lutadores combatentes, isso quer dizer que o verdadeiramente importante é o jogo, não propriamente seus elementos, ou seja, a meta da ação se encontra em seu próprio acontecer, sem relação com o que vem depois.

Deste modo, diante da cientificidade e da linguagem ordinária da modernidade, a lógica da exposição fica com os jogos específicos, “operações disjuntivas” que “dão lugar a espaços onde os *lances* são proporcionais a *situações*”, como o xadrez – “forma aristocrática de uma ‘arte de guerra’, proveniente da China e introduzida pelos árabes no Ocidente medieval onde veio a constituir o essencial da cultura nas cortes palacianas”³². Para além disso, o motivo da criação do jogo de xadrez se explica também pelo fato da cultura medieval encarar a diversão como vontade divina para que se sentissem alegres e pudessem suportar as tribulações e desgostos da vida, daí a invenção dos esportes e jogos de tabuleiro, com vantagens destes sobre aqueles porque podiam ser praticados diariamente, independente da condição climática, e exercidos por todos (presos, mulheres), todos tinham o benefício da distração privada e se destacavam por serem os mais nobres dos jogos “que se fazem sentados” já que “não depende da sorte, mas somente da inteligência”³³.

Já se pode adiantar aqui um traço importante das narrativas rosenas que compõem o *corpus* da tese: a falta de força física (do masculino), de independência e autonomia dentro do sistema patriarcal torna-se um trunfo elementar para Lala, Maria Irma e de outras personagens femininas de Rosa.

Outra importante informação é a de que o exórdio oriental procedeu na Índia (“shah” > *scachus* > *xadrez*), e teve sua difusão com a expansão do Islã de modo a ser introduzido e praticado no Ocidente a partir do século X, período em que suas peças foram adaptadas às realidades sociais locais.

³² LAUAND, 1988, p. 83.

³³ LAUAND, 1988, p. 24.

Nas 64 casas do tabuleiro, os condes substituíram os elefantes; os cavaleiros; os marqueses nas margens, no lugar das carruagens; e uma tropa de soldados a pé na primeira linha. O conjunto constituía dois “povos” (*populi*) que se afrontavam seguindo regras estabelecidas, como testemunha o *Versus de scachis*, poema latino copiado na metade do século X no mosteiro beneditino de Einsiedeln, na Suíça, que nomeia as peças e descreve seu movimento, louvando o jogo como uma recreação mental, sem risco físico. (CORDEZ, 2001, p. 95)

As peças correspondiam às relações entre domínio e obrigações entre senhores e vassallos na sociedade feudal. O que são os vassallos senão o eleitorado de tio Emílio, homens livres que juravam fidelidade e assistência militar, recebendo terras para prover suas despesas? Com eles também filha e pai jogam. É certo lembrar, como dissemos mais acima, da adaptabilidade dos elementos do xadrez à região de uso. No enredo roseano, o cenário é transculturado, é o sertão mineiro em perspectiva tolstoiniana³⁴, é o “arquipélago de reses, muito alvas, pastando [...] do capim barba-de-bode. E, nos pontos mais ínvios da encosta, tufos de catinga-de-bode florido, em largas manchas azuis”, “E, do alto do morro até à base do morro, e da base do morro até à beira da estrada, boi e mais boi” (ROSA, 2001, p. 213).

Assim sendo, desde sua gênese, imprescindível frisar o valor simbólico – tipicamente medieval – que havia nesse jogo. O tabuleiro, as peças e a jogadas tinham ligações representativas – “a guerra, a sociedade ou o drama moral do homem”³⁵. Lauand (1988) observa que D. João Mehmman, em uma das primeiras gramáticas da língua portuguesa (a de João de Barros), trouxe a menção do xadrez em posição simbólica, em comparação às normas linguísticas. Interessante citar estas informações sobretudo, pela relação que vemos com o conto roseano “Minha gente” – dois reis (Emílio e Juca Soares), de duas cores (/partidos políticos) diferentes, o que supõe dois reinos, por conta das leis que são igualmente distintas em cada um, mais os capitães, suportes, cada qual com a dama (figura do pronome/advérbio/circunstância) intimamente ligada ao rei (figura do verbo/ação).

³⁴ “Se queres ser universal, canta a tua aldeia” (Leon Tolstói), aforismo do qual Rosa se vale na publicação de *Sagarana*. Nesse sentido, a crítica de Álvaro Lins (“Uma grande estreia”. In: COUTINHO, 1983) à obra rosiana da ocasião expressa: “um ideal da literatura brasileira de ficção regionalista; uma temática nacional numa experiência universal” (p. 239). Antonio Candido (“Sagarana”. In: COUTINHO, 1983) também se refere a Rosa como aquele que consegue anular o pitoresco regional e metucioso para transformá-lo em valor de todos, “fazendo do sertão rústico matéria não de regionalismo, mas de ficção pluridimensional” (p. 207).

³⁵ LAUAND, 1988, p. 24.

E como pera o jogo de enxedrez se requerem dous reis, um de uma cor e outro de outra e que cada um deles tenha suas peças postas em casas próprias e ordenadas, com leis do que cada um deve fazer (segundo o ofício que lhe foi dado), assim tôdalas linguagem têm dous reis, diferentes em género e concordes em ofício: a um chamam *nome* e ao outro *verbo*. / Cada um destes reis tem sua dama: à do nome chamam *pronome* e à do verbo *advérbio*. / *Particípio*, *artigo*, *interjeição* são peças e capitães principais, que debaixo da sua jurisdição têm muita pionagem de dicções, com que comummente servem a estes dois poderosos reis: *nome* e *verbo*. (Barros apud LAUAND, 1988, p. 24-5)

O período mais aceitável para a invenção/descoberta do xadrez é por volta de 5 d.C. Já a forma moderna coincide cronologicamente (1450-1475) com a emergência da gráfica de Gutemberg. Tradicionalmente, houve um mote moral (alegoria do comportamento humano – “as moralidades”), com destaque à sua relação intrínseca de causa e efeito nas ações humanas, boas e más. Os peões são posicionados solidamente e prestam suporte dinâmico à ocupação/domínio de casas vitais no tabuleiro. As peças menores (bispos e cavalos) ocupam as principais casas centrais. Originalmente o bispo era um elefante, para simbolizar tropas montadas em elefantes, mas também foi conhecido como um espião, confidentes e um vidente; “é a mais ambígua de todas as peças”³⁶. O Rei está em segurança e prontidão, tal qual um comandante-maior do exército. A Dama ocupa posição surpreendente e paradoxal à luz dos conceitos estratégicos, pois mesmo estando em uma casa de máximo distanciamento do centro das ações irradia sua plena força, pois age (varre a diagonal h1-a8) de forma objetiva e subjetiva (sobre a coluna h1-h8 em que está instalada), funcionando, na verdade, como a grande “ameaça oculta”³⁷ da posição.

As peças do jogo se definem unicamente pelas funções que lhe são conferidas pela legislação do jogo. Suas propriedades puramente físicas são acidentais: as dimensões do cavalo ou da torre, suas cores, o material de que as peças são feitas, tudo isso pode variar; se se perde uma peça, ela pode ser substituída por um outro objeto qualquer, conservando intocadas a sua função e a sua identidade. Basta, para tanto, que os parceiros convençionem atribuir a esse objeto substituinte *o mesmo valor* atribuído à peça perdida. (LOPES, 2008, p. 79)

O valor da peça emerge de um contrato firmado pelos jogadores, cujos parâmetros obedecidos são socialmente fixados. Dessa forma, a partida de xadrez, assim

³⁶ FILGUTH, 2007, p. 74.

³⁷ FILGUTH, 2007, p. 81.

como o ato de fala individualizam o jogo e quem fala, sem autorizarem a transgressão da legislação do jogo ou da língua. Há um ritmo perene e cadenciado ao longo de toda a partida; sem sobressaltos ou qualquer tipo de violência, o desfecho acontece. Pelo seu teor de enigma, que exige decifração, o xadrez exerce fascínio entre os literatos, acostumados a codificar processos internos de “significados ocultos” nos textos. Machado de Assis (1992), por exemplo, ensaiou a ideia de xadrez como metáfora da vida ao escrever que “das qualidades necessárias ao xadrez, Iaiá possuía as duas essenciais: vista pronta e paciência beneditina; qualidades preciosas na vida, que também é um xadrez, com seus problemas e partidas, umas ganhas, outras perdidas, outras nulas” (p. 464).

O conto roseano “O Tempo e o Destino”, tomado aqui como uma matriz analítica de onde emerge a metáfora do jogo, a ser explorada nos capítulos seguintes, versa especificamente sobre xadrez; uma estória que costeia o sobrenatural, no dizer de W. Galvão (2000), em “demanda da transcendência” (p. 08). Mostra o xadrez equiparado à ciência do jogo, à metáfora da vida, à “busca incessante das combinações que a vida oferece pelo exercício da vontade herdada de Prometeu e essa é a síntese de toda a ciência”³⁸; traz em si a articulação entre o tempo e o destino, itens homônimos ao título do conto, como propusera a visão machadiana e outras fontes literárias, tal qual Borges em seu poema de 1960, “Xadrez”, de *O Fazedor*:

Quando os jogadores tiverem ido,
Quando o tempo os tiver consumido,
Certamente não terá cessado o rito.

No Oriente acendeu-se esta guerra
Cujo anfiteatro é hoje toda a terra.
Como o outro, este jogo é infinito.

Nesse poema, há a associação do xadrez à infinitude:

Em seu grave rincão, os jogadores regem as lentas peças. O tabuleiro os retarda até a aurora em seu severo âmbito, no qual se odeiam duas cores. Dentro, irradiam mágicos rigores das formas: torre homérica, ligeiro cavalo, bélica rainha, rei altaneiro, oblíquo bispo e peões agressores. Quando os jogadores se hajam ido, quando o tempo os haja consumido, certamente não haverá cessado o rito. No Oriente, se incendiou essa guerra cujo anfiteatro é hoje toda a terra. Como o outro, esse jogo é infinito. (Borges apud FILGUTH, 2007, p. 39)

³⁸ MACHADO, 2010, p. 11.

Outro exemplo está em “O milagre secreto”, publicado em *Ficções*, de Borges, que igualmente aborda a relação entre o xadrez e o tempo/destino. O conto parte do relato de um devaneio ocorrido em 14 de março de 1939, em um apartamento da Zelteggasse de Praga. Jaromir Hladik sonha que duas famílias inimigas disputavam um grande jogo de xadrez, iniciado há séculos e sem data de término; o sonho é interrompido porque uma patrulha do Terceiro Reich o desperta e o faz prisioneiro dada sua ascendência judia. No decorrer da história, atributos e particularidades do xadrez são emprestados ao discurso narrativo: “um quartel asséptico e branco”, “tentava esgotar absurdamente todas as variantes”, “antecipava infinitamente o processo”, “em pátios cujas formas e cujos ângulos esgotavam a geometria”, “com lógica perversa inferiu que prever um detalhe circunstancial é impedir que este suceda”, etc. O destino dá as mãos ao desejo depois que Hladik percebe que “o tempo é uma falácia”, o que o leva a sonhar na noite anterior de sua execução com uma figura angelical portadora do desejo – mais um ano para a conclusão de sua obra magistral, *Os inimigos*. Assim, no momento do tiro, em 29 de março, às 9h da manhã, no paredão de fuzilamento, o tempo se detém para que sua vontade se cumpra: “Surpreendeu-lhe não sentir nenhuma fadiga, nem sequer vertigem de sua demorada imobilidade. Dormiu ao cabo de um prazo indeterminado. Ao despertar, o mundo continuava imóvel e surdo.”³⁹ Decorrido um ano, Hladik morre por uma bala de chumbo em seu peito.

Desde a Antiguidade os jogos estão presentes nas competições esportivas e dramáticas, comumente de caráter litúrgico. Com o tempo, desdobrou-se em versões e sentidos: jogo do bicho, jogo da amarelinha, da cabra-cega, da-velha, alastrando-se para esferas metafóricas, jogo da vida, “entrarei no seu jogo”, jogo limpo, de palavras. Vale pelas suas simples ocorrências sem a finalidade de um resultado propriamente, marca esta que levou Aristóteles (*Ética a Nicômano*) a aproximar o jogo à felicidade e à virtude, atividades igualmente escolhidas por si mesmas e não necessárias, como as que constituem o trabalho. Nessa esteira, Kant valida o agradável do jogo por si só, o prazer pela atividade, sem considerar necessariamente o objetivo, como se considera no trabalho quando se espera um retorno (pagamento), e é ele quem primeiramente considera um sentido filosófico ligando o jogo à estética, ligado ao pensamento.

Num jogo, seja qual for sua natureza, palavras-chave seriam tensão e incerteza, cuja vitória pode se dar pela sorte, pela força física, pela destreza ou pela luta armada. A

³⁹ BORGES. 2005, p. 572.

primeira definição do dicionário para o verbete *jogo* é “atividade física ou mental organizada por um sistema de regras que definem perdas ou ganhos”⁴⁰. Dentre as características próprias do jogo está a demarcação de limites temporais e espaciais, “segundo uma determinada ordem e um dado número de regras aceitas”⁴¹, e o ambiente de arrebatamento e entusiasmo. Sua ação vem acompanhada por “um sentimento de exaltação e tensão, e seguida por um estado de alegria e de distensão”⁴². Tal definição aproxima o jogo à da criação poética, da poesia que dispõe de uma “ordenação rítmica ou simétrica da linguagem, acentuação eficaz pela rima ou pela assonância, o disfarce deliberado do sentido, a construção sutil e artificial das frases”⁴³. Nesse sentido, Wilson Madeira Filho (2000) elabora a proposição de que os primeiros contos roseanos já demonstraram elaborações anagramáticas com a finalidade de atribuir significados outros às palavras, de modo que “uma única palavra ou frase” pode fazer com que o próximo movimento, a próxima jogada no tabuleiro interpretativo demore consideravelmente porque nos mantém ocupados “durante horas ou dias”⁴⁴.

As regras, por determinarem o que vale e o que não vale dentro do espaço circunscrito, são essenciais para que o jogo funcione. Assim, no jogo de xadrez, o bispo se move sempre nas diagonais, enquanto o cavalo avança no formato L, por exemplo. Na etimologia latina (*ludus*), com suas raízes verbais que correspondem à conceituação de jogo, tem-se a noção de brilho, irradiação, ruído súbito, combate simulado, e, em comum às línguas gregas e germânicas, ainda consta a ideia de movimento e de erotismo, essencial para se abarcar “Buriti” sob a chave do desejo. A aplicação deste último estaria no jogo do amor e não no ato sexual, e envolve adornos por parte dos jogadores (surpresa, fingimento, tensão, obstáculos), configurando o *flirt*, um jogo que escapa das normas sociais.

A estrutura do jogo, portanto, é móvel e combinatória, o que faz com que todas as peças e movimentos dos jogadores tenham seu valor. Por esta razão, entra em sua esfera “uma ordem específica e absoluta” de modo que ele “cria ordem e é ordem. Introduce na confusão da vida e na imperfeição do mundo uma perfeição temporária e limitada”⁴⁵, e aqui se aproxima do poético no que se refere ao domínio do estético em

⁴⁰ HOLANDA, 1986, p. 990.

⁴¹ HUIZINGA, 2008, p. 172.

⁴² HUIZINGA, 2008, p. 147.

⁴³ HUIZINGA, 2008, p. 147.

⁴⁴ Rosa apud COUTINHO, 1983, p. 79.

⁴⁵ HUIZINGA, 2008, p. 14.

busca do belo, na estrutura da imaginação criadora já que a “finalidade do escritor [...] é criar uma tensão que ‘encante’ o leitor e o mantenha ‘enfeitiçado’”⁴⁶. A manifestação do espírito lúdico se processa na poesia por meio da “ordenação rítmica ou simétrica da linguagem”, da acentuação “pela rima ou pela assonância”, da “construção sutil e artificial das frases”⁴⁷. Nesse sentido, Affonso Ávila considera que

tais recursos de adensamento da expressão, manipulados pela habilidade técnica do escritor, infletem não raro para a livre associação conotativa, inscrevendo-se com isso a linguagem numa faixa de extrema abertura para o jogo. (ÁVILA, 1994, p. 79)

Segundo Huizinga (2008), é pelo jogo que a civilização surge e se desenvolve. Com sua obra de 1938, *Homo ludens*, confere ao jogo mais que um instrumento de lazer, lhe confere um caráter biológico, psicológico, antropológico e, sobretudo, cultural para se compreender mais amplamente o homem entre o saber-conhecimento (*homo sapiens*) e o trabalho (*homo faber*). À luz da ideia de jogo e a partir do elemento linguístico, pretendemos analisar a figura feminina e masculina de relevo em “Minha gente” e “Buriti”. Propomos verificar, portanto, os desdobramentos disso por jogos de avanços e recuos estratégicos, análogos aos das peças de um tabuleiro de xadrez, pela óptica do olhar.

Johan Huizinga aponta que o léxico *ilusão* tem o significado literal de “em jogo” (2007, p. 14) e traz noção de “parecer”, “imitar”, “aparência das coisas”, pois como afirma o filósofo, em latim, o termo *ludus* tem o duplo sentido de “jogo” e de “irreal, ilusório” que abrangia as recreações, competições, jogos infantis, representações litúrgicas e teatrais (HUIZINGA, 2007, p. 41). A palavra *jogo* é posterior à latina *ludus*, remetendo para gracejo, zombaria, perspectiva bastante presente, por exemplo, em *Tutaméia* (1967). A ideia de ilusão presente no termo não se refere à falsidade, e sim à imaginação, manipulação de certas imagens em outras.

O que a linguagem poética promove é essencialmente jogar com as palavras. Ao ordená-las de maneira harmoniosa, pode-se injetar mistério em cada uma delas. A *poiesis* tem uma função lúdica porque a princípio estabelece relações diferentes das da lógica e causalidade com certa função social e litúrgica, pois as “palavras são diabólicas. Sozinhas, já fazem o diabo; quando se juntam, então, nem se fale”⁴⁸.

⁴⁶ HUIZINGA, 2008, p. 148.

⁴⁷ HUIZINGA, 2008, p. 147.

⁴⁸ PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 14.

Sabemos que toda poesia tem origem no jogo: “o jogo sagrado do culto, o jogo festivo da corte amorosa, o jogo marcial da competição, o jogo combativo da emulação da troca e da invectiva, o jogo ligeiro do amor e da prontidão”. Toda poesia da antiguidade “é simultaneamente ritual, divertimento, arte, invenção de enigmas, doutrina, persuasão, feitiçaria, adivinhação, profecia e competição”, surgiu sob “a forma de hinos e odes criados num frenesi de êxtase ritualístico”, floresce também “nas diversões sociais e na intensa rivalidade entre clãs, famílias e tribos”⁴⁹. Na passagem das estações, sobretudo na chegada da primavera, a poesia foi fertilizada num jogo de atração e repulsa entre os sexos numa competição divertida. Huizinga (2008) cita Joselin de Jong para exemplificar essa poesia com função de jogo cultural em um trabalho de campo nas ilhas de Buru e Babar no arquipélago das Índias orientais. Esclarece que os habitantes de Buru exerciam o cerimonial chamado *Inga fuka* em que os homens e mulheres se sentavam uns em frente dos outros para entoar pequenas canções, algumas sob a improvisação, acompanhadas por um tambor. Essas canções tinham a forma da estrofe e da antiestrofe, do ataque e da réplica, da pergunta e da resposta, do desafio e da desforra. Não raras vezes, assemelhavam-se a enigmas. O elemento poético formal se dava pela assonância, cuja palavra ou variação dela repetida, estabelecia ligação entre a tese e a antítese. No jogo de palavras ou no som delas simplesmente surgia uma alusão ao tema de inspiração amorosa ou de prudências e virtudes.

No campo da ficção roseana, as marcações cênicas nos encontros de Liodoro e Lala se aproximam do jogo dramático, com uma linguagem truncada e reticente, cujos corpos dos personagens falam por silêncios, olhares e insinuações. O casal apresenta o que Kant, seguido por Schiller, considera como a função biológica do jogo: “Dois jogadores pensam estar jogando um com o outro; na realidade, é a natureza que joga com ambos; e a razão pode convencer-se quando refletimos em como os meios escolhidos dificilmente se adaptam ao objetivo”⁵⁰. Haveria, portanto, na relação entre sogro e nora em “Buriti” (e nisso já adiantamos nossa visada analítica) a perspectiva à qual se refere Aristóteles ao abordar o prazer intrínseco do jogo, pois nem Lala nem Liodoro parecem estar em busca de efeito ou resultado no envolvimento erótico. Trata-se de puro envolvimento das “peças” em jogo, buscando potencializar o prazer e desfrute que nascem dessa dinâmica.

⁴⁹ HUIZINGA, 2008, p. 147, 142, 134 e 136.

⁵⁰ Kant apud ABBAGNANO. *Dicionário de filosofia*, 1998, p. 589.

Maria Rita Kehl (1988) investigando a conduta do homem e da mulher no relacionamento afetivo a partir de marcas biológicas e psíquicas da infância, no ensaio “Masculino/feminino: o olhar da sedução”, faz um apontamento que se casa com a análise a ser feita em torno de “Buriti”, cuja alavanca discursiva gira em torno do tópico da sedução, item que, para a psicanalista, é, de imediato, um jogo. A busca de Liodoro por Lala, as investidas sensuais dela sobre ele, a fascinação e receio dele por interditos familiares, a linguagem visual de ambos, enfim, podem assim ser reditos como “caçada silenciosa entre dois olhares; captura numa rede perigosa de palavras. Jogo arriscado e fascinante – angústia e gozo – onde o vencedor não sabe o que fazer de seu troféu e o perdedor só sabe que perdeu seu rumo” (KEHL, 1988, p. 411). Há a presença de ritmo, tempo e espaço delimitados, harmonia, tensão, incerteza e uma certa ordem, pois na mínima desobediência às regras, estraga-se o jogo.

Sedução, desejo e linguagem constituem o cerne interpretativo de “Buriti” e “Minha gente”; conectam-se à medida que remetem para noções de desvio, de transgressão em sentido moral. Do latim *seducere*, *seduzir* literalmente traz a acepção de “levar para o lado”, “desviar do caminho”, e a linguagem nesse sentido se torna meio e lugar propriamente da sedução, conforme acentua Perrone-Moisés (1990) em “Promessas, encantos e amavios”. Para a autora, a linguagem porta diversos elementos característicos da situação sedutora: “o jogo, o desvio, a fascinação, a decepção” (p. 13). Juntas, sedução e linguagem, estabelecem assim um jogo múltiplo e ambíguo, no qual a dimensão do poder muitas vezes é antevista, caso dos dois contos roseanos a receberem destaque adiante.

De modo estrito, o jogo implica em agir de acordo com certas regras, o que o torna, portanto, uma atividade limitada em que o jogador pode escolher e traçar estratégias para assegurar suas vantagens. A tática de jogo de Lala, em “Buriti”, e de Maria Irma, em “Minha gente”, é a feminilidade que portam. Irma mostra valores de jogadora em suas qualidades de tenacidade, habilidade e coragem, mostra atributos morais, como a lealdade (às regras do jogo/Pai); executa um *jogo de sorte* porque exige um interesse e depende de terceiros; a outra se vale mais das armas da sedução, do olhar insinuante, da palavra calada, da belza do corpo, da ação sugerida, das polaridades típicas do jogo de xadrez, com avanços e recuos, luz e sombra.

CAPÍTULO 2 - JOGO DA *DOLÓPLOKE*⁵¹: ENTRE ARDIS E TEARES

“... - e é claro que a história é verdadeira embora inventada - ...”

(LISPECTOR, 1998)

2.1 - SAGA RANA

Sezão, de 1937, foi a primeira versão/rascunho de *Sagarana*, feita ainda em uma cópia carbono⁵². No posfácio, “Porteira de fim de estrada”, Rosa explica: “‘*Sezão*’ e as outras histórias companheiras foram começadas e acabadas no formoso ano de 1937, precisamente entre 20 de maio e 4 de dezembro”⁵³. Quase uma década depois, é lançada a obra *Sagarana*, em início de abril de 1946, pela Editora Universal do RJ, com a exclusão de “Uma estória de amor” e “Questões de família”, ao que a crítica de Álvaro Lins (1946) conclui que Rosa “havia suprimido os contos mais fracos”⁵⁴.

“O que me preocupa e tortura, ao rever as páginas escritas, é a angústia de evitar a chapa, o chavão, a frase feita”, declara Rosa em sua primeira entrevista⁵⁵ acerca de seu processo de trabalho para a criação de *Sagarana*. As inovações linguísticas que promove na fatura dessa obra se relacionam diretamente com o discurso oral e com um passado tradicional e culturalmente oral, mítico. Além do trabalho filológico, há o interesse pelo suprassensível, pelo que está além das entrelinhas, fato que o fez ser “criador” de uma vertente no Regionalismo histórico por imprimir “ao sertão e ao sertanejo as marcas de uma experiência metafísica”⁵⁶, sem, contudo, se desenlaçar de reflexões sociológicas. Especificadamente em *Sagarana*, “apresenta-se um autor regionalista de uma obra cujo conteúdo universal e humano prende o leitor desde o primeiro momento, mais ainda que a novidade do tom ou o sabor do estilo”⁵⁷, tecendo o que se torna “símbolo de uma travessia capital, ao longo da qual as coisas banais do mundo tendem a ‘verter’ para dar lugar a algo próximo da visão religiosa: uma

⁵¹O epíteto *dolóploke*, “tecelã de ardis”, aparece, primeiramente, na lírica de Safo, e, posteriormente, na lírica grega de Simônides (556-469 a.C.) e de Teógnis (550-480 a.C.). A noção de *trama* remete a uma forma de envolvimento oblíquo, movediço, cambiante, tortuoso, falacioso, marcas que compõem outras figuras míticas femininas, como Calipso, Circe e Penélope.

⁵² *Sezão*, “447 páginas enumeradas de 1 a 444, a nanquim, no canto superior direito, de modo a organizar o conjunto”. Maiores detalhamentos, cf. LIMA, 2003, p. 15.

⁵³ Rosa apud LIMA, 2003, p. 16.

⁵⁴ Lins apud LIMA, 2003, p. 22.

⁵⁵ Rosa apud LIMA, 2003, p. 18.

⁵⁶ RÓNAI. “A arte de contar em *Sagarana*” (1946). In: ROSA, 2001, p. 16.

⁵⁷ RÓNAI. “A arte de contar em *Sagarana*” (1946). In: ROSA, 2001, p. 16.

‘compreensão` aquém do intelecto”⁵⁸. À procura do humano, bússola inquietante da literatura de Rosa⁵⁹, *Sagarana* pretendeu “dar dimensão ao cotidiano, às angústias e às preocupações, às espertezas e às fraquezas do Homem, posto em determinadas condições de um universo de alvenaria verbal”⁶⁰, ou seja, qualquer analogia que a possa vir a suscitar, partir da linguagem é determinação irrevogável.

É a quinta vez que ele indica sobrados malassombrados. Já sei: todo pau-d’óleo; todas as cruzeiras; todos os pontos onde os levadores de defunto, por qualquer causa, fizeram estância, depondo esquite, no chão; todas as encruzilhadas – mas somente à meia noite; todos os caminhos: na quaresma – com os lobisomens e com as mulas-sem-cabeça, e o cramondongue, que é um carro-de-bois que roda à disparada, sem precisar de boi nenhum para puxar. (ROSA, 2001, p. 184).

No trecho acima, o uso do ponto-e-vírgula parece marcar uma cesura interna de um período longo, seguindo teoria de Cunha (1985), que aponta para a proximidade com o discurso oral, quando a sonoridade de expressões e orações é introduzida pelo indefinido *todos/todas* como marcas de interlocução coloquial, além de imprimirem um sentido de vagueza ao conteúdo dito. Além do ponto-e-vírgula, há a presença dos dois pontos e do travessão para revelar a ousadia roseana quanto à sintaxe. Note-se que há um barroquismo frásico em Rosa, divergente do presente em Vieira – este circular, girando em torno de um mesmo assunto, um “barroquismo estacionário”⁶¹. O roseano é de outra família,

é daquela espécie de que fala Z. Barbu a propósito do barroquismo inglês: “Combina um mais alto grau de liberdade com um esforço gigantesco para uma nova espécie de integração”. A carga cumulativa da frase tem outro fim. Ela visa dar o correspondente verbal de uma visão intensa da realidade. Ela pretende ser “outra” natureza, influída e sugerida pela primeira. [...] Em Guimarães Rosa não se trata de ultrapassar o mundo, mas de penetrá-lo. [...] E dentro desse universo, a alegria que surge é uma forma de comunhão cósmica, não por certeza da transcendência, mas justamente por ignorá-la. [...] Guimarães Rosa trabalha o mundo por dentro. O mistério está no mundo. O engano é do mundo. [...] / Em Guimarães Rosa o mundo se abre como problema. Ele é perplexidade e mistério. Às vezes, pode ele raiar numa “verdade extraordinária”: a alegria cósmica, de que o amor é apenas uma de suas expressões. Outras vezes o mundo se fecha no

⁵⁸ ROSENFELD, 2006, p. 49.

⁵⁹ “Mas filosoficamente, só posso perguntar: como é que a gente pode captar as pessoas? A própria literatura, tenha-a como uma tentativa disso; que raro acerta.” (Rosa, J. G. In: Correspondência com Mario Calábria, 11/034/1964. IEB – USP, CJGR – Cx. 02,32)

⁶⁰ LIMA, 2003, p. 41.

⁶¹ Cf. LIMA, 1962, p. 81.

seu círculo de enganos. É assim que o mundo é aberto por Guimarães Rosa como um leque de perspectivas. (LIMA, 1962, p. 81).

No que tange à mímese tradicional, portanto, enquanto elemento estético literário, o roteiro roseano de escrita vislumbra personagens envoltas pelo mistério, pela estranheza, pela perplexidade, tal como o mundo se revela.

Segundo G. Lúkacs, em seu ensaio *Narrar ou descrever?* (1936), no processo da narrativa está implicado o homem no interior dos conflitos sociais; a arte maior é aquela que “captura artisticamente os conflitos sociais”⁶², e a apresentação da arte se faz por duas variáveis: a estética e a histórica, mas, do ponto de vista roseano, poderia ser incluída uma fusão de ambas: a estético-histórica. O conto “Minha gente”, que será analisado neste capítulo, expressa como pano de fundo histórico a

relação entre o exército do poder privado e do estatal, o nível de coesão social, o predomínio da família patriarcal, a diversidade de práticas religiosas, os traços de caráter, como tendência à melancolia, à tristeza e ao romantismo, a prática da violência e as formas de escapar-lhe na ausência de um aparato legal que deveria funcionar acima dos interesses particulares, a formação racial híbrida, o exercício da política partidária, a cordialidade no âmbito das relações na esfera pública, como definida por Sérgio Buarque etc. (BENEDETTI, 2010, p. 14)

Dentre as relações cordiais da estória em questão, por exemplo, cita-se a demonstração de afeto de Emílio, tio do narrador e político local, à esposa de Bento Porfírio, Bilica, e à amante dele, de-Lourdes, depois do assassinato de Bento Porfírio por Alexandre, marido de Lourdes: “Meu tio também se mostrou assaz generoso para confortar as duas” (ROSA, 2001, p. 237). O leitor pode atinar para a ironia no comportamento do Tio quando concatena suas ações passadas, pois, no momento em que toma ciência da violência fatal, pouco ou nada revela sentir pelo amigo perdido e só passa a se preocupar com Alexandre depois da análise e da constatação da situação ruim que poderia ficar no cenário político pelo fato de então ter não um (o do morto), mas dois votos a menos (caso o assassino conseguisse fugir definitivamente do arraial). Como “ativista da cordialidade” (BENEDETTI, 2010, p. 21), os interesses privados de Emílio se sobrepõem aos interesses coletivos e, ao atender à necessidade da comunidade ou ao interesse particular de seus eleitores, mira exclusivamente a obtenção de votos; é

⁶² Lúkacs apud LIMA, 1974, p. 30.

o que acontece, como citado, com sua decisão no caso do assassinio de Porfírio por Alexandre. Ou seja, a política ficcional aproxima-se da política nacional, caracterizada como a “da cordialidade, exercício do poder econômico, compadrio, jogo de influências, troca de favores, corrupção, manipulação da justiça e da polícia com fim eleicoeiro”⁶³.

Conforme salientou Coutinho, a crítica inaugural de Álvaro Lins adverte que o livro traz o “retrato físico, psicológico e sociológico de uma região do interior de Minas Gerais (as mesmas iniciais de “*Minha Gente*”), através de histórias, personagens, costumes e paisagens, vistos ou recriados sob a forma da arte de ficção”⁶⁴. Mas é somente a partir da década de 1970, sobretudo com Walnice N. Galvão e Willi Bolle, que a crítica roseana se aprofunda na vertente interpretativa de fundamentações históricas, sociais e políticas.

Já na proposta mais contemporânea da Fortuna Crítica, Nildo Benedetti (2010), a pouco mencionado, aborda o tópico da violência em *Sagarana* não somente sob o prisma da fraqueza do Estado, “intimamente relacionada com o exagerado poder privado durante a primeira República”, como também da “fragilidade de instituições e falta de hierarquia organizada” (p. 45), que Sérgio Buarque de Holanda, em *Raízes do Brasil*, afirma serem originadas de um traço historicamente mais decisivo da gente da Península Ibérica. A mesma baixa coesão social brasileira foi apontada por Caio Prado Jr., em *Formação do Brasil contemporâneo*, e pode ser inferida como inerente à nossa formação que constituiu solo fértil para a disseminação do exacerbado poder privado daquele período histórico, poder este endossado e validado pelo contexto social. Portanto, *Sagarana* espelha esse pano de fundo em suas relações familiares frágeis, nas práticas religiosas congregacionais reduzidas e também na prática comum da violência. Esse caráter torna a obra roseana uma espécie de figuração do Brasil, e não só do sertão. Ela é a constatação da existência de um hiato entre a cidade e o meio rural, que em última instância é a tradução de uma divisão profunda da sociedade. Tal divisão tem ali raízes num poder privado forte, “partilhado entre os membros da classe dos grandes proprietários rurais, poder que, justamente por seu caráter privado, impede a penetração do poder central do Estado”⁶⁵. Tendo em vista estas primeiras observações sobre o

⁶³ BENEDETTI, 2010, p. 160.

⁶⁴ COUTINHO, 1983, p. 238.

⁶⁵ BENEDETTI, 2010, p. 362.

contexto sócio-histórico do livro, pretende-se compreender o jogo narrativo enxadrístico, peculiar da literatura de Rosa.

Ainda no calor das inaugurais recepções críticas sobre *Sagarana*, muito certamente Paulo Rónai escreve seu ensaio “A arte de contar em *Sagarana*” (1946), delimitando duas frentes temáticas para o conto “Minha gente” – a primeira é aquela referente aos “retratos excelentes, como o do enxadrista viajante, e da pintura maliciosamente viva de uma eleição no interior”; a segunda refere-se à “história de amor contada em primeira pessoa” (p. 20), ambas abarcam duas vertentes distintas da obra de Rosa, mas que se interpenetram: em termos literários, a primeira teria o foco na dimensão estético/social, e a outra seria mais filosófica. Nas análises do presente estudo, esta dupla face orientará o nosso olhar analítico.

Apesar de poderem ser reconhecíveis isoladamente, os três pontos definidos por Rónai (descritivismo local, sociopolítico e amoroso) se imbricam e se completam de tal forma que a abordagem de um implica necessariamente na passagem dos outros dois porque o sustentam e o ampliam. Desta forma, o epicentro deste capítulo gira em torno dos dois triângulos amorosos com os quais Maria Irma se envolve (ela/Primo/Ramiro; ela/Primo/Armanda), e de sua desenvoltura e astúcia com vistas aos negócios do pai em meio àquele sertão fincado em raízes patriarcais. O desafio será percorrer tal trama dentro da perspectiva acima descrita.

Assim, a linha analítica também estará atenta à trilha do mito (referido às figuras do feminino) articulada à linha sócio-histórica. A primeira mantém o foco deste estudo em torno da primazia do feminino no enredo. Em “Minha gente”, há profundas relações entre a prole feminina de Emílio e todo um imaginário relacionado a Afrodite e também a outras deusas gregas, como se verá adiante.

Por ora, a atenção recai na dinâmica polarizada do xadrez, no caso, na relação entre os gêneros sexuais: Maria Irma, jogadora da graça; seu Primo e narrador da estória, jogador da seriedade; adjetivos que parecem excludentes à primeira vista, mas que se complementam latentemente, como é típico à literatura roseana. Pela seriedade, o eixo do trabalho se polariza com a dinâmica do jogo e do prazer. Junto à seriedade, ao trabalho, pertencem também o zelo, o esforço, o comprometimento, a assiduidade, itens que não se excluem do jogo, uma vez que a “seriedade procura excluir o jogo, ao passo

que o jogo pode muito bem incluir a seriedade”⁶⁶, perspectiva, inclusive, que Maria Irma articula com maestria e intimidade.

2. 2 - Tudo em e pela “família”

“[...] formavam a grande teia humana que se chama família”.

(ALENCAR, 1967)

Como se sabe, a tradição conservadora, no Brasil, se sustentou no “sadismo do mando”, disfarçado em “princípio de Autoridade” ou “defesa da Ordem”, o que fez com que o regime brasileiro, em vários sentidos sociais fosse um dos mais “flexíveis e plásticos”⁶⁷, cuja maleabilidade se estendia e se mesclava ao âmbito privado de modo que família e negócio, casa e política andavam em um emaranhado indissociável. Tal fato é bastante perceptível, por exemplo, no conto “A volta do marido pródigo”, também de *Sagarana*, que traz a discussão das formas pelas quais os interesses privados se relacionam dialeticamente com o exercício da política partidária. Vemos também este traço em “Minha gente”, conto no qual a relação entre as esferas sociais é operada por uma figura feminina central.

Dentre os aspectos que se relacionam com a representação do Brasil, salientamos, de início, os familiares que, em *Sagarana*, trazem estruturas razoavelmente organizadas, como a do Major Saulo, de “O burrinho pedrês”, e a de tio Emílio, de “Minha gente” – conto este, aliás, que traz também indícios de desagregação, como é o caso do par Alexandre e de-Lurdes. Também em “A hora e a vez de Augusto Matraga”, a família original de Nhô Augusto, Dionóra e Mimita se desagrega, dá lugar a uma nova família, composta por Dionóra, Ovídio e Mimita, além da “família substituta” – Nhô Augusto, mãe Quitéria e Serapião. Temos ainda o exemplo da família de Turíbio Todo e Silvana, em “Duelo”, que se desfaz já no início da estória. Outras famílias estão também desestruturadas quando se inicia a narrativa, e sua destruição vai crescendo no transcorrer da história, como a de primo Ribeiro, Luísa e primo Argemiro, em “Sarapalha”. Não esquecer que o personagem de “Corpo fechado” oscila entre sua noiva

⁶⁶ HUIZINGA, 2008, p. 51.

⁶⁷ FREYRE, 1984, p. 52.

e sua mula para objeto de maior afeição. Em síntese, na maioria dos casos, as relações familiares são pouco coesas, mostrando-se em transição para novos modelos.

Focando em “Minha gente”, a caracterização da vida pública aí se alicerça sobremaneira em quatro personagens: o narrador (o Primo), Santana, José Malvino e tio Emílio; e no âmbito privado também são quatro os nomes de destaque: Primo, Maria Irma, Bento Porfírio e de-Lurdes.

Assim como em “Buriti”, que traz o masculino estrangeiro vindo de fora, representado na figura de Miguel, o Primo, de “Minha gente”, é também uma espécie de estrangeiro ali. Enquanto Miguel (que chega de carro) inicia sua narrativa em primeira pessoa esclarecendo ser aquela a segunda vez que se encontrava nas terras dos Faleiros, naquela região distante da cidade, o Primo, chegando de trem, também inicia sua exposição na mesma voz discursiva, narrando um sertão que já era de seu conhecimento, mas não seu *habitat*, como se pode depreender pela série de rememorações que elabora logo no parágrafo introdutório:

Quando vim, nessa viagem, ficar uns tempos na fazenda do meu tio Emílio, não era a primeira vez. Já sabia que das moitas de beira de estrada trafegam para a roupa da gente umas bolas de centenas de carrapatinhos, de dispersão rápida, picadas milmalditas e difícil catação; que a fruta mal madura da cagaiteira, comida com sol quente, tonteia como cachaça [...]. (ROSA, 2001, p. 209)

Miguel não faz parte da família de Liodoro, diferente do Primo em relação a Emílio, mas ambos têm um interesse em comum ao se submeterem àquele sertão inóspito: conquistar a mulher. Aquele tem Maria da Glória em seus objetivos amorosos, e o outro acaba por desenvolver afeição por uma das primas, Maria Irma, mesmo consciente de que tal tipo de aproximação teria a restrição do veto, sabia “que não valia a pena pedir e nem querer tomar beijos às primas” (ROSA, 2001, p. 209). À medida que segue caminho, a cavalo, com Santana à casa do Tio, jogam xadrez enquanto, nos intervalos da partida, o Primo-narrador admira a paisagem. A descrição da partida é muito realista e detalhada:

Imbrico C3BR e passo a Santana a carteira. Santana faz P4D e devolve-me a carteira. Enfio um peão no escaninho 4BD e estendo a carteira. Recebo outra vez a carteira, com não me lembro mais que resposta. Movo P3CD e estico braço e carteira. Mais idas e vindas da dita. Em pronto. Acabaram-se os lances automáticos da abertura. Agora Santana tem que pensar antes de cada jogada, e eu gozo folga para apreciar a paisagem um pouco. (ROSA, 2001, p. 211)

Dentre as nomenclaturas do xadrez, que designam as peças, as aberturas, as variantes, etc., existe a Notação Algébrica: anotação que sugere o método padrão para anotar uma partida enxadrística por códigos alfanuméricos. Trata-se de uma referência a Phillip Stamma (1705-1755), notório jogador árabe, autor do célebre *Essai sur le jeu des échecs*, de 1737, quando introduziu um esquema para as anotações das partidas e, para tanto, sugeriu melhorar um modelo já existente: as coordenadas seriam estabelecidas pelas letras “A” a “H”, indicando as colunas do tabuleiro; e os números de “1” a “8” marcariam as linhas, a partir do lado das brancas; antes disso, costumava-se enumerar as casas de 1 a 64, o que criava determinada confusão. Louis-Charles Mahé de La Bourdonnais (1795-1840), jogador francês de xadrez, campeão mundial de 1821 até sua morte, fundador da revista *La Palamède*⁶⁸, primeiro periódico do mundo dedicado ao xadrez, aprovou e se valeu do método de Stamma. Dividindo-se em duas alas, a do rei e a da dama, as siglas fundamentais são:

R = rei
BR = bispo do rei
CR = cavalo do rei
TR = torre do rei.

Para as mesmas peças em relação à dama, basta a troca das consoantes, R por D. No caso da narração da estória, convém especificar a primeira sigla, C3BR: o primeiro carácter é a abreviação da peça que se movimenta, no caso um Cavalo. O segundo sempre é numérico, ele é a linha do destino da peça que se movimenta, no exemplo o cavalo irá para a terceira linha. O terceiro e quarto caracteres indicam a coluna de destino da peça, no caso a coluna do bispo do rei. Nesse momento da estória, o Primo está ainda seguro de si em relação a seus planos de visita/conquista da prima, o que se expressa na sua jogada C3BR, pois o Cavalo é a única peça que pode pular qualquer outra, aliada ou adversária; movimenta-se em L, sempre alternando casas brancas para pretas e vice-versa, por isso é estratégica sua colocação nas “bordas” do tabuleiro, pois seus movimentos ficam muito limitados, transformando-se em presa fácil, mas, curioso notar, isso será a jogada que fará com Maria Irma, que sagazmente saberá deixar o Primo à margem e o manipulará tal qual a um fantoche. Às demais

⁶⁸ O nome da revista, fundada em parceria com Joseph Mery, em 1836, em Paris, teve inspiração no deus grego Palamedes, que teria inventado o xadrez para distrair os seus soldados durante o longo período que durou o cerco imposto pelos gregos à cidade de Troia. Palamedes foi filho de Náuplio, rei da ilha de Eubeia, e de Clímene, filha de Catreu, discípulo de Quíron, um dos príncipes gregos que participaram da guerra de Troia. (Disponível em: <wikipedia.com.br>. Acesso em: 17/09/2013.)

jogadas (P4D, 4BD e P3CD) entre narrador e Santana, vale enfatizar que duas se fixam no Peão, que só anda para frente (intenção contínua de ataque do Primo), e todas tem como alvo de ataque a Dama, ou seja, Guimarães Rosa já denuncia aí a fundamentação do papel feminino de uma das filhas de Emílio na trama discursiva.

Além dessa marca denominativa, há também a primeira noção do grande jogo matricial do conto, o jogo de contrastes: tem-se uma atividade de cunho intelectual e erudito, sendo exercida em um meio estereotipadamente de tradição oral e popular. Certamente, corresponde a uma marca autoral, pois a mescla de fronteiras não só adorna, como se faz cerne da estrutura polimorfa das obras roseanas. Esta constituição caótica é delineada em um ensaio de Alfredo Bosi a respeito da cultura brasileira que não comporta o sentido unitário coeso, definido por uma “característica mestra”:

Tão notável multiplicidade produz, às vezes, aparências de caos [...]. As expressões jocosas ‘geleia geral’ e ‘samba do crioulo doido’, inventadas para definir sarcasticamente o cadinho mental brasileiro demonstram isso. (BOSI, 1987, p. 08).

O xadrez sedimenta em dois planos o conto: de um lado, sustenta um primeiro nível, o concreto, por meio de Santana, jogador compulsivo, e, de outro, o metafórico, subjetivo, análogo, por meio de Emílio, Primo e Maria Irma. Vamos nos deter momentaneamente no primeiro nível, que se concentra na obsessão de Santana pelo jogo. A personagem, além de levar o xadrez na mala de viagem, praticamente o incorpora em si, trazendo-o na carteirinha,

porque há também a carteirinha, o xadrezinho de bolso, que eu me esquecia de mencionar; tão permanente na algibeira do meu amigo como os óculos de um míope na cara de um míope. Apenas, muito menos necessária: quem quisesse, de maldade, escamoteá-la, logrado ficaria; porque Santana, em encontrando parceiro, joga à cega: tem ainda um tabuleiro e outras peças, na cabeça, talvez no recheio dos dois murundus da testa – duas testas paralelas, como a viseira de uma saúva. (ROSA, 2001, p. 211)

Santana faz de suas ações uma constante metáfora do xadrez, imbricando manifestação do destino pelo desenrolar das ações humanas, algo recorrente na literatura roseana⁶⁹.

2.3 - Gente jogada, gente de Emílio

“— Ah, a vida vera é outra, do cidadão do sertão. Política! Tudo política, e potentes chefias. [...] Mas, adiante, por aí arriba, ainda fazendeiro graúdo se reina mandador — todos donos de agregados valentes, turmas de cabras do trabuco e na carabina escopetada! [...] cada lugar é só de um grande senhor, com sua família geral, seus jagunços mil, ordeiros [...]”.

(ROSA, 1956, p. 127).

Depois de seis anos, o narrador está de volta à fazenda do tio, avistada já de longe pelo que lhe é característico – vegetação verde, que aparece quase como uma anáfora: “Os currais. Vultos de vaca [...], pastos, algodão, pastos, milho, pastos, cana, pastos, pastos” (ROSA, 2001, p. 222). No entanto, há um diferencial na observação: tudo está mudado, sutilmente modernizado, “dos chiqueiros às turbinas, do pomar ao engenho [...], tudo transformado e melhorado” (ROSA, 2001, p. 222), inclusive o próprio tio.

Tio Emílio do Nascimento é o típico representante do senhorio patriarcal; a primeira marca relacionada a isso é dada quando o narrador avista a “varanda grande” (ROSA, 2001, p. 222), mencionada mais à frente na narrativa, como local em que Emílio fecha negócio prosaicamente, sentado *no banco da varanda*. Esta área fez parte

⁶⁹ Há na literatura de Guimarães Rosa uma ligação entre a manifestação do destino em decorrência das atitudes humanas, como sugere seu conto “Chronos Kai Anagke”, de 1929, publicado exclusiva e unicamente na revista *O Cruzeiro*: “— Sim, não passáveis primitivamente de meros autômatos, com menos independência e arbítrio talvez que estes trabalhos em que tocam as nossas mãos!... Entretanto, uma força imensa, formidável, desabrochou e cresceu na chama microscópica de vossos cérebros embrionários... Essa potência que não sabeis ainda manejar, mas que vos há de transformar em deuses, é a vontade!...” (Rosa *apud* MACHADO, 2010, s/n). O título do conto significa “Tempo e Destino” (como já citado no início do capítulo 1), em grego, e o enredo, como vimos, versa sobre Zviazline, jogador de xadrez amador que precisa enfrentar enxadristas profissionais para ganhar o prêmio em dinheiro que possibilitará seu casamento com Efrozine. O protagonista vence todas as partidas graças ao auxílio de forças sobrenaturais (Silva, 2011, p. 1). Amanda da Silva investiga a *vontade* como aquilo que retira o homem da condição de autômato e assinala seu livre-arbítrio, e acrescenta que isso é tão forte na literatura rosiana que nos livros posteriores a *Sagarana*, “a ação da vontade passa a ter um sentido e uma importância muito maiores para as personagens” (p. 26).

da casa-grande no processo de formação da sociedade brasileira até meados do século XX, como atestam os estudos de Teruya (2002) e Correa (1987), dentre outros⁷⁰; é um local estratégico vinculado ao lazer e ao trabalho concomitantemente, atribuição dupla que podemos identificar claramente no conto roseano.

No Brasil, a simbolização da varanda surge como “principal elemento filtrante do exterior, selecionando apenas o que interessa à intimidade da família patriarcal”⁷¹. Esse espaço, típico das construções coloniais, é também uma imagem ambígua por ser um espaço visitado pelo lazer e pela seriedade; ora é o local que dá vista ao jardim, “onde adensavam o ar e os perfumes mais próximos, de vegetais e couros vivos” (ROSA, 2001, p. 239), aproveitado como um *locus* de descanso, aprazível para sextas vespertinas; ora é o espaço de reuniões mais densas quando, em momentos de maior tensão, as personagens experimentam negociações, ajustes e arranjos políticos, reflexões, leituras.

Deste modo, a varanda, habitada por gente da família e gente de fora, é de fato lugar de trabalho e lazer, esfera pública e privada dividindo o mesmo espaço... “Há conciliábulos, longas conversas com sujeitos da vila, passando na varanda” (ROSA, 2001, p. 225) que se intensificam nos momentos de clímax da política, como vemos na narrativa por meio da referência ao ano eleitoral. A varanda conjuga o antes, o durante e o pós-político, conforme se perceberá no decorrer deste escrito. Ela reaparece nas partes finais, quando Emílio, já vitorioso naquelas eleições, recebe o sobrinho que retorna para aquela fazenda pela terceira vez: “Meu tio estava na varanda, deitado na rede, com um monte de cartas e telegramas ao alcance da mão” (ROSA, 2001, p. 258), porque a primeira disputa estava ganha.

⁷⁰ Em relação a pesquisas que buscam analisar espaços domiciliares, cf.: SAIA, Luís. *Morada Paulista*. São Paulo: Perspectiva, 1995. O autor procurou discutir sobre as residências paulistas, nos séculos XVII e XVIII, a partir da arquitetura e dos hábitos sociais. ALGRANTI, Leila M. “A família e a vida doméstica”. In: NOVAES & SOUZA (orgs.), 1997. Da mobília à arquitetura, este trabalho visa uma análise dos diferentes tipos de domicílios brasileiros.

⁷¹ KOWALTOWSKI; SKUBS & WATRIN, 2003, p. 1852.

2.4 – Jogo de palavras

Em relação à segunda vez que chega na fazenda, como dissemos há pouco, o narrador nota mudanças no entorno e na própria figura de Tio Emílio, que passa de “péssima figura”, sujeito “mole para tudo e desajeitado” (ROSA, 2001, p. 222) a ardiloso e persuasivo, constatação que o narrador tem logo no segundo dia de estadia ao acompanhar a venda de um novilho feita por Tio Emílio. A negociação transcorre em diversas etapas, durante precisamente um mês, e em seu início ultrapassa as duas horas de transação em um jogo de mentiras e *contramentiras* exposto por ambas as partes, a que queria vender o novilho (tio Emílio) e a que queria comprar (outro fazendeiro, *tio de qualquer outra pessoa*). Consta nesse instante a primeira presença subjetiva do jogo, uma vez que nenhum dos interessados quis demonstrar seu objetivo clara e expressamente justamente para não perder capital mediante a declaração da precisão que lhes cabia, um de vender e o outro de comprar. O fazendeiro justifica sua passagem pelas terras de Emílio como cortesia, “visitinha, para perguntar pela saúde de todos”, e o Tio o trata como “visitante” já sabedor que o amigo está ali expressamente “para entabular negócio”. Por isso, o dono da casa despista de inúmeras formas, serve café e, principalmente, discursa em cadência: comenta dos touros inicialmente para poder passar pelas vacas, bezerros até chegar, finalmente, no foco da conversação, nos garraios. Nesse ponto, mente descaradamente ao alegar que, apesar da necessidade de adquirir outros, os poucos que possui são de suma qualidade, “cada qual melhor reprodutor”, o que não passava de “Mentira pura, porquanto ele tinha mas era um excesso de bezerros curraleiros, tão vagabundos quão abundantes” (ROSA, 2001, p. 223). O outro, por sua vez, entra na jogada com os mesmos trunfos – a inverdade, refutando que “na ocasião, não tinha falta de bezerros”. O cigarro, na cena, apresenta-se como item mais que figurativo, porque estruturante de silêncios plenos de desejos incommunicáveis. A ele, somam-se novas táticas, como o absurdo e o aleatório numa espécie de tentativa de xeque-mate pelo cansaço, pois até então já tinham almoçado e estavam quase à hora da sesta:

Iam e vinham, na conversa mole, com intervalos de silêncio tabaqueado e diversões estratégicas por temas mui outros. De vez em quando, *Tio Emílio* se lembrava de perguntar por mais um parente longínquo do *seu amigo*, e o *seu amigo* perguntava por um célebre cavalo de *Tio Emílio*, falecido fazia três anos. E ambos corriam do

assunto e voltavam ao *assunto*, [...] ignorando-se mutuamente a colaboração. (ROSA, 2001, p. 223; grifos nossos.)

A opção pela repetição de léxicos e descarte da sinonímia remonta ao movimento do jogo xadrez, na remoção e recolocação das mesmas peças em locais distintos, ao embate entre peças brancas e pretas, conforme já se pôde notar no enredo na ocasião da viagem do narrador até à fazenda do parente. Depois da longa prosa desprovida de conteúdo significativo, o tio ainda visita o amigo dois dias depois, e este retorna à fazenda de Emílio, e o jogo então acaba apenas no fim do mês, quando o “vitelo foi vendido e comprado, sendo que, por pouco mais, teria chegado a velho boi” (ROSA, 2001, p. 223).

A alternância das casas brancas e negras é emblemática do xadrez, cuja duplicidade constitutiva remete às duas cores das casas que, no sentido moralista, representavam o “duplo estado de vida ou morte, de graça ou pecado”, adverte Lauand (1988, p. 49), além de que, dentro de sua gama representativa, liga-se “à guerra, a tempos de luta, disputa” (Id., p. 69), o que, por sua vez, se entrelaça aos princípios políticos de Emílio, cuja filha partilha da mesma visão estrategista, o que aproxima o feminino da divindade Atena⁷².

Aspecto importante de se observar, à luz da metáfora do jogo, é justamente a presença dos pontos antagônicos no conto roseano, sob matizes vários, como nas subidas e descidas do caminho nas viagens do narrador para a fazenda da prima; como no aspecto radiante de Armanda – a dama ausente da estória, que aparecerá na surpresa final – em contraste com o aspecto lunar de Maria Irma; como no episódio de José Malvino, que responde sobre a beleza dos caracarás por antíteses: o “topete preto, a nucazinha pedrês, das penas do rabo, mal misturadas, claras e escuras” (ROSA, 2001, p. 214).

⁷² A aproximação com Atena se operaria por esta ser a deusa da sabedoria e das artes, estrategista e típica “filha do pai” (“Ela saltou da cabeça de Zeus como mulher adulta”. Considerava-se “portadora de um só genitor, Zeus, com quem esteve associada para sempre. Foi o braço direito de seu pai, a única deusa olímpica a quem ele confiou seu raio e égide, símbolos de seu poder. / A deusa não conheceu sua mãe, Métis. Na verdade Atena parecia não ter consciência de que tinha mãe”); foi a “protetora das cidades, das forças militares, e deusa das tecelãs, ourives, oleiras e costureiras” (Id., p. 116); coadunou habilidades bélicas e doméstica com planejamento e execução, e faz da estratégia um aspecto prático para resultados tangíveis por conta da valoração do pensamento racional, do domínio da vontade e do intelecto sobre o instinto e a natureza, o que lhe conferiu o posto da “melhor estrategista durante a Guerra de Troia” (BOLEN, 1999, p. 117-18 e 122, respectivamente).

Vale comentar melhor essa passagem, em que os viajantes letrados, Santana e o narrador, desafiam e testam o capiau sertanejo analfabeto a respeito dos urubus e gaviões. Este mostra todo o seu saber do sertão em contraste com o elevado conhecimento enxadrístico dos outros dois. Malvino ensina que, embora úteis para comer os carrapatos dos bois e vacas, isso não conferia aos gaviões o adjetivo de belos pelo fato de serem os responsáveis também por mortes de novilhas, uma vez que bicam o umbigo de bezerro novo. E os contrastes continuam, ainda, a caminho da fazenda do Tio Emílio, o narrador, Santana e José Malvino se encontram numa parte íngreme do solo quando se deparam com um “corguinho amável – um ribeiro filiforme, de corrida cantada, entre marulho e arrulho, e água muito branca” (ROSA, 2001, p. 217). Em uma das pescas com o Bento Porfírio, o narrador descreve os mangues que, por sua vez, “Descem como canoinhas. Param um momento, ali naquele remanso, perto das frutinhas pretas da tarumã.” (ROSA, 2001, p. 232).

2.5 – Jogos políticos

Voltando à personagem de Emílio, verifica-se que a sua imersão na política se revela no impostamento firme no andar e falar, “bem postos e bem sustentados”, isto é, tudo calculado e medido, “cheio de corpo, alma e o resto” (ROSA, 2001, p. 224). Hábil nesse jogo, Emílio político apresenta postura oposta ao do escritor. No diplomata João Guimarães Rosa, a relação com a vida política se dá por um outro engajamento, avesso a negociações interesseiras, que o leva a declarar:

[...] jamais poderia ser político (...). O curioso no caso é que os políticos estão sempre falando de lógica, razão, realidade e outras coisas no gênero e ao mesmo tempo vão praticando os atos mais irracionais que se possam imaginar. Talvez eu seja um político mas desses que só jogam xadrez, quando podem fazê-lo a favor do homem. Ao contrário dos “legítimos” políticos, acredito no homem e lhe desejo um futuro. Sou escritor e penso em eternidades. O político pensa apenas em minutos. Eu penso na ressurreição do homem. (ROSA *apud* LORENZ, 1973, p. 334)

Curiosa a imagem do jogo de xadrez que retorna para marcar outra perspectiva – a visão autoral. Ao empregá-la para argumentar a respeito da política, Rosa se prende ao alto nível de reflexão que se exige nesta atividade, às ações antecedidas por certa

duração temporal para que se busque o melhor acerto, quando corriqueiramente o que se tem empiricamente é justamente o oposto dessa visão; o trivial é aquela prática do benefício exclusivista, dos interesses imediatistas e privados, do favor⁷³ comprometedor, exatamente o que se mostra em “Minha gente”. No frio assassinato de Bento Porfírio, por exemplo, pelas mãos (foice) de Alexandre, o narrador se abisma com a atitude imediata do Tio – mandar Norberto ao arraial para avisar ao subdelegado; a indignação é produzida pela crença ilusória de que Emílio, como pessoa justa, correta, que nutria apreço pelo falecido, mandaria alguém à caça de Alexandre para prendê-lo de acordo com a lei, mas o que houve o decepciona: “– Para os mortos... sepultura! Para os vivos... escapula!...” (ROSA, 2001, p. 235). Em vista disso, ordena um serviço bem feito, às sombras: “Vocês cacem de ir atrás dele, passando pelo atalho das Moreiras. É segurar e trazer. Mas voltem por dentro, pelo caminho do mato, que é para ninguém ver nem ficar sabendo...” (ROSA, 2001, p. 235).

A atitude do tio se coaduna com a dos grandes proprietários de terras que cumpriam também funções públicas de caráter administrativo e até policial, conforme aponta Duarte (1939). Tal avantajada concentração de poder político nas mãos dos coronéis e senhores rurais se validava porque se colocavam como

[...] a vanguarda da Coroa na ocupação da terra nova, defendida pelo gentio belicoso e ameaçada por outras potências europeias, [portanto] não era muito considerável a margem de conflito entre o poder privado da nobreza territorial e o poder público, encarnado no Rei e em seus regentes. Por isso mesmo, a Metrópole, não somente se resignava ante a prepotência dos colonos, como ainda lhes conferia prerrogativas especiais. Protegia, por exemplo, os grandes fazendeiros contra a concorrência dos pequenos produtores de aguardente, mandando destruir as engenhocas; tornava as câmaras privativas dos proprietários de terras, vedando a eleição de mercadores; resguardava o patrimônio dos senhores de engenho, proibindo que fossem executados por dívidas etc. Por tudo isso, o latifúndio monocultor e escravocrata representava, a essa época, o verdadeiro centro de poder da colônia: poder econômico, social e político (LEAL, 1975, p. 67-68).

⁷³ A imagem e valor do favor provêm de épocas remotas e se desdobraram em ramificações, mantendo o sentido de vínculo e interesse em mão única: “No mundo rural, a sua figura elementar era o morador vivendo de favor na terra de um proprietário, a quem devia gratidão e contraprestações, e de quem não recebia salário, no máximo alguns cobres. No mundo urbano, extensão do rural, essa relação se entrelaçou com a civilização moderna, diversificando-se notavelmente, mas conservando o traço básico. Persistiam o paternalismo, a patronagem, o clientelismo, o apadrinhamento, o filhotismo, o personalismo etc. – cuja verdade, no polo fraco da relação, eram a dependência pessoal e a falta de garantias [...]” (SCHWARZ, 1977, p. 8).

A privilegiada situação econômica e social do grande fazendeiro, dono das terras e dos engenhos, permitia a construção, em volta de si e de sua família, de uma larga esfera de influência, que ia “até a jurisdição sobre seus dependentes, permitindo-lhe arbitramento nas variadas rixas e desavenças havidas entre eles”. Por extensão, lhe competiam extensas funções policiais, muitas vezes exercidas apenas com base em seu prestígio social, mas que não raro podiam tornar-se efetivas por meio do auxílio de outros empregados, agregados e capangas. “Tal ascendência derivava, portanto, quase que naturalmente, da sua posição de grande proprietário rural”⁷⁴. Já na década de 30, cria-se um sistema semifeudalista, de relações pré-capitalistas; de um lado, os liberais republicanos que defendem uma sistematização que parta do poder central; de outro, as forças oligárquicas. Desde 1920, a “modernização autoritária”, as propostas antiliberais, por vezes passadistas e regressistas, adotariam intenções “progressistas”, que viam na técnica e na ciência, desde que postas a serviço de uma *nova ordem* comandada pelo Estado, as soluções para os descaminhos aos quais conduziram a República Velha (ou Primeira República) (1889-1930), marcada por uma política concentrada no jogo econômico entre os estados de São Paulo e de Minas Gerais; isso nos remete ao que costumeiramente afirma Santana no conto roseano: “Raspe-se um pouco qualquer mineiro: por baixo, encontrar-se-á o político...” (ROSA, 2001, p. 225).

Como é sabido, quando o Presidente Washington Luís – paulista – quebra o pacto da “política do café com leite”, indicando outro paulista à sucessão, Júlio Prestes, esclarece Paulo Bonfim (2006), setores mineiros abrem mão da candidatura, apoiando o gaúcho Getúlio Vargas como candidato (o qual teria como vice-presidente o paraibano João Pessoa). Forma-se assim a Aliança Liberal, reunindo oligarquias de Minas Gerais, Rio Grande do Sul, Paraíba e contando ainda com o Partido Democrático, dissidência do Partido Republicano Paulista. Coube a vitória a Júlio Prestes, mas uma série de descontentamentos, inclusive dos movimentos tenentistas e de oligarquias conservadoras alijadas da política paulista e mineira, e que culminam com o assassinato de João Pessoa, faz eclodir a Revolução de 1930, que destitui Washington Luís do poder, levando em seguida a um Governo Provisório. Este, sendo pressionado, no limite, por acontecimentos como a Revolução Constitucionalista de 1932, em São Paulo, só terminará com a promulgação da Constituição de 1934, tida como de recorte

⁷⁴ LEAL, 1975, p. 24.

liberal. Porém, o próprio radicalismo intelectual, à esquerda e à direita, servirá de motivo para que, paulatinamente, o governo se feche, até o golpe de 1937, em que Vargas assume poderes ditatoriais, expurgando antigos aliados do poder⁷⁵. Tudo se resume a um grande negócio em que os interesses privados se sobrepõem aos públicos, por mais que pareça prevalecer o inverso na propagação ideológica. Além de negócio, os ânimos dos partidos no ano eleitoral se assemelham à disposição física e intelectual de concorrentes de um grande jogo, maratona em que muito se despende e muito de si se desprende, como aquilo que podemos observar na narrativa do conto roseano em que o dispêndio desse tempo é expresso na natureza, na passagem das estações: “No alto da parede, os marimbondos tinham crescido novos cortiços oblongos. E as rosas amarelas floriam.” (ROSA, 2001, p. 258). Mais que isso, o desgaste da figura do tio Emílio, já no período pós-eleição, também é referida pelo narrador, que o nota “um pouco abatido, mais magro” e menos rico devido aos gastos que o negócio exigiu, como a festa na capela etc., o que só lhe amplia a ganância típica desses senhores do comando social. Nas palavras do próprio Emílio: “tive um prejuízo grande... Gastei para mais de oitenta contos... Um estrago!... Estou pensando em fazer um acordo na política, em desde que eu fique sendo o chefe...” (ROSA, 2001, p. 258).

“Minha gente” espelha, com considerável nitidez, as oligarquias constituídas por grandes proprietários de terra que exerciam o monopólio do poder local; como apresentamos em breve panorama acima, um período histórico caracterizado pela defesa dos interesses destes grupos, particularmente da oligarquia cafeeira. Essas oligarquias obtiveram a dominação política no país, através do coronelismo, do voto do cabresto, da política dos governadores e da política de valorização do café, um acordo entre os governadores dos Estados e o governo central. Aqueles apoiavam o presidente, concordando com sua política; em troca, o governo federal só reconheceria a vitória de deputados e senadores que representassem estes governadores. Desta forma, o governador controlaria o poder estadual e o presidente da República não teria oposição no Congresso Nacional. Observa-se que nesse cenário, Emílio joga com três frentes:

1. é da oposição à Presidência da Câmara no seu município (nº 1);
2. ao mesmo tempo, apoia, devotamente, o Presidente do Estado; e
3. é aliado do Presidente da Câmara do Município vizinho a leste (nº 2), *cuja oposição trabalha coligada com a chefia oficial do município nº 1.*

⁷⁵ Cf. CAMARGO, 1981; e CARONE, 1977.

Nessa divisão imediata, constam os partidos:

Chapa nº 1:

1. *João-de-Barro* – que faz a casa; e
2. *Periquito* – que se apodera da casa, no caso em apreço ao Governo municipal.

Chapa nº 2:

3. *Braúnas* – porque o respectivo chefe é um negociante de pele assaz pigmentada; e *Sucupiras* – por mera antinomia vegetal;
4. *Marimbondos* versus *Besouros*.

Chapa nº 3:

5. *Soca-Fogo*, *Treme-Terra* e *Rompe-Racha*.

As denominações nada amistosas aludem à disputa ferrenha pelos territórios, o que os tornam “instituições terroríferas, com que cada um pretende intimidar os outros dois” (ROSA, 2001, p. 224). Do negócio que se fez a política brasileira, a vitória se atrela ao valor da aposta e não necessariamente implica em algo material e valioso, pode ser de sentido simbólico, trazido para o jogo mais com a marca de desafio do que de recompensa propriamente. Ganhar não implica exclusivamente em valor econômico, porque, a princípio, se ganha trabalhando e não jogando, ainda que etimologicamente haja uma familiaridade entre “prêmio”, “preço” e “apreço” (do latim *pretium*⁷⁶), o que explica em certo sentido a aparição contabilizada e rara do Estado, pois a presidência do Estado só se apresenta em período eleitoral, estando totalmente ausente em outras situações, o que implica na contestação de que as “figuras dos mantenedores da ordem – policiais, delegados – são tão omissas em suas funções quanto as autoridades administrativas”⁷⁷.

Vemos no conto que, para facilitar o “estabilíssimo equilíbrio” dos partidos que apostam, as duas frentes arqui-inimigas (1 e 2) disputam “a amizade do situacionismo do grande município ao norte (nº 3)”, ou seja, política do conchavo, haja vista as eleições estarem em período próximo, cujas estratégias políticas podem ser as mais sórdidas. Entre essas “duas facções” maiores, encontra-se a “Secretária do Interior”,

⁷⁶ “*Pretium* surgiu originariamente na esfera da troca e da avaliação, e pressupõe um valor. O *pretium justum* medieval corresponde aproximadamente à ideia atual de “valor de mercado”. Enquanto *preço* permaneceu limitado à esfera econômica, *prêmio* passou para a do jogo e da competição, e *apreço* adquiriu o significado exclusivo do latim *laus*.” (HUIZINGA, 2008, p. 58)

⁷⁷ BENEDETTI, 2010, p. 42.

metonímia que representa originalmente o Estado; neste órgão, as requisições são atendidas *rotativa e relativamente*, mas embora haja certa formalidade nos trâmites, como o envio de telegramas para se solicitar a substituição do comandante do destacamento policial da vila. Tio Emílio, em meio a este cenário de forças instáveis dos homens e da natureza, busca se situar nas brechas do sistema: “às vezes, meu tio bate com o rebenque da bota, e fala em compreensão e suborno; depois, suspira e comenta da degenerescência dos usos e a sua necessária regeneração” (ROSA, 2001, p. 226). Logo, a seu modo fala da necessidade em se alternar os planos de conduta entre a legalidade e a ilegalidade em um sistema precário de normas civilizadoras, como se percebe no episódio do assassinato de Porfírio em que o algoz parte depois do crime e de “ter gasto a raiva”, sobrando apenas o espasmo ao narrador porque no local “não é uso dar-se voz de prisão...” (ROSA, 2001, p. 234).

2.6 – O jogo da natureza

O ambiente natural, no qual decorre a trama, espelha tanto o universo erótico-sensual, quanto agressivo dos protagonistas, figurados na fauna e na flora do sertão. A força da Natureza corrobora e legitima a agressividade dosada de Emílio e de outros dominadores locais para pontuar que a ordem se faz sobre o imperativo da violência, da agressividade, marca densa em *Sagarana*, e que se transmuta em *Primeiras histórias*, e mais ainda, em *Tutaméia*. Tal noção aparece, por exemplo, na ocasião em que o Primo parte com Bento Porfírio para pescarem no mais baixo dos poços, no *poço*.

Ali, há uma gameleira, digna de druidas e bardos, e, na coisa água, passante, correm girinos, que comem larvas de mosquitos, piabas taludas, que devem comer os girinos, timburés ruivos, que comem muitas piabinhas, e traíras e dourados, que brigam para poder comer tudo quanto é filhote de triburé. Boa sombra e bom pesqueiro. Descemos para lá, colhendo goiabas bichadas, pisando o capim com cautela – para evitar o bote de algum “bicho mau sem pernas” – e erguendo as varas, com jeito, para livrar os anzóis da ramaria baixa. (ROSA, 2001, 228)

A menção à cadeia alimentar e a sacerdotes primitivos surge reforçando o império da força, requisitos insuficientes, entretanto, porque nesse córrego, “dilatado em

poços” (ROSA, 2001, p. 227), a aparição da cobra lembra e representa a esfera da traição e da desconfiança à qual estão todos sujeitos. Consequentemente, as relações humanas se impregnam dessa lógica; Tio Emílio já havia trazido com insistência o mesmo tema: “que as coisas vão mal. Não tem confiança nos eleitores do São Tomé, nem do Marimbondo... No Calambau tudo ainda está pior...” (ROSA, 2001, p. 251). Tal preocupação com os inimigos e com o prestígio próprio do tio, beira a obsessão... “Diz isso e repete, cinco, seis vezes” (ROSA, 2001, p. 252). Com Juca Soares, da chapa inimiga, vê-se igual comportamento: “só fala da política: que tudo está correndo muito bem para os ‘Periquitos’. A vitória é certa... O Governo dará apoio forte, vai mandar mais praças para o destacamento...”, quando convém lembrar que, pertencente à Chapa 1, esse partido inimigo conta justamente com o “apreço do Governo municipal” (ROSA, 2001, p. 221). E como o privado se mescla ao público, amores e política se entrelaçam de uma maneira que até a “inocente ida” do narrador ao Juca Soares “foi explorada em favor das manobras políticas” (ROSA, 2001, p. 252) do tio, dinâmica na qual o narrador se deixa enredar – mente ao inimigo a respeito da perspectiva política do tio, como uma espécie de isca que agrada entusiasticamente Emílio. Dessa maneira, o Primo torna-se, assim como a filha Maria Irma, peça manipulável a favor de Emílio e às tramas do seu tecido político.

– O que foi que você disse a ele?
– Não me lembro... Ah, sim: acho que disse que o senhor estava um pouco desanimado, que talvez aceitasse um acordo... Fiz mal?
Tio Emílio avança, de exultante:
– Fez muito bem, isto mesmo é que sapo queria! Eles agora vão pensar que é verdade, e vão amolecer um pouco... Estou desanimado, qual nada!... Mas você costurou certo. E agora é que tudo está mesmo bom, pois se o Juca Futrica contou prosa é porque as coisas para ele estão ruins... Você me rendeu um serviço, meu sobrinho. (ROSA, 2001, p. 252)

Da fala, desabafo do tio, vale ressaltar o excerto *você costurou bem* por perpassar uma das grandes fundamentações do jogo: o impulso ou o desejo de domínio de competição. Singularmente, no xadrez, assente-se que, no que concerne às peças, há o significado original de sua criação, ou seja, a representação de um exército. A ideia é de combate entre as partes, de luta; sua prática original está fortemente relacionada à rotina de reis, imperadores e príncipes, ou seja, personagens de alto prestígio: “é um

jogo de Estado, ou de corte; o imperador da China o praticava”⁷⁸; destaca-se que essa característica se coloca em razão do ambiente de sua formulação, bem como dos personagens que as peças representam. Dessa forma, pode-se inferir que um jogo, cujo objetivo é destruir o Rei adversário, não fazia parte, a princípio, de ambientes fora da realeza. Para a manutenção da legalidade e da legitimidade do poder, era importante “afastar do povo as debilidades do mandatário, bem como o controle de suas ações, ainda que somente representados em um objeto lúdico”⁷⁹. Esses homens entendiam essa representação, e a proibiam em âmbito popular, por isso fez-se muito conhecida a denominação de *jogo dos reis*⁸⁰ como sinônimo de jogo de xadrez. Para Gilles Deleuze e Félix Guattari (1997), o xadrez é uma guerra, porém uma guerra institucionalizada, regrada, codificada, com um fronte, uma retaguarda, batalhas. Nesse sentido, o Cavalo associa-se ao cavaleiro; as Torres simbolizam o poderio militar, as armas de combate, cuja movimentação aproxima-se à de um canhão; os Peões, soldados a pé; o Rei, alvo do ataque, motivação da luta, fim a ser atingido, o domínio a ser controlado.

Enfatiza-se que inteligência, foco e estratégia fazem parte do jogo; seriedade, alta percepção, introspecção, paciência e perseverança são os estereótipos dos jogadores. A sorte não faz parte da atmosfera do xadrez; o raciocínio dita os movimentos. Consequentemente, a frase “você costurou certo”, no discurso de Emílio (conforme citação anterior), ganha maior valorização, pois não deixa de ser uma pista da linha de jogo em que pai e, principalmente, filha se baseiam (mais adiante aprofundaremos esta relação, sobretudo a partir de associações de Maria Irma com a deusa mítica Afrodite).

Victor Nunes Leal, em *Coronelismo, enxada e voto* (1975), refere-se ao poder dos municípios na política brasileira da Primeira República advindos de um sistema de favores recíprocos entre a política estadual e a local. No prefácio ao livro, Barbosa Lima cita a pirâmide das organizações partidárias cuja base se localiza na politicagem local, sendo o poder político, em relação a esta, enfraquecido no Estado e ainda mais tênue no âmbito do governo federal⁸¹, o que permite inferir que as constituições foram “feitas para não serem cumpridas, as existentes para serem violadas, tudo em proveito de

⁷⁸ DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 85.

⁷⁹ DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 80.

⁸⁰ FILGUTH, 2007, p. 134

⁸¹ LEAL, 1978 apud BENEDETTI, 2010, p. 361.

indivíduos e oligarquias”, e que isso é fenômeno corrente em toda a história da América do Sul”⁸². Oliveira Vianna (1991) endossa essa visão, ponderando que os partidos no Brasil são fórmulas de solidariedade encontradas pelos políticos para a defesa de seus interesses privados (p. 275). Muito provavelmente devido a isso, em entrevista concedida a G. Lorenz (1983), o diplomata Guimarães Rosa afirma que “A política é desumana porque dá ao homem o mesmo valor que uma vírgula em uma conta”.

Podemos retomar o episódio de Porfírio à luz destas referências, pois Emílio, logo depois de declarar nulo o impacto da morte do “amigo”, em claro gesto conformista já que com o morto nada mais podia ser feito a não ser enterrá-lo, percebe o ônus da fatalidade se o deixasse escapar:

– Não é que eu não sei onde é que eu estava mesmo com a cabeça?! Ô Gervásio, corre aqui!... Já perdi um voto, e, se o desgraçado fugir para longe, são dois que eu perco...
Tirou dinheiro do bolso e entregou ao mulato.
– Ajunta, depressa, uns homens, para campearem o Cabaça. (ROSA, 2001, p. 235)

Ou seja, quanto à perda de Bento, conhecido e próximo da família, a indiferença fala por ele, mas ao perceber que a “perda” de Alexandre teria respingos na sua vida pública, sua perspectiva muda de ângulo. O interesse pela quantidade o leva a se “preocupar” e sair à busca do malfeitor que, mesmo dotado de plena ignorância, é um número a mais na votação eleitoral. A supremacia econômica dos coronéis legitima o autoritarismo sobre os desprovidos a ponto do tratamento se pautar em uma cordialidade plena de desfaçatez quando a consideração real os tinham por completos insignificantes de fácil manipulação, o que se apreende na descrição de Nicanor, “toquinho de gente preta de oito anos” (ROSA, 2001, p. 247). Por essa razão, o desrespeito e desconsideração à astúcia e sensatez com as quais Emílio considera o marido de de-Lourdes aparecem em mais de um momento: assim que sabe do ocorrido, se pasma por Alexandre ter sido capaz de ter descoberto o adultério da esposa: “– Como é que o Xandão cabaça, tão sem ideia, foi descobrir a história lá deles? Boi sonso, marrada certa!” (ROSA, 2001, p. 247); e, posteriormente, quando manda ir capturá-lo, subestima a sensatez do criminoso:

⁸² HOLANDA, 1999, p. 155.

Ele para o lado da vila não ia, com medo dos soldados... Para o Marimbo, também não, pois é onde que moram todos os parentes dele, e ele sabe que a gente havia de querer ir procurar lá... O Camlabau era o melhor lugar para um se esconder, mas o Xandão Cabaça é burro, não acertava de ter pensado nisso, não. Para os lados do Piauí vive o irmão do Bento... Nem para as Porteirinhas... Nem para os Tucanos... Ele foi mais é para o Bagre, com tensão de, de lá, esquivar para o sertão! (ROSA, 2001, p. 235)

Surgido, portanto, no período colonial, o jogo do favor, do apadrinhamento na cobertura de corrupções em benefício do encobrimento de ilegalidades firma aquelas que serão suas principais práticas: o uso do favor como moeda de troca nas relações políticas, e a instalação do controle político através do mecanismo da cooptação; nas palavras de Schwarz, a dinâmica da relação “perversa do favor” no século XIX era algo particular.

Como o essencial do serviço era feito por escravos, o mercado de trabalho era incipiente, obrigando os homens pobres a buscar a proteção de um proprietário para tocar a vida. O proprietário, por seu lado, ficava à vontade para favorecê-los, como um senhor personalista, à antiga, a que é devida gratidão, ou para desconhecê-los, como um cidadão moderno, que não está nem aí, ou melhor, que não deve nada a ninguém. Essa assimetria vertiginosa entre as classes, em que, dependendo do capricho dos ricos, os pobres podiam ser favorecidos ou resvalar para o nada, de fato tornava a relação de favor iníqua. Tratava-se de uma perversão estrutural [...]”. (SCHWARZ, 1977, p. 8).

Por esta razão, o Tio manda seus capangas levarem Alexandre para a tapera do Retiro, onomástica sugestiva porque, neste local, ficaria afastado do poder legítimo da ordem civil para receber um tratamento de aceitação de sua real condição naquele meio, estar nas mãos do coronel, isto é, sua integridade física dependeria dele dali em diante, o que, conseqüentemente, renderia ao patriarca o agradecimento/voto do protegido pela segurança garantida. Trata-se de um manejo que desenvolveria o clientelismo, sustentado em troca de favores aos grandes proprietários de terra por lealdade dos homens pobres livres, que seriam transformados em colonos, agregados, enfim, em sua clientela; por definição, grupo de homens vinculados ao patriarca, leais a este, “dispostos a servi-lo e a segui-lo, tanto em contendas com outros senhores por disputa de novas terras, na defesa das terras do senhor, como na prestação de inúmeros serviços não remunerados”⁸³. Do lado dos homens livres pobres, categoria originada desde o

⁸³ MARTINS, 1994, p. 20-4.

século XVII (escravos libertos e pequenos artesãos), na ausência de um poder público estatal a socorrê-los em sua miséria e abandono, resta-lhes “encostar” em “algum grande potentado, esperando ajuda nos piores momentos que não eram poucos”⁸⁴. Caio Prado (1996) estabelece com clareza que, com um grau de dependência gerado, o fazendeiro tem a oportunidade de ampliar seu poder econômico através da ascendência social e política, pois o que há no fundo é a transformação da capacidade de “ajudar” os dependentes da dívida em favor ao que estes ficariam lhe devendo. Esta relação aparece com muita clareza na seguinte fala de Emílio:

Expliquem bem a ele, que ele vai ficar lá garantido, escondido das autoridades, até a gente arrumar as coisas, os jurados e tal... O Cabaça é muito jumento e ignorante, e é capaz de não querer acreditar; se fizer barulho, vocês sojiguem, nem que seja peado e no tronco. (ROSA, 2001, p. 236)

Além da intervenção pela via da violência física, caso necessário para o benefício exclusivista, havia ainda, nas jogadas com o eleitorado, a violência moral, exposta no conto na compra de jurados *para o júri do leso do Xandão Cabaça*; outra marca da política clientelista – aquela dada pela ação dos políticos que “baseiam sua carreira e máquina eleitorais na capacidade de atender demandas de benefícios visíveis e imediatos em troca da garantia de votos”⁸⁵.

Sabemos que inerente ao ser humano é não somente a ganância de poder, mas também o poder em conjugação com a visibilidade ostentatória; o olhar do outro mediante ao que se é e ao que se tem é princípio básico da honra e virilidade masculina. Aristóteles demarca que “os homens aspiram à honra para se convencerem de seu próprio valor, de sua virtude”; Homero apregoa a lógica do “ser sempre melhor, ultrapassando os outros”⁸⁶. Antes da vitória e do poder, interessa a exibição de superioridade, da glória: o “ideal viril da virtude está sempre ligado à convicção de que a honra, para ser válida, deve ser publicamente reconhecida, sendo este reconhecimento, se necessário, imposto pela força”⁸⁷. Trata-se de uma coordenada que sedimenta a divisão entre os papéis do masculino e do feminino. Enquanto a um cabe a autoridade, o trabalho, a honra e o poder, ao outro cabe o recato, a submissão, a reclusão – esta demarcação entre os gêneros é fortemente frisada em “Minha gente”, quando Alexandre

⁸⁴ SCHWARZ, 1977, p. 15-6.

⁸⁵ *Dicionário de Ciências Sociais*, 1987, p. 277.

⁸⁶ Aristóteles. *Ética a Nicômano*. Apud HUIZINGA, 2008, p. 73.

⁸⁷ HUIZINGA, 2008, p. 73.

e Maria Irma se aproximam por terem em comum o fato de impedirem a união entre primos, mas “ele o faz por meio da violência masculina, enquanto ela o faz por meio da inteligência e da argúcia feminina”⁸⁸.

O episódio do conto transcorrido no galinheiro também metaforiza relativamente bem essa dualidade – a divisão de tarefas entre o masculino e o feminino em que o peru, o galo e o gavião são os machos que se colocam em luta de morte, enquanto a fêmea, galinha, está na preservação da vida e de sua prole.

Interessante ressaltarmos que a dualidade cromática do xadrez procede: inicialmente, no primeiro embate animal, de um lado, um galo pedrês, e de outro, um branco, ambos se portam com altivez típica do gênero masculino – aquele, com ares de soberano, “sultaneava, dirigindo preferências a uma galinha ainda mais carijó e mais gorda”, e o outro chega para a briga, “ciumento e briguento” (ROSA, 2001, p. 240). No segundo embate, surge um “frango esquisito”, nem branco, nem pedrês, “meio marrom”, e como primeira amostra de exibição de macheza, “pulou no chão do terreiro e correu atrás da garnisé branquinha, que, espantada, fugiu”. Diante dessa aparição de supetão e abusada, um conflito mesclando personificação e animalização é desencadeado, pois o primeiro galo pedrês parte sobre o exibido, “de porrete”, como um humano enfurecido, quando percebe que o “tal frango era mesmo um gavião, por causa do bico adunco, da extrema elegância e do exagero das garras”, que, por sua vez, em defesa, “apoiado na cauda dobrada”, estende as patas, “em guarda, grasnando ameaças com muitos erres”, tal qual um cão raivoso. Apesar de toda essa imponência, o outro não se intimida, a fim de assustá-lo, separa “as penas do pescoço das do corpo, fazendo uma garbosa gola; avançou e saltou, como um combatente malaio, e lascou duas cacetadas, de sanco e esporão” (ROSA, 2001, p. 240). Como revide, o gavião faz mais barulho, “com que o galo retrocedeu” (ROSA, 2001, p. 240), dando brecha para aquele levantar voo e terminar o embate. Nos dois momentos de exibição de poder do masculino, ao feminino da vez cabe o instinto maternal, de preservação da prole, pois, no primeiro, entre eles uma galinha choca e se afasta do conflito; um novo neologismo verbal enfeita a cena dramática: “com cloqueios e passos graves, chamou os pintinhos para longe dali” (ROSA, 2001, p. 241); depois, na outra briga, a mesma galinha choca salta “à frente de suas treze familiazinhas” (ROSA, 2001, p. 241), ou seja, toma por sua família exclusivamente seus filhos.

⁸⁸ BENEDETTI, 2010, p. 160.

2.7 – Jogo amoroso

O jogo das aves se torna, em certo sentido, homólogo ao das investidas e recuos dos primos nas suas armações amorosas. Ao leitor, Maria Irma se mostra distante da ordem idealista romântica⁸⁹, pois nas tentativas de aproximação do Primo, quanto mais ele “pelejava para assentar o idílio”, mais a prima “se mostrava inamovível, impassível, sentimentalmente distante” (ROSA, 2001, p. 246). Aqui, o idílio se constrói apenas de um dos lados, quando se verifica uma alternância de comportamentos entre os sexos. Enquanto o pêndulo feminino se reveste de racionalidade, cautela e frieza, remetendo a ressonâncias de um certo mito feminino, o jogo do Primo balança no terreno da incerteza, na insegurança, da paixão idealizada, da paciência... “Não importa, no começo é assim mesmo [...]. Devo mostrar-me caído, enamorado” (ROSA, 2001, p. 232).

O posicionamento de Maria Irma se amalgama à sua subjetividade em prol da imagem e do estatuto de sua família na esfera pública. A desfaçatez, a habilidade na arte do jogo do outro em prol de si é de família; enraíza-se em Emílio e tem como herança a filha dele. Enquanto o patriarca manipula seu eleitorado nas figuras de Bento, Alexandre e correligionários, Ana e Janjão, Maria Irma igualmente joga fazendo do Primo uma peça de fácil condução em seu tabuleiro. Aqui podemos aproximar a protagonista feminina de “Minha gente” a um dos epítetos de Afrodite⁹⁰. Trata-se do *Poikilóphron*, “de múltiplo pensar”, que se associa diretamente com o campo semântico da *métis*, “inteligência astuciosa”, descrita mais detalhadamente por Marcel Detienne e Jean-Pierre Vernant nos seguintes termos:

A *métis* é uma forma de inteligência e de pensamento, um modo de conhecer; implica um conjunto complexo, mas muito coerente, de atitudes mentais, de comportamentos intelectuais, que combinam perspicácia, sagacidade, previsão, capacidade de adaptação, cilada, capacidade de se desembaraçar, atenção vigilante, senso de oportunidade, habilidades diversas [...]. Ela se presta a realidades fugazes, movediças, desconcertantes e ambíguas [...]. (DETIENNE & VERNANT, 1974, p. 10)

⁸⁹ “O amor é um magnetismo; eu acredito que o magnetismo se resume nele; que a lei da atração não é senão a lei da simpatia; os polos são a cabeça e o coração, na terra, como no homem.” (ALENCAR, 1967, cap.IV, p. 94).

⁹⁰ Essas relações entre a deusa e a personagem rosiana serão aprofundadas adiante.

Ragusa (2005) complementa a noção ao declarar outros signos que fazem parte desse conjunto: a instabilidade, a flexibilidade, a agilidade mental, a pluralidade, a ambiguidade, o confronto indireto, a obliquidade, sinônimos, sem dúvida, perfeitos para a personalidade de Maria Irma. O *dólos* (engano), outro epíteto da divindade, refere-se ao *engano* e atua, portanto, como um recurso da *métis* que pressupõe, para sua devida eficácia, o jogo com o fator surpresa. Com seu aspecto longilíneo, ágil, delicado, a deusa se torna a responsável por domar o outro, porém, enquanto os instrumentos de caçadores e guerreiros são lanças, redes, chicotes e objetos similares, Afrodite possui um instrumento imaterial, mas suficientemente poderoso: a astúcia, habilidade pertencente também a Maria Irma, imbatível para o Primo que tenta, com muito custo, dominar.

Com o intuito de persistir em conseguir uma aproximação, e já que o embate direto não é possível, porque a defesa e o retraimento da personagem roseana são sempre certos e pontuais, o Primo opta pelo movimento oposto – “Ceder terreno, para depois recuperá-lo. É boa tática.” (ROSA, 2001, p. 246), mais que isso, procura conquistá-la pela armadilha, pois além dos mates, aberturas e defesas, o gambito é uma das armadilhas mais frequente no jogo do xadrez, por isso ele se autointitula como um “gambito do peão da Dama”.

Gambito da Dama é um dos três caminhos⁹¹ vantajosos que um enxadrista pode seguir; possibilita a abertura no jogo tendo em vista o ganho de tempo para um melhor desenvolvimento ou a obtenção de outras vantagens; é uma maneira de se manter no centro, pois a perda desse espaço permite o controle do tabuleiro por parte das pedras adversárias. Ou seja, o gambito da dama possibilita um controle do centro do tabuleiro com peças que não são necessariamente peões, isto é, típicas do ataque. A inventiva roseana insere justamente essa peça, a mais “fraca”, na ação, no ataque, a fim de estipular o (possível) domínio de controle do jogo para marcar o narrador, ainda amador, sempre em indiscutível desvantagem em relação à jogadora Maria Irma – experiente, sábia e sagaz; a Dama, que detém a mobilidade e o grande poderio do jogo, dado que novamente a faz reverberar em Atena⁹².

⁹¹ Junto ao Gambito da Dama, há a Abertura Inglesa ou linhas próprias, estipulado pelo mestre do xadrez Zukertort, a ser retomado mais adiante.

⁹² “Como deusa da sabedoria, Atena era conhecida por suas estratégias vitoriosas e soluções práticas”, sendo possuidora de “mente lógica” que se governava “mais pela razão do que pelo coração”. (BOLEN, 1999, p. 120)

Estruturalmente, na batalha do xadrez, num tabuleiro quadrado com casas alternadas, dois Reis dispõem suas forças sobre um exército de Peões. Hierarquicamente, a sequência das peças é: Rei, Rainha, Torre, Cavalo, Bispo e Peão. O primeiro, o Rei, é o único com “passe-livre” porque a ele é conferida a força da lei (sintetizados pela coroa e pela espada que porta); julga e faz justiça, e, dessa forma, pode andar e tomar em todas as casas e voltar para a sua. Na estória roseana, do que já se dissertou aqui sobre o poder e autoridade de Emílio, vê-se o quanto ele encarna essa representação soberana da peça enxadrística, como o portador do passe livre, do agir segundo seu arbítrio. O fato de estar sempre à frente e ávido por controle legitima seu desejo constante em tentar extrair proveito nas mais remotas situações, podemos lembrar, por exemplo disso, o plano do Primo em se reaproximar de Alda – esta é uma jogada dos dois homens da família que apresentam intenções duplas e distintas: o tio, mira a política, e o Primo, mira a prima. Neste movimento enxadrístico, o narrador passa a agir como o tio, por ludíbrios – em mais uma de suas jogadas. Alda, que é filha de Juca Soares, representante do partido inimigo ao do tio, passa a ser usada pelo narrador para criar ciúme na prima. Aqui está a representação da “armadilha gambito” em que há, geralmente, o sacrifício de uma peça (Alda/peão) para a obtenção de melhor posição no tabuleiro (a conquista da Prima/Dama), ou para ganho de tempo, ou de qualquer outra vantagem sobre o adversário. Este movimento mostra-se no momento em que, instalada a impotência do narrador, o ciúme vira um instrumento de ataque, uma arma.

Temendo uma reação opositora do tio, o narrador é surpreendido positivamente, pois, como se mencionou, a possibilidade de tirar vantagem da situação ganha supremacia – seria permitido ao tio tomar ciência sobre o andamento dos negócios e sobre os trâmites políticos do lado adversário.

Será que meu tio pode ficar zangado?

Nada, não se zangou; ao contrário:

– Eu acho até que não há mal nenhum em você ir... Vai, vai! Você vai já? [...]

Não esperava que fosse essa a reação do meu tio. Ficou quase entusiasmado com o meu projeto. (ROSA, 2001, p. 250)

Sabemos que no tabuleiro de xadrez, a Rainha (ou *Ferce*), espécie de “alferes-mor do rei”⁹³, move-se na diagonal por ser esta uma marca distintiva da mulher – o

⁹³ LAUAND, 1988, p. 84.

modo torto se deve por sua cobiça alcançada tortamente, “por obra da rapina ou da injustiça”⁹⁴. Ora, como espelhamento deste movimento, Maria Irma age sempre pela tangente, pela via da subjetividade; faz e desfaz do Primo insistidas vezes; o aproxima e o repele de acordo com seus caprichos momentâneos e intenções a longo prazo; confere-lhe uma importância imediatista e utilitarista; o desarma em uma conversa romântica sem piedade – enquanto ele fala de amor, saudade e nostalgia, ela fala de ambição e automóvel, pois se trata de um outro tipo de mulher, da mesma categoria de Lala, de “Buriti”, uma mulher moderna. Também a ambiguidade é sustentada nos diálogos desse casal, nos quais ela sempre mantém o controle e a manipulação da situação, pois “por um lado, faz um jogo amoroso para atraí-lo e, por outro, conserva-o a respeitosa distância, que o impede de avançar em suas expansões de afeto”⁹⁵.

E é assim que, em certa discussão com o Primo, em que ela está enraivecida com o rumo da conversa (e pelo uso do possessivo *teu*), ele tenta demonstrar afeto especial pela prima, Maria Irma, que, ao falar de Armanda, fala dela própria:

- Olha, [...] Vai gostar da Alda... Só que você gostaria mais de Armanda...
- A noiva do teu Ramiro?
- Você é ridículo.
- Ele gosta de você. Você pensa que eu sou tolo?
- Eu, e só eu, sei quem gosta ou não de mim!
- Também pode ser que ele goste de vocês duas... Como é ela? É alta?
- Não. Da minha altura. Mais cheia de corpo... É bonita...
- Monta a cavalo?
- E guia automóvel, muito bem... É saída...
- Perdão, Maria Irma?
- É muito desembaraçada... Independente... Moderna...
- Deixemos esta conversa tola, Maria Irma...
- Deixemos. Até logo. Bom passeio! (ROSA, 2001, p. 251)

O diálogo principia com o Primo no comando, seguro de si, crente que conseguiria, por dissimulação, despertar ciúme na prima ao contar-lhe que visitaria Alda, “que está muito bonita, dizem” (ROSA, 2001, p. 250), mas ela rapidamente reverte o jogo e o passa a uma condição inferior, a ponto dele chegar a se desculpar pelo teor que a conversa atingiu. A cartada final ocorre com o encerramento brusco do diálogo por meio de três curtas frases dela, pois mantê-lo à distância de seus fins amorosos faz parte da estratégia da Dama para preservar a autoridade familiar, a dominação política nos arredores, os princípios patriarcais da casa, autoridade essa que

⁹⁴ Id., *ibid.*

⁹⁵ BENEDETTI, 2010, p. 164.

é figurada, na linguagem do xadrez, pela Torre, símbolo de justiça que, por isso, só se move em linha reta, sem se deixar corromper; representa igualmente os valores familiares intocáveis de Liodoro (“Buriti”), conforme se verá a partir do capítulo 6.

Quanto aos Peões, eles podem ser promovidos a Alferza (em seis jogadas), andam em linha reta, vivem honestamente até o momento em que, para batalhar (tomar), se corrompem em nome de bens e honrarias, e se influenciam com “falsos juramentos, adulações ou mentiras”⁹⁶. Típico do peão é a armadilha do gambito da dama recusado (1. P4D, P4D; 2. P4BD, P3R) que visa ao aprisionamento do bispo da dama negro, complicando a situação dessas peças, porém, em Rosa, dentre várias denominações possíveis no momento (Gambito do Rei Recusado, Gambito Danês, Gambito Vienense, Gambito Evans Aceito...), o que existe é “gambito do peão da Dama, recusado...” (ROSA, 2001, p. 247), para dar o sentido de fracasso do Primo em mais uma jogada/investida falhada, sem sucesso algum sobre a prima, por isso o apostrofo ao nome da armadilha, da tentativa de bote.

2.8 - Gente que joga: jeito feminino, princípios masculinos

A relação entre arbítrio e favor viceja a ideologia e a prática política brasileiras. Na trama de Alexandre e Bento se pôde apreender o valor que o tio confere aos subalternos – interesse numérico, uma vez que o patriarcalismo estimula o estabelecimento de vínculos de dependência pessoal entre patrão e empregado, quando aquele explora o trabalho dos párias em troca do mínimo, como estadia e defesa ilegítima. Os vínculos pessoais se adensam a ponto do desprovido se tornar célula dos braços armados que o fazendeiro mantém para evitar e resolver, dentro da ordem do costume, conflitos de todo tipo. A condição social das classes populares no Brasil está historicamente assentada na dimensão da “dependência”:

em termos materiais (derivada da condição de pobre, quando não, miserável); em termos políticos (dada a ausência de direitos e espaços de representação, o que caracteriza o traço autoritário da organização política e do Estado brasileiro)”. (SCHWARZ, 1977, p. 16)

⁹⁶ LAUAND, 1988, p. 51.

A condição de “dependente” sujeita os membros das classes populares, primeiro, ao poderio das elites econômicas latifundiárias e, depois, às elites políticas condutoras dos aparelhos do Estado. Como vimos, no conto roseano, ao “defender” Alexandre, dentro de seus parâmetros, Emílio pratica o favor em troca de obediência⁹⁷, e com isso solidifica uma condição de dependência (clientelismo), cujo elo de sustentação elementar é justamente o favor que, de acordo com Schwarz (1977), se transforma em um elemento interno e ativo da cultura brasileira, como um verdadeiro “mecanismo de reprodução das relações sociais” (p. 16); a ideia é reafirmada por Martins (1994), que, por sua vez, considera o favor um “mecanismo de poder”, responsável por “boa parte das mediações nas relações sociais e nas práticas políticas no Brasil” (p. 20).

Em outro ângulo da relação sociopolítica estão aqueles vínculos marcados pela pessoalização, pela afetividade, pelo particularismo e pelo clientelismo⁹⁸, aqueles entre iguais economicamente, cujo interesse não deixa de ser distinto do anterior; há o mesmo interesse numérico, mas o que os diferencia é a forma de tratamento. Enquanto os primeiros são tratados à base do calculismo, frieza e distanciamento, os segundos recebem grande dose de cordialidade e intimidade programada. A amizade, o mutualismo e o compadrio expressam um segundo lado de dependência das relações sociais entre os homens ricos, artificialismo que está presente entre Emílio e a família de Ana e de Janjão.

Donos da fazenda Panela-Cheia, nomenclatura que já alude à fartura financeira, ao *status* elevado, o casal deveria receber carta diferenciada daquela escrita à máquina pelo Primo e prima, além de uma homenagem e um convite para que fossem padrinhos da capela do Retiro, pois o tio trocara as duas imagens para Santa Ana e São João em honraria aos dois amigos. Com tal atitude, Emílio demonstra uma peculiaridade do jogador, segundo Huizinga (2008): “gabar-se a outros de seus êxitos” (p. 57), com segundas intenções certamente já pré-programadas.

O narrador se dá conta da possível inutilidade da ação do tio que faria ainda uma festa⁹⁹ de inauguração com “música, missa cantada, o diabo”: “– Mas, meu tio, essa

⁹⁷ Cf. GRAHAM, 1997, especificamente p. 27.

⁹⁸ Cf. GOMES, 1990, p. 17.

⁹⁹ O sentido da festa no contexto extrapola o da mera comemoração religiosa, aproximando-se da noção expressa pelo ritual *potlatch*, típico da tribo dos Kwakiutl, presente também na Melanésia, que, segundo Marcel Mauss (1974), “é uma festa de grande porte durante a qual um de dois grupos, com pompa e cerimônia, faz ofertas em larga escala ao outro grupo. De fundamentação antropológica que a liga à

graciosa homenagem vai render-lhe pouco serviço... Os eleitores de Don´Ana do Janjão sendo de outro município...” (ROSA, 2001, p. 244). Esquece-se, contudo, que há naquela família jogadores natos, cujas mínimas movimentações são completamente refletidas antes de se chegar à ação, ao efeito propriamente. Por isso, ainda que maquiando suas reais intenções, o tio assume seu propósito fundamental:

– Ora, que ideia, meu sobrinho! Então você pensa que é só por interesse que a gente agrada as pessoas de quem a gente gosta?... E mesmo que fosse... Mesmo que fosse, tem muita gente, da banda de cá das divisas, que morre para obedecer à minha comadre Don´Ana... (ROSA, 2001, p. 245)

Deste modo, na articulação e na constituição dos mecanismos de poder, o tio foca em Ana e não em Janjão, pelo fato dele ser descartável, carta fora da jogada, “um paspalhão, e não conta” (ROSA, 2001, p. 245); e a ingenuidade, popularidade e festividade que há por trás da onomástica¹⁰⁰ sedimentam o distanciamento que Emílio nutre pelo amigo. Já a esposa (do latim, *Anna*, do hebraico, *Hannah*, “Graça”) lhe interessa sobremaneira porque a concentração do mando e autoridade reside nela, uma “mulher-homem, que manda e desmanda, amansa cavalos, fuma cachimbo, anda armada de garrucha, e chefia eleitorado bem copioso, no município nº 3” (ROSA, 2001, p. 245). Como os interesses são distintos, natural que a escolha lexical no endereçamento seja igualmente diferenciada; para ela, o tio exige “carta grande, palavreado escolhido. E outra para o bobo do marido”; naquela o vocativo “Minha ilustríssima e prezada comadre...”, na outra, “querido e estimado compadre Coronel Janjão” (ROSA, 2001, p. 246), embora não seja “coronel nenhum”. Ana, por ser muito distinta, seria capaz de querer fazer com eles um trato por fora: “ela manda o pessoal dela por aqui votar comigo, e eu faço o mesmo com o povinho que tenho por lá, no Piauí...” (ROSA, 2001, p. 246), cujo emprego pejorativo do diminutivo revela a insignificância do povo que, enquanto eleitorado, serve apenas como peças manipuláveis a fins particulares. Ana, junto com Maria Irma, compõe mais um feminino moderno na estória, que assume o papel do patriarca, do chefe, da lei, da organização.

magia e mito, tem como cerne, além da vitória”, “a afirmação de superioridade, a aquisição de glória ou de prestígio, e pode ser pensada no sentido menor, não de grandes grupos, mas com apenas uma pessoa a oferecer a festa desde que haja dois, grupos, duas partes em situação oposta, ligados por um ânimo de amizade e hostilidade” (p. 79).

¹⁰⁰ O santo “representa a purificação e regeneração da vegetação e das estações”. (NÓBREGA, 2010 p. 25).

Ao lado de todas essas armações enxadrísticas, cabe agora efetuar novas visadas analíticas, variando ângulos e perspectivas – sempre em torno da matriz central que é o jogo das peças – de modo a percorrer outros planos de significação. É o que pretende o próximo capítulo, ainda debruçado sobre “Minha gente”.

CAPÍTULO 3 – DO TABULEIRO MÍTICO

Fios da mitologia, fábulas, fantasia e imaginário estão à solta pelas histórias roseanas com um mesmo fim: atuarem como formas de revelação, “de mundo superior ao nosso” e que comumente são ininteligíveis aos homens que “não podem entender – o que a eles parece capricho”¹⁰¹. Em perspectiva viqueana¹⁰², pode-se considerar que grande parte dos personagens do escritor de Cordisburgo guarda resquícios da idade dos heróis ou continua vivendo nela, o que permite a Suzi Frankl Sperber (1976) afirmar que “houve um encaminhamento contrário ao experimentado pelo mundo ocidental: a narrativa roseana volta do logos ao mythos”, “oposta às tendências do mundo contemporâneo” (p. 154), portanto.

“Minha gente” se inicia por um paratexto, uma epígrafe de cunho popular:

“Tira a barca da barreira,
deixa Maria passar: Maria é feiticeira,
ela passa sem molhar.”
(Cantiga de treinar papagaio)

A individualidade do feminino – feitiçaria – se conjuga ao elemento água, presente nos léxicos “barca” e “molhar”.

No mito de Medeia, Sêneca ressalta o valor dos elementos como arte do processo da feitiçaria, e dentre eles cita as “plumas de uma ave do lago de Estínfalos, ferida pelas flechas mergulhadas no sangue da hidra de Lerna”, e o “lúgubre galho mergulhado nas águas do Estige”¹⁰³, evocando respectivamente os poderes da hidra e do

¹⁰¹ AJGR - CADERNO 05, p. 16. – IEB/USP.

¹⁰² Silva (2011, p. 42) esclarece o sincronismo entre os autores nos seguintes termos: “assim como Vico surge como crítico de Descartes e do predomínio da racionalidade instrumental – que viria a ser enfatizada na Modernidade – Guimarães Rosa, vivendo o auge dos horrores modernos e tendo encarado de perto a crueldade da Segunda Guerra Mundial, critica a maneira moderna de agir e pensar que, ao privilegiar o avanço material ao avanço moral, permitiu que progressos tecnológicos dessem origem também a carnificinas (promovidas comumente por países que se autodenominavam modernos e civilizados)”. Para Vico, a “idade dos homens” teria trazido consigo o “declínio do poético e a assunção da razão, que suplantou a barbárie primitiva, em vez de eliminá-la. A sabedoria poética, inversamente, ao privilegiar a metáfora e a fantasia, se apoiava no conhecimento prático, existencial e ético. Para Vico, a dimensão poética teria sobrevivido na idade dos homens e se manifestaria especialmente no falar das crianças, dos artistas e dos loucos, que continuaram a pensar por imagens. E Guimarães Rosa utilizou inúmeros personagens dessa categoria, especialmente nas *Primeiras Estórias* e *Terceiras Estórias*, trazendo o poético à tona e o desligamento do mundo real e da racionalidade cartesiana. Por fim, convém citar a definição de Vico sobre a “sabedoria poética”: “[...] ela teve que começar por uma metafísica, não raciocinada e abstrata, como a de agora, dos doutos, mas sentida e imaginada como deve ter sido pelos primeiros homens, pois aqueles, desprovidos de raciocínio, eram dotados de sentidos robustos e vigorosíssimas fantasias...” (VICO, 1999, p.152)

¹⁰³ SÊNECA, 1988, p. 241 [vv. 780-805].

rio. A cantiga da epígrafe roseana é categórica ao afirmar que Maria passa pelo rio, sem barca e sem se molhar porque não se trata de uma mulher convencional, e sim de uma feiticeira. Digno de nota é o “título”, ou, melhor dizendo, a especificação da cantiga: “para treinar papagaio”, ave conhecida por reproduzir sons humanos e frases verbais em repetição insistente, analogia à história popular, ao mito justamente pelo caráter da repetição que faz com que o valor de veracidade seja questionável.

Em Guimarães Rosa, o que cinge à cultura popular é um fio unido de crenças: não só um conteúdo formado de imagens e afetos, mas, principalmente, um modo de ver os homens e o destino. (...) A sua narrativa, que parece a tantos ardidamente moderna e até mesmo experimental pela ousadia das soluções formais, realiza com as artimanhas da linguagem, uma nova tradução do pensamento arcaico-popular. (BOSI, 2003, p. 37)

A presença da água, no autor, fortifica a noção de passagem, de travessia e, consequente, transfiguração *sui generis* de uma situação ou de um indivíduo; o rio roseano “se inscreve tanto no registro geográfico, em fidelidade à região, quanto no plano cosmológico, como inscrição simbólica”¹⁰⁴. Nesse simbolismo das águas, grande parte das civilizações atribui-lhe um poder cósmico mágico, de fonte de vida, simbolismo universal de fecundação, de fertilização e de poder regenerador, origem da Criação; na civilização judaico-cristã, por exemplo, a água está presente na Bíblia, do *Gênesis* ao *Apocalipse*, observa Meneses (2010, p. 67), que afirma ainda que se a água é fonte de vida, ela pode ainda ser fonte de morte: “Ambíguas e contraditórias como o ser humano, as águas de um rio são criadoras e destruidoras” (p. 68). Destarte, a associação rio/feminino atrela em comum a dualidade de ambos, a fonte de Eros atada à de Thânatos, uma marca inerente e peculiar do ser mulher que lhe confere peculiar modo de ser e agir porque completamente subjetivo e multifacetado, para atender interesses próprios sem o uso da força, da virilidade, da autoridade e soberania masculina, que faz com que a menção a Atena seja quase que instantânea, uma vez que a divindade é “motivada por suas próprias prioridades”¹⁰⁵.

Além deste elemento natural, outro, sobrenatural, se presentifica na epígrafe e reaparece durante o desenvolvimento do conto para esquematizar as partes que compõem o enredo (chegada do Primo > enamoramento/aproximação dos primos > crise política de Emílio > jogo/articulações de Maria Irma > distanciamento dos

¹⁰⁴ CANDIDO, 1978, p. 84.

¹⁰⁵ BOLEN, 1999, p. 121

Primos > estabilidade política de Emílio > casais rearranjados). Trata-se da ligação da mulher com a arte da feitiçaria.

Na estrutura mitológica, há importantes indícios de uma linguagem metafórica, que se conserva apesar do contexto cultural patriarcal, o que leva Marcel Mauss¹⁰⁶ a observar que a construção de uma linguagem simbólica feminina, talvez incompreensível na lógica patriarcal, fruto da posição de inferioridade das mulheres que lhes é atribuída em tantas sociedades, explicaria a importância de seu papel na magia, onde ocupariam um lugar social inverso àquele que lhes é atribuído.

Desde a Antiguidade, consta a associação da magia ligada ao feminino, cuja figura de Medeia seria uma, senão a mais expressiva, para a representação da figura que exala poderes temíveis do feitiço e da cólera feminina. É uma tradição literária e ocidental que vigora, sobretudo, a partir de Eurípides (480 - 406 a.C.), contudo, em Hesíodo – na *Teogonia* –, Medeia não recebe adjetivos tão acentuadamente temíveis e execráveis; antes, é transcrita pela famigerada submissão e reprodução pertencente à mulher:

[...] o filho de Eson (Jasão) pela vontade dos deuses imortais, um belo dia levou Medeia, filha de Eetes – rei protegido por Zeus – do seu palácio. Ele tinha terminado os dolorosos e múltiplos trabalhos que um rei temível e orgulhoso lhe ditava, o insolente, furioso e brutal Pélias. Terminou-os e voltou a Iolcos, após muitas fadigas, trazendo no seu veloz navio a virgem de olhos brilhantes, de quem ele fez sua fértil esposa (HESÍODO, 2009, p. 63, vv. 990-1000).

Apesar disso, é no imaginário grego que a mulher – por meio de Medeia – ganha aura de criminosa, de natureza traiçoeira, com comportamentos ardilosos a partir de artes mágicas. A própria etimologia de seu nome é expressa em duas hipóteses cabíveis. Uma associa o léxico a Médos, povo que vivia próximo a Hélade e que, de acordo com Heródoto, seria especialista nas artes mágicas; outra possibilidade é a ligação com a deusa Métis, personificação da sabedoria prudente, cujo nome traz o resgate do sentido de uma inteligência prática ou, em sentido pejorativo, de perfídia, conforme pontua Grimal (2000). Essa dupla origem etimológica da onomástica embasaria a ambiguidade feminina como aquela que age com senso prático, cautela e rigor reflexivo em certas ocasiões, domando seu estereótipo sentimental, ainda que as atitudes na concretude pareçam revelar impulso desmedido – pelo menos na versão

¹⁰⁶ MAUSS apud MONTERO, 1986, p. 56.

estoica de Sêneca (1988, p. 95) que apregoa à figura sábia aquela que domina suas paixões e impulsos em prol de uma “justa medida” no agir. Tal sapiência foi, contudo, restrita ao homem do estrato social dominante do Império; já à mulher é dado o símbolo da desmesura que deixa o sentimentalismo se sobrepor à racionalidade, o que a torna volúvel, visão da qual Rosa parece compartilhar¹⁰⁷.

Independente do motor de origem, o elemento mágico unido ao feminino deságua na transgressão, na subversão, na marginalidade, e enquanto prática religiosa, por se mostrar na periferia daquela institucionalizada, faz parte de forças sombrias pela junção criminosa ou imoral que portava. Daí a perpetuação na tradição literária da mulher como figura a ser evitada por conta da produção de mal social que instiga e porque há nela a manipulação de ardis de outra ordem para a promoção de bens individuais e não coletivos. O fundo do mito medeiano traz a conjugação íntima do par mulher/ruína¹⁰⁸, entretanto, no caso da estória roseana essa operação negativa passa para o polo do positivo, cujo jogo efetuado pelo feminino feiticeiro figurado em Maria Irma (e de outras formas, como veremos, por Lala, de “Buriti”) tem o intento de operar o “bem” social pensando exclusivamente pelo prisma do privado.

O rol de mulheres que seduzem e se deixam seduzir, que tramam e armam se estende na história da tradição literária com o caso de Helena, da *Iliada*, salvaguardadas as devidas distinções¹⁰⁹. Da mesma forma que Helena cativa Páris, que Medeia encanta Jasão com sua beleza e habilidades mágicas, Maria Irma ludibria o Primo, e Lala seduz Liodoro. Em todos os casos, o feminino se vale da sedução como instrumento de conquista, não propriamente de parceiros, e sim de objetivos maiores, como é o caso da narrativa de “Minha gente”, cuja presença forte de sedução feminina objetiva manter a hegemonia política de Emílio no arraial. Essa sedução atua como um “encantamento a

¹⁰⁷ “Marina vai escrever a você, me parece, me disse; só que *não é constante feminina a constância de ideias*.” (Rosa, J. G.. In: Correspondência com Mario Calábria, 20/04/64. IEB – USP, CJGR – Cx. 02, 33; grifos meus.)

¹⁰⁸ Essa combinação entre a mulher e a ruína é potencializada na representação de Medeia, pois segundo Cunha (2013, p. 168), “enquanto as outras personagens ligam-se, cada uma, à destruição de um reino, a feiticeira da Cólquida é matriz do sofrimento de três cidades. Em primeiro lugar, ela assola a casa paterna, possibilitando a fuga de Jasão com o Velocino de Ouro e aniquilando o herdeiro do trono de Eetes. Em seguida, para algumas versões do mito, a magia da princesa bárbara é responsável pela morte de Pélias de Iolco, fazendo com que o povo da cidade grega a desterrasse junto com Jasão [GRIMAL, 2000, p. 259]. Por fim, a Medeia trágica mostra-se o motivo da destruição de Corinto ao arrasar a casa real.

¹⁰⁹ Dentre as diferenças entre os mitos, uma importante refere-se ao fato de que enquanto Helena “é responsável pela formação da identidade grega, posto que, na *Iliada*, por causa de seu rapto, Agamêmnon reúne diversos reinos do Peloponeso contra Troia com o intuito de recuperar a esposa e a honra de seu irmão Menelau [(CASSIN, 2005, p. 319)], a feiticeira da Cólquida é responsável apenas pela destruição das terras por onde passou.” (CUNHA, 2013, p. 169)

envenenar os homens”, como pontua Cassin (2005, p. 320), e que se conjuga com o atributo da astúcia, da retórica capaz de enganar, combinação que Medeia usou contra Creonte, e que Rosa parece ter resgatado ao delinear o perfil de sua Maria Irma que habilidosamente blefa, jogando assim com o Primo apesar de se revestir nas facetas do recato, da boa moça de família, marcada por uma ingenuidade e inocência igualmente planejadas.

Enquanto o Primo tenta um embate direto, a prima joga, se move pelas margens e consegue sempre o desconcerto daquele. Sua principal metodologia é sempre recair na desconversa, nas reticências, na petulância, na arrogância, na segurança, na ironia, na simulação...

- Você não teve saudade de mim, Maria Irma?
 - Que pergunta! Nós estamos na mesma casa, estivemos separados só nas horas de sono...
 - Pois, para mim, já é demais, Maria Irma... Preciso da sua presença...
 - Me diz outra coisa: você é ambicioso?
 - Eu?
 - Pois não é? Não é ambicioso?
 - Não sei. Uma coisa sim, eu ambiciono...
 - Um automóvel?
 - Maria Irma!
 - Que cor de automóvel você prefere? Talvez o papai compre um...
- Não ouvi o resto. (ROSA, 2001, p. 246-7)

Ela age pela tangente, pelo rochoso, firme e sólido, e se mostra decidida em uma constante; ele, por sua vez, caminha pelo arenoso, pelo enigmático, pela surpresa, pela incompreensão, por uma autoridade que não lhe pertence. Se o ângulo de visão dela é abrangente e global, o dele é periférico e restrito, por isso ele não atina que, comumente, ao falar dele, fala de si mesma – quem realmente porta ambição é a própria prima, por isso toda sua articulação quanto ao relacionamento pessoal com o Primo é com vistas a esse fim, a ampliação de poder, seguindo a linhagem e parâmetros paternos. Percebe-se no discurso feminino uma marca de alteridade, que a psicanálise entendeu como o desconhecido para o homem e, portanto, ameaçador da lógica fálica: “uma certa tomada de posição do sujeito com relação à problemática do Outro, que é [...] este inconsciente fechado, esta mulher impenetrável”¹¹⁰.

Assim como Miguel, em “Buriti”, necessita de uma espécie de guia local, exercido por Gualberto Gaspar, é Santana quem conduz o Primo aos Tucanos,

¹¹⁰ LACAN, 1995, p. 446.

recebendo do próprio narrador, inclusive, essa alcunha de guia. Além de inspetor escolar, o que não é absolutamente em vão, Santana é importante na estória porque é a partir de seu hobby vicioso que o leitor tem uma chave metodológica para entender as principais pontas do enredo em relação à tríade Primo, Emílio e Maria Irma, um “problema em três lances” (ROSA, 2001, p. 210), além de se concentrar nele as preocupações do Estado no setor educacional na época. Pois as “partidas fechadas” (ROSA, 2001, p. 214) de que tanto fala alegorizam os privilégios e injustiças sociais quanto a direitos e deveres basilares da Constituição, como educação, em profundo desnível em relação ao centro/capital-interior, moderno e arcaico, ou, em suas palavras, entre *cidade e roça*.

Importante mencionar que, em 1934, a nova Constituição dispõe, pela primeira vez, que a educação é direito de todos, devendo ser ministrada pela família e pelos Poderes Públicos. E, no mesmo ano, por iniciativa do governador Armando Salles Oliveira, cria-se a Universidade de São Paulo, organizada segundo as normas do Estatuto das Universidades Brasileiras de 1934¹¹¹.

Assim, lembremos que, dentre as preocupações de Santana, baseadas em planos de psicologia infantil, consta a *escola ativa, devoção e nutrição*¹¹². Em sua marca visionária, Rosa antecipa, com a personagem Santana, projeções¹¹³ que se consolidariam já na época da publicação da obra.

Consequentemente, a oratória de Santana versa implicitamente sobre a necessidade de enxergar e tratar o aluno não mais como um sujeito passivo, como

¹¹¹ Em 1935, o Secretário de Educação do Distrito Federal, Anísio Teixeira, funda a Universidade do Distrito Federal, com uma Faculdade de Educação na qual se situava o Instituto de Educação. Consoante a Revista Fórum Identidades, de 2012 (p. 05), o ensino primário também se configura obrigatório e gratuito nas escolas públicas, enquanto o secundário passa a ter por objetivo formar “individualidades condutoras”, pelo próprio ensino nele ministrado e pela preparação para o ensino superior. Aos demais, a finalidade de formar força de trabalho para os principais setores da produção: o ensino industrial, o ensino comercial, o ensino agrícola e o ensino normal – este para a formação de professores para o ensino primário.

¹¹² No Brasil dos anos de 1920 e 1930, delineado pelo ocaso do sistema político-econômico agro-exportador e pela Revolução de 1930, com a consequente “depuração das elites” que converge para o golpe de 1937 (arquitetado por Getúlio Vargas), “o discurso por uma modernização do país ganha impulso que, em relação à geografia material e ao próprio pensamento geográfico, traduz-se na criação do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE)”. (BONFIM, 2006, p. 14)

¹¹³ Mais precisamente, no ano de 1944, a Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos, a partir do Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos (INEP), demonstra que o fim do Estado Novo consubstancia-se na adoção de uma nova Constituição de cunho liberal e democrático, na área da Educação, ao determinar a obrigatoriedade de se cumprir o ensino primário, além de dar competência à União para legislar sobre diretrizes e bases da educação nacional, e também faz voltar o preceito de que a educação é direito de todos, inspirada nos princípios proclamados pelos Pioneiros, no Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova, nos primeiros anos da década de 1930.

pensavam os jesuítas de outrora; pois *a mentalidade do capiau*, segundo o personagem, já se transformara, logo, seria inviável manter estagnados os procedimentos de desenvolvimento intelecto-moral do indivíduo ou insistir em deixar tais capiaus à margem das prioridades socioeducativas da sociedade. A ilustração dessa mudança ou, antes, a constatação de um saber diferenciado, arraigado ao meio, ocorre com o caso da captura heroica do cavalo Vira-Saia pelo Moleque Nicanor, uma criança de 8 anos de idade, que ganha a aposta que faz com o Primo,

[...] porque Moleque Nicanor arranhou a estória de um chicote que ele teria perdido no meio do capim, e de um dinheiro que prometeu às almas do Purgatório, a troco de que elas lhe ensinassem onde era que o chicote estava. (ROSA, 2001, p. 249)

O momento de José Malvino, já comentado, é de igual significação. Apesar de *camarada analfabeto*, tem seu discernimento e lógica próprios e extremamente coerentes, como pôde atestar o Primo ao lhe indagar a respeito da beleza dos gaviões, mas é, sobretudo, quando, seguindo caminho, ele vê o rastro de um boi fujão que os vaqueiros certamente deixaram passar despercebidos e surpreende o *doutor* ao fazer uma verdadeira tese com encadeamento lógico e argumentativo para certificar que o animal entrou *de carreira* no cerrado e trotou mais devagar adiante:

– Mas como é que você pode saber isso tudo, José? – indagou Santana surpreso.

– Olha ali: o senhor não está vendo o lugarzinho da pata do bicho? Pois é rastro de boi de arribada. Falta a marca da ponta. Boi viajado gasta a quina do casco... Eles vêm de muito longe, vêm pisando pedra, pau, chão duro e tudo... Ficam com a frente da unha roída... É diferente do pisado das reses descansadas que tem por aqui... (ROSA, 2001, p. 218)

3.1 – Jogos cruzados

As três pontas do conto – jogo de xadrez propriamente (Santana), jogo amoroso (primo e prima) e jogo político (Emílio) – estão intimamente interligadas de modo que o Primo se vale da política também para atender aos seus fins particulares, qual seja, obter o aceite da prima. Ele se aproveita da ocasião em que a modernidade – máquina de escrever – adentra o espaço conservador da política do tio para tirar proveito de seus objetivos amorosos. Ao induzir-se a secretário, consegue “passar o dia

inteiro ao lado da” prima, de modo que, juntos, confeccionam “quase que duas dezenas de cartas, na grande maioria destinadas a insignes analfabetos” (ROSA, 2001, p. 244). A atitude da família com as cartas mostra-se inútil, já que a maioria dos destinatários não poderia lê-las. O automatismo com que são produzidas e o fato de não se saber de fato para quem se escrevia revelam na cena a indiferença e frieza com as quais os receptores são considerados, além de demonstrarem a verdadeira finalidade que há por trás deste manejo: a intenção do tio está no aumento da oportuna popularidade por atitude cordial; e a intenção do Primo, manter e cultivar insinuações para Maria Irma: “No correr das horas, rascunhando ‘Prezado amigo e distinto correligionário’ e ‘amo. obro. ato. ador., bem que eu projetei mais de uma investida, mas a coragem me faltou” (ROSA, 2001, p. 244). Escrever ao seu inimigo/concorrente político, “amigavelmente”, é trazer no bojo da boa ação o intuito de especulação pessoal para fins próprios, algo, aliás, típico do jogo enxadrístico que, na sua origem, decodificava uma sociedade, cujas pessoas, gestos e objetos eram minuciosamente observados para variar e refinar as jogadas e atualizar a eficácia da partida quando os movimentos e regras foram por excelência uma redução das representações sociais e do cenário político medieval¹¹⁴.

Assim, ser jogador, e de xadrez, se torna perfeitamente coerente à personalidade, profissão e ideologia de Santana, personagem cuja forte característica é pensar muito, é refletir em demasia em suas partidas objetivas quando subjetivamente cogita em mudar o que se encontra obsoleto, como o analfabetismo, as autoridades periféricas, o atraso social, o que o torna um tanto “ausente deste mundo”, sobrecarregado de interesses imediatistas e particulares. Consequentemente, vive “encaramujado”, fechado em si “no departamento astral dos problemas” (ROSA, 2001, p. 215) de tal forma que chega à estrutura lexical “problemizando” o que deveria constar como *problematizado*.

E este deve ser um dos motivos da segurança com que ele enfrenta qualquer roda ou ambiente: haja algum senão, sejam os outros hostis ou estúpidos, ou estúpidos e hostis a um tempo, e Santana se encosta

¹¹⁴ Cordez (2011, p. 101) escreve que na igreja de Santa Maria de Aix-la-Chapelle, capela dos imperadores germânicos desde Carlos Magno, há inúmeras peças de xadrez doadas pelo rei Henrique II (1002-1024). Em um dos painéis em que estão dispostas, o desenho imaginário de uma cruz de modo que seu eixo vertical foi ocupado por reis ou rainhas nas extremidades superior e inferior e por condes (*comiti*) na proximidade do cruzamento, enquanto o eixo horizontal foi habitado por quatro marqueses (*marchi*), acima de quatro cavaleiros (*equi*); já os peões, 11, ocupavam posições intermediárias.

em qualquer parte, poste ou árvore, e problemiza, problemiza sem parar. (ROSA, 2001, p. 215)

Assim, toma para si aquilo que parece ter pleno controle, domínio e interferência ativa – o xadrez. Justamente por isso, seu gosto pelo jogo é uma vivência, chega a ser uma necessidade vital, como se percebe pelo excerto abaixo a partir de uma inversão semântica sutil ao final – o que seria de maior valia em uma mala de viajante, as trocas de vestuário, passa a item secundário, porque a primazia é de outra espécie, é para as peças de xadrez (trebelho), para cada uma das divisões quadradas do tabuleiro de xadrez (escaque, casas) e similaridades...

[...] o seu fraco, e também o seu forte, é o ´nobre jogo`de xadrez. Em tal grau, que ele sempre traz consigo, na mala de viagem: um tabuleiro grande; uma coleção de peças grandes; outros trinta e dois trebelhos de menor formato; mais outro jogo, de reserva, dos de bordo, com os escaques perfurados para se atarraxarem os pingos das figuras; blocos-diagramas; números de “*L’Échiquier*” e de “*La Stratégie*”; recortes de jornais, com partidas dos grandes mestres; e alguma roupa, também. (ROSA, 2001, p. 210)¹¹⁵

Retomando às literaturas que, implícita ou explicitamente, abordam o xadrez em sua fatura de enredo, consta a vertente estoicista que há por trás dos jogadores/personagens:

¹¹⁵ É relativamente forte a presença autoral nesse trecho, pois, assim como Santana carrega consigo uma série de “materiais” variados, dentre os quais se destacam os *recortes de jornais*, sabemos ser uma marca de Rosa o gosto obsessivo por recortes de jornais, revistas, postais etc., e a predileção por blocos de notas, sempre em mãos quando seguia comitivas nos Gerais, por exemplo. O fato de estar sempre acompanhado de cadernetas pode ser atestado pelos arquivos “Boiada I e II”, bem como em outros documentos presentes no Acervo do Escritor no IEB-USP; tais itens, comumente, lhe serviam de conteúdo e/ou inspiração para suas bases ficcionais. A crítica literária, sobretudo depois do lançamento de *Corpo de Baile* (1956), identificou algumas marcas bastante sugestivas da presença autoral. Por exemplo, no índice de *Tutaméia* (1967), a ordem alfabética dos títulos é subvertida de modo que forma as iniciais JGR com os contos “João Porém, o criador de perus”, “Grande Gedeão” e “Reminiscção”, o que traria a visão de mundo de Rosa, segundo Araújo (2001), Sperber (1982) e Novis (1989). A primeira autora também, embasada na filosofia cristã, lembra a recorrência desse recurso na construção do nome do personagem Moimeichego, de “Cara-de-Bronze” (Cf. BIZZARRI, 1981). As iniciais dos títulos dos prefácios tutameicos, antecipados no índice de releitura e grafados em itálico, formam o prenome do autor em alemão, HANS. A recorrência do personagem Ladislau (“Intruge-se”; “Vida ensinada” e “Zingaresca”) supõe outro nome de batismo, pois se trata do santo do dia de nascimento do Escritor (NOVIS, 1989). Há ainda contos cujos personagens são homônimos do Autor ou seus heterônimos anagramáticos (“Estória nº 3” – Joãoquerque; “Melim Meloso” – João Barandão; “Ripuária” – João da Areia; “Como ataca a sucuri” – Pajão); outros personagens são nomeados com o pronome do caso reto *eu* ou variante em outros idiomas (“Barra da vaca” – Jeremoavo; “Estoriinha” – Mearim, Elpídia; “Lá, nas Campinas” – Drijimiro; “Retrato de cavalo” – Bio; “-Uai, eu?”); isso sem contar aqueles contos com personagens chamados Joaquim: “Curtamão” – Requinção; “Orientação” – Yao Tsing-Lao, ou Seô Quim; e “Rebimba, o bom” – Joaquim José ou Aquino Jaques ou Tio Quim (Andrade, 2004). Na óptica de Walnice N. Galvão (1998), Soares Guiamar, Meuriss Aragão, Sá Araújo Ségrim e Romaguari Sães são heterônimos de Rosa que desfilam por *Ave, palavra* (1970). Frequente, portanto, são os imbrincamentos entre autor, narrador e personagem na literatura roseana.

A apatia que envolve o estoico é extrema, acabando por se tornar verdadeiramente enregelante e até inumana. Com efeito, considerando que piedade, compaixão e misericórdia são paixões, o estoico deve extirpá-las de si, como se lê neste testemunho: “A misericórdia é parte dos defeitos e vícios da alma: misericordioso é o homem estulto e leviano. (...) O sábio não se comove em favor de quem quer que seja; não condena ninguém por uma culpa cometida. Não é próprio do homem forte deixar-se vencer pelas imprecações e afastar-se da justa severidade.” (REALE e ANTISERI, 1990, p. 265)

É nessa diferença, nessa particularidade que o jogo de Maria Irma se distancia do de Santana, que encara o xadrez como mero momento de diversão, distração, algo próximo do espírito que impregna os versos de Ricardo Reis (Fernando Pessoa, 2010): “Aprendamos na história / Dos calmos jogadores de xadrez / Como passar a vida” (p. 53). Já Maria Irma o faz com motivações diversas, entre elas vencer no jogo de interesses.

De acordo com Lauand (1988), no xadrez “os *lances* são proporcionais a *situações*” que, enquanto forma aristocrática, se delineia como uma “arte de guerra”, e aqui importa destacar que o termo *situação* é empregado pelo próprio narrador roseano ao introduzir o assunto da política no qual o Tio estava envolvido, pois fala em “amizade do situacionismo” (ROSA, 2001, p. 224). Como se escreveu, a estadia, o retorno do narrador à fazenda de Emílio coincide com o período eleitoral, o que implica dizer que cada menor passo errado dos envolvidos poderia significar perda de eleitorado e possível derrota das classes dominantes – daí controlar a “ascensão das massas” para evitar a “rebelião das massas”¹¹⁶.

Valer-se da situação é sinônimo de valer-se de oportunidades na vida política, por isso as metáforas coerentes da caça e pesca¹¹⁷ associadas ao novo comportamento de Emílio, como se vê no trecho abaixo:

[...] acontece que ele sempre gostou de caçar e de pescar. E, de tanto ver a paca apontar da espumarada do poço, bigoduda e ensaboada como um chinês em cadeira de barbeiro... E de se emocionar com a ascensão esplendida da perdiz levantada pelo perdigueiro, indo ar acima, quase numa reta, estridulante e volumosa, para se encastelar... E de descair o anzol iscado, e ficar caladinho, esperando o arranco irado da traíra ou os puxões pesados do bagre... (ROSA, 2001, p. 225)

¹¹⁶ REALE 1935, p.57.

¹¹⁷ Tal metáfora, da caça e pesca, fora sugerida por Luzi Roncai em seu curso “O Estado de Violência e a Violência do Estado em Dois Livros-Marcos de Guimarães Rosa: *Sagarana* e *Primeiras Estórias*”, em 2005. FFLCH / USP – SP.

Nas três atividades, a paciência (de chinês), a análise e a espera são constituintes convergentes, pois o fundamental é a espera pela oportunidade, fato que as opõem ao plantar, que solicita disciplina, cuidado e transformação; e como o Tio já era habituado a duas delas, associar a terceira – política – foi apenas unir o gosto à satisfação. Além disso, na caça e na pesca há o fator da oscilação, da intercalação, dos altos e baixos, do momento que ora se favorece um lado, ora outro, como demonstra a cultura rústica do pescador Bento Porfírio: “É só o tempinho d’eu pegar aquele dourado dançante, que prancheou ali agorinha mesmo... Queixo esperto! [...] Já comeu três iscas... Mas hoje é o dia dele! Cada qual tem o seu dia... E peixe é bicho besta, que morre pela boca...” (ROSA, 2001, p. 233), tal como o homem que se trai ao falar além da medida específica, especialmente quando envolto na política.

Como já mencionamos, o sistema político da República Velha se assenta nas fraudes eleitorais, visto que o voto não era secreto. O exercício delas se dá com os coronéis, grandes latifundiários a controlarem o poder político local, clientelismo político (troca de favores), “peça integrante das engrenagens de um sistema global de exploração e dominação sobre as classes populares brasileiras, ao qual recorrem, em certas circunstâncias, grupos políticos ligados às classes dominantes”¹¹⁸. Assim, o coronelismo teve sua atuação incrementada, sobretudo, pela manutenção do sistema eleitoral pautado em voto aberto, facilitando, portanto a pressão do líder local em relação ao eleitorado. A formação dos “currais eleitorais” era de certa forma constituída dentro dos domínios fundiários do coronel, valorizando a formação de grandes potentados, juntamente com o fortalecimento do “voto de cabresto”. Segundo Leal:

Qualquer que seja, entretanto, o chefe municipal, o elemento primário desse tipo de liderança é o “coronel”, que comanda discricionariamente um lote considerável de votos de cabresto. A força eleitoral empresta-lhe prestígio político, natural coroamento de sua privilegiada situação econômica e social de dono de terra, (LEAL, 1976, p. 23).

A figura do coronel aglutina ainda várias funções sociais, exercidas especialmente com a forte influência que tinha sobre seus dependentes bem como os aliados, empregados e capangas. Exerce, por exemplo, uma ampla jurisdição sobre seus

¹¹⁸ Carlos Estevam Martins. In: DINIZ, 1982, p. 19. Retoma-se a obra de Leal, *Coronelismo, enxada e voto*, para ampliar a fundamentação teórica a respeito do poder dos coronéis que teve início ainda no período colonial quando se favoreciam pelo sistema de clientela e patronagem, no qual eles recebiam a patente de coronel ou mesmo as compravam assumindo assim o posto de oficial da Guarda Nacional e a representação local das autoridades do Império, gozando de privilégios e cargos de confiança.

dependentes, compondo rixas e desavenças e proferindo, às vezes, verdadeiros arbitramentos, que os interessados respeitam. Também se enfeixam em suas mãos, com ou sem caráter oficial, extensas funções policiais¹¹⁹. Por essa razão, Emílio se presta a procurar Salvino (o salvador?), que seria “do júri do Xandão Cabaça” (ROSA, 2001, p. 250).

A dependência do eleitorado ao seu protetorado, causando obediência quase incondicional ao líder local, se concretiza desde o auxílio para refeições até roupa e calçado. Por conta dessa lógica, o fluxo de pessoas na fazenda de Emílio aumenta, ele “não cessa de receber gente” (ROSA, 2001, p. 225); a simpatia, os favores que passa a exercer se avolumam:

Expele portadores, e, até fora d’horas na noite, costumam chegar emissários. O número de camaradas e agregados aumentou: na fazenda, atualmente, não se recusa trabalho, nem dinheiro, nem nada, a ninguém. (ROSA, 2001, p. 225)

Caio Prado Júnior (1973) observa que, desde a colônia, parte da população da cidade e, principalmente, do campo, é composta por “desocupados permanentes, vagando de léu em léu à cata do que se manter e que, apresentando-se a ocasião, enveredam francamente para o crime” (p. 283). Não por acaso, Riobaldo afirma que neste sertão “quem é pobre, pouco se apegas, é um giro-o-giro no vago dos gerais, que nem os pássaros de rios e lagoas” (ROSA, 1956, p. 58). Entre eles é que se recrutam “os bandos turbulentos” – os jagunços emblemáticos especialmente em *Grande sertão: veredas*, que infestam os sertões e que, na ausência de autoridade pública ou diante de sua fragilidade, “hostilizam e depredam as populações sedentárias e pacatas”; ou que, “pondo-se a serviço dos poderosos e mandões locais, servem a seus caprichos e ambições nas lutas de campanário que eles entre si sustentam”¹²⁰. *Sagarana*, entretanto, é antecessora a este momento, mas já concede amostras dessa parte da população desprovida, submissa e alienada pela retórica dos senhores patriarcais. Já existe aqui, sem dúvida, o gérmen do que seria potencializado na República Velha e que aparece com força em *Grande sertão: veredas* – a categoria dos homens livres. Pois, proclamada a República, a manutenção da estrutura econômica e social do país, baseada no latifúndio, e o desmantelamento da ordem escravocrata colocaram em disponibilidade

¹¹⁹ LEAL, 1976, p. 23.

¹²⁰ PRADO, 1973, p. 284

esse contingente de homens livres; segundo Caio Prado (1969), a população livre, mas pobre, não encontrava lugar algum naquele sistema que se reduzia ao binômio “senhor e escravo”.

Aí, a população marginal, sem ocupação fixa e meio irregular de vida, era numerosa, fruto de um sistema econômico dominado pela grande lavoura trabalhada por escravos [...]. Quem não fosse escravo e não pudesse ser senhor era um elemento desajustado, que não podia se entrosar normalmente no organismo econômico e social do país. (PRADO, 1969, p.196)

Esses homens livres, sem terra e sem trabalho, vagam pelo sertão em busca de formas de sobrevivência, seja como capangas – homens assalariados a serviço de um fazendeiro que formava assim seu exército privado, seja como cangaceiros – homens independentes que se organizavam em bandos sob a direção de um chefe prestigioso. Estes indivíduos sem propriedade ou sequer oportunidade de vender sua força de trabalho, sobreviveram sob a “proteção” dos proprietários rurais como moradores e/ou agregados, capangas, como o são, no enredo de “Minha gente”, Norberto, o capataz, e o mulato Gervásio, que trabalham na fazenda do Tio. A maquinaria política enquanto sinônimo de poder, contudo, tem um funcionamento tão egocêntrico, obsessivo e peculiar que não somente estes homens dependentes tornam-se Peões no tabuleiro dos coronéis, como também a própria família, como se pôde perceber já a respeito do uso que Emílio faz do sobrinho quando, ciente da alta instrução dele, o põe para escrever as cartas ao eleitorado, além de aproveitar a visita dele à fazenda de Soares para sondar as perspectivas do inimigo político.

3.2- Novas estratégias

Após verificar que sua jogada com Alda não surte efeito esperado na prima – não lhe desperta o menor ciúme, raiva ou qualquer outro sentimento que não os mesmos que ela vinha lhe apresentando desde sempre – a indiferença e a frieza – o Primo decide partir para a casa de outro tio, fugindo de uma tentação dupla: o amor e a política: “E agora? Agora, vou-me embora para as Três Barras, onde mora o meu tio Ludovico, que não tem filha bonita nenhuma e não cuida de política. Vou amanhã mesmo!” (ROSA,

2001, p. 224). E tal decisão parece ser tomada por ele como outra estratégia de jogo, como um trunfo máximo, uma última carta na manga, para tentar arrancar, produzir algum sentimento amoroso em Maria Irma... “Pensava: será que agora, com a minha ausência, Maria Irma não estaria começando a gostar de mim?” (ROSA, 2001, p. 255). Mas, novamente, ela permanece líder nas partidas. “Maria Irma foi clássica: não disse pau e nem pedra. E eu, confesso, quase chorei, no caminho. Mas estava em cima de um burro pardo e, desse modo, chorar seria falta de pudor” (ROSA, 2001, p. 255). Já o tio, por sua vez, demonstra insatisfação por saber que perderia uma peça que já lhe havia sido muito útil e que, certamente, ainda teria o que render, e se vale de um sentimentalismo piegas, muito provavelmente, aquele que o Primo tanto esperava da prima. “A Tio Emílio, aí que as eleições estavam beirando por pouco, custou concordar com a minha partida; falou em ingratidão, e amou” (ROSA, 2001, p. 254). E quem, de fato, fica com o ônus da derrota, o sofrimento, com a perda do jogo (= Maria Irma), é exclusivamente o próprio narrador-personagem, que passa a definir o amor por meio de iconografia feminina – a concha.

[...] muito sofri por causa de Maria Irma... [...] E penava com isso, que o amor, ao contrário de acontecer como a água em dois vasos estanques, deva gangorrear como pesos em conchas de balança. E desesperava, ao sentir que eu acumulara comigo tanto amor que estava inútil, sem ter onde pousar. (ROSA, 2001, p. 254 e 255)

Retornando ao patriarca protagonista da estória, observa-se que a liderança pertence a Emílio, mas ele não reina isoladamente, pois são muitos os fios que compõem o emaranhado político dos quais uma única pessoa não consegue dar conta e sustentação. Daí a extensão do poder e uso dos familiares. O patriarcalismo concede ao filho a transmissão patrimonial e cultural, como perpetuação de um monopólio masculino. Emílio não tem filho varão; logo, transmite seu legado/poder/ideologia a uma das filhas que, juntamente com os jagunços do pai, articula a ordem privada com vistas à ordem pública, fazendo valer normas (por meio do que, em *Grande sertão: veredas*, Riobaldo denominará de “lei da acostumação”), cuja fronteira entre o legal e o ilegal se faz tênue; as arbitrariedades são comuns porque vige o mando do mais forte, já que o “sertão é onde manda quem é forte, com as astúcias” (ROSA, 1956, p. 35), e, no caso de Maria Irma, o mais forte é o seu traço em que funde delicadeza feminina com uma racionalidade imprevista. A liderança e o mandonismo político de Tio Emílio,

portanto, se divide ou se estende à forte, delicada e sábia esfera prolongada de sua atuação: Maria Irma que, a seu modo, firma a influência regional e a força política de sua família sobre o eleitorado.

Prosseguindo o paralelo com Miguel, que igualmente vem de fora pela segunda vez e circula pelos arredores acompanhado de alguém da região, também o Primo se vê na fazenda do Tio, tendo tido antes um romance com um das primas, a mais nova, Maria Irma. Nesse retorno, não vê mais Helena, a mais velha porque, já casada, não morava mais com a família, e a outra o recebe estranhamente, seguindo e ampliando o rol de mudanças que não lhe passam despercebidas. Apesar de ter passado alguns anos longe dela, pois estivera no internato de onde só saíra por conta do falecimento da mãe, Eulália, há exato um ano e meio, assente que continua “alarmantemente simpática e graciosíssima”, muito embora o recebe com “ar de desconfiança”, e na beleza inalterada dela ressalta o perfil “assim meio romano: camafeu em cornalina... Depois cintura fina, abrangível; corpo triangular de princesinha egípcia...” (ROSA, 2001, p. 225). Tais descrições físicas a aproximam das pinturas e talhas egípcias; como observa Benedetti (2010), em “São Marcos”, onde o Egito na Bíblia simboliza “a pátria da sensualidade e do amor sensível e feminino” (p. 176). Nessa composição subjetiva da prima, a primeira referência ao mito feminino se dá pela aproximação que concede não só com Afrodite e Atena, como também com Ísis. De modo bem genérico, a beleza as une *a priori*. Vejamos os traços míticos de cada uma, conjugados, talvez em Maria Irma.

Atena, “majestosa e bonita deusa guerreira, protetora de seus heróis escolhidos e de sua cidade homônima”¹²¹, portadora de uma beleza “simples, descuidada, modesta, com um ar grave, marcada de nobreza, de força e de majestade”, é dona de atitude “resoluta de uma guerreira”, “ar meditativo” e “olhar volvido para as grandes concepções”¹²². Safo descreve Afrodite como *bradínan*, “esguia”, traduzido também por “longo e fino, esbelto, suave, delgado, longilíneo”, e paralelamente, “frágil, suave, flexível e delicada”; assim, a deidade é caracterizada também em Homero (*Íliada*, canto XXIII, e na *Teogonia* (v. 195). Deusa ardilosa e guerreira, guarda em seu universo os elementos da guerra, do tecer e da sedução, igualmente presentes na protagonista do conto reseano, e claramente expressos na canção de Safo (630 a.C.).

¹²¹ BOLEN, 1999, p. 116.

¹²² COMMELIN apud BOLEN, 1999, p. 41.

Pela tradição egípcia, filha de Geb, deus da terra, e Nut, deusa do céu, irmã e esposa de Osíris (o casamento consanguíneo no Antigo Egito é praxe), Ísis é representada sob a forma humana, como uma bela e elegante mulher ostentando, sobre a cabeça, o signo hieroglífico em forma de trono ou o disco solar ladeado de cornos de vaca. É cultuada como modelo de mãe e esposa ideal, além de protetora da natureza, símbolo da magia e da ressurreição, mas, sobretudo, o que vale aqui é a atribuição de deusa da maternidade, fecundidade e, conseqüentemente, da família.

O mito feminino se impregna de uma linguagem metafórica tecida em imagens, signos e subjetividades relacionadas à fecundidade, magia, sedução e poder; e compõe uma linguagem que contribui para a construção do perfil de Maria Irma no sistema patriarcal dominante. Tal linguagem simbólica relativa a esses signos atravessou os tempos em diferentes mitologias e representações artísticas, considerando-se, conforme acepção de Mircea Eliade (1972), o mito como “uma história sagrada, ocorrida *in illo tempore*, depositária de aspectos profundos da natureza humana, e, por isso mesmo considerada uma história verdadeira” (p. 32). Daí a afirmação de Roudinesco (2003) de que até o XIX a sociedade se estruturou no tripé formado pela autoridade do homem, subordinação da mulher e dependência dos filhos perante o primeiro. À mulher, temos atributos bastante definidos: fragilidade, passividade e subordinação ao chefe de família. Ao homem, sabe-se que, no presente século, passa a ocupar um lugar diferenciado por se posicionar dentro e fora de casa, dividindo o tempo entre os negócios e a família.

3.3 – Jogo e devaneio

Já longe da fazenda do tio Emílio, mais precisamente nas Três Barras, o Primo entra em comunhão com a natureza do arredor para se melancolizar pela perda aparente da prima. O cenário noturno, à luz lunar (que retorna ao final da narrativa) favorece o devaneio dele, ligando-o à prima, e corrobora a marcação da sedutora cor preta na estória, propiciando uma atmosfera de tristeza, de indefinições quando tudo se faz turvo, por silhuetas, por sombras e sons.

Mais sofri todavia, porque lua havia, uma lua onde cabiam todos os devaneios e em que podia beber qualquer imaginação. Da varanda, eu espiava um pedaço, dado ao luar, de ar claro; as árvores ficavam tão quietas, que aquele campo parecia correr, como um vau de riacho

raso, de transparência movente. As vacas, àquela hora, mugiam imenso, apartadas dos bezerros. Os dias me cansavam muito, mas eu não conseguia dormir. Pelas frinchas da janela, entrava o mato em insônia, com vozes que eu não entendia. E, às vezes, tarde da noite, ouvia, do curral, bruscos estrépitos – bufos, pisoteios, e um trafegar a esmo, excursões do gado sonambúlico. (ROSA, 2001, p. 255)

Retrocedendo a esse momento do enredo, em sesta, após o almoço, o narrador se dirige também à varanda, onde, embalado pelo balanço sonífero da rede, somado ao peso da digestão e preguiça vespertina, adormece e novamente sonha/cochila:

Eu tinha cochilado na rede, depois de um almoço gostoso e pesado, enquanto Tio Emílio, na espreguiçadeira, lia sua pilha de jornais de uma semana. A varanda era uma praia de ilha, ao mar da chuva, meu espírito fumaceou, por ares de minha só posse – e fui, inglas de Inglaterra, e marcas de Dinamarca, e landas da Holanda e Irlanda. Subi à visão das deusas, lentas apsaras de sabor de pétalas, lindas todas: Dária, da Cirássia; Ragna e Aase; e Gúdrum, a de olhos cor dos fiordes; e Vívian, violeta; e Érika, sílfide loira; e Varvára, a de belos feros olhos verdes; e a princesa Vladislava, císnea e junoniana; e a princesa Berengária, que vinha, sutil, ao meu encontro, no alternar esvoaçante dos tornozelos preciosos... (ROSA, 2001, p. 238)

Nesse momento, o xeque-mate da prima ainda não fora dado, ou seja, ainda há (mais) esperanças (do que possibilidades reais) de permanecer em pé no tabuleiro. Assim, sonha com uma ilha de sua posse quando visualiza nove deusas em seu harém, isto é, também em sua posse. Elenca

- Dária;
- Ragna;
- Aase;
- Gúdrum;
- Vívian;
- Érika;
- Várvara;
- Vladislava; e
- Berengária.

Não só a natureza, mas a linguagem também se comporta em Rosa como elemento ativo, participante, diretamente, ligado à sondagem do mundo interior dos personagens. São léxicos insólitos, arcaicos, neológicos; por vezes se atrelam a recursos de expressão poética – ritmo, rima, aliteraões, deslocamentos de sintaxe – para capturar valores espirituais, metafísicos, humanos e culturais. O Primo em seu devaneio encarna esse traço roseano no que se refere ao eruditismo que faz a narração enveredar

não para o registro de modismos regionais ou da linguagem popular, pois os nomes das deusas citados no cochilo parece bastante evidente desse marca peculiar.

Esses deslocamentos dos nomes femininos no devaneio do narrador poderiam ser lidos, analogicamente, segundo a dinâmica onírica na acepção de Freud (1905). Distorcidos pela repressão, os desejos latentes estranhos à natureza consciente ganhariam figuração simbólica disfarçada, agregando à imaginação restos de reminiscências diurnas. E, amalgamados, constituem o desejo impedido de chegar à satisfação plena. A resultante disso é uma amálgama que atende a uma formação do compromisso entre o desejo e as forças repressoras.

O desejo insatisfeito de não conseguir possuir uma mulher específica – Maria Irma – o faz desejar e ter, oniricamente, no plano do Imaginário, uma porção delas, reunidas, a seu dispor, fundamentando a supremacia e virilidade do masculino sobre o feminino, o que não ocorre no plano do real da estória. Frise-se ainda que a fantasia de um harém enquanto objeto de satisfação pulsional do narrador retornará momentos adiante, já no final do enredo, quando ele reflete em torno dos próprios sentimentos e dirige sua atenção para o pio do zabelê, ave cuja característica na reprodução da espécie é a da formação de haréns de fêmeas, no período de acasalamento, que são fecundadas por machos solitários. Por fim, acrescenta-se que os nove nomes femininos citados não pertencem a mulheres do senso comum, e sim a deusas, o que reforça a concepção do sonho freudiano em sua matriz de base dupla – a condensação e o deslocamento. Os nomes condensam o feminino de várias épocas, além de deslocarem o foco da situação frustrante para um reino fora da realidade.

Aqui, o narrador de “Minha gente” percebe-se em desvantagem competitiva em relação à prima, que se coloca em posição de segurança e autoridade, o que a eleva à condição superior na esfera do mando, da ordem, da organização, uma verdadeira Atena; por essa razão as mulheres que se equiparariam a ela não poderiam ser outras que não deusas também.

Em Maria Irma, ao lado do poder do olhar, a cor vermelha se presentifica no camafeu que porta talhado sobre cornalina, pedra semipreciosa, sagrada dos egípcios, de tom avermelhado, referência do nome latino, *comeolus*, à cor da carne e por se parecer com uma cereja; conhecida também por carneol, sua menção intensifica o universo de realeza egípcia no qual a personagem roseana se insere, pois se trata de uma das pedras de adorno mais valiosas da Antiguidade – os egípcios a traziam sempre junto a si como

pedra da renovação e da fidelidade, atribuindo-lhe poderes divinos. A respeito do outro item aproximativo, o narrador faz questão de destacar na Prima:

a sua maior beleza está nos olhos: olhos grandes, pretíssimos, de fenda ampla e um tanto oblíqua, electromagnéticos, rasgados quase até às têmporas, um infinitesimalzinho irregulares; lindos! Tão lindos, que só podem ser os tais olhos Ásia-na-América de uma pernambucana. (ROSA, 2001, p. 225)

Uma das cores essenciais desse grande tabuleiro de história reaparece, nos olhos da prima, forte via de encantamento e atração. Por mais que cogite a ideia de se fixar nos modelos clássicos e românticos, “de olhos castanhos, de olhos verdes... Suecas, húngaras, dinamarquesas... polonesas de olhos pardos” (ROSA, 2001, p. 232), o desejo é despertado pelos da feiticeira, “pretíssimos”,

negros de verdade, tais, que, para demarcar-lhes a pupila da íris, só o deus dos mulçumanos, que vê uma formiga preta pernejar no mármore preto, ou gavião indaié, que, ao lusco-fusco e em voo beira nuvens, localiza um anu pousado imóvel em chão de queimada. (ROSA, 2001, p. 227)

Além disso, são rasgados, oblíquos e elétricos, o que demonstra trunfos da jogadora que atua pela via do subjetivo, do sugestivo, do lacunar, enquanto alinear, da sedução. O *Dicionário Aurélio* mostra que o termo *seduzir* deriva do latim *seducere*, com acepções negativas – desencaminhar, enganar arditamente e desonrar, recorrendo a promessas ou encantos –, e positivas, como atrair, encantar, fascinar, deslumbrar. O Primo, ao despertar de seu sonho/sono na rede, visualiza exatamente a prima, envolta ainda na atmosfera onírica efêmera, pois porta um “vestido azul-marinho” (ROSA, 2001, p. 238) e, no minúsculo diálogo que travam, ela consegue passar de risonha, a irônica e fria, de ingênua, desprestigiada a grosseira, inquisidora e petulante. Essa sequência de múltiplas facetas do feminino se verifica nas seguintes falas:

- Sonhei. Sonhei demais, prima... Que é do tio?
- Foi dormir na cama, que é lugar mais quente.
- E você?
- Queria perguntar uma coisa...
- Pergunte, Maria Irma.
- Não. Não sou curiosa.
- Então, eu sei o que é...
- Então?
- É a respeito... Bem, é sobre... Você quer saber se eu deixei algum amor, a esperar por mim?
- Se deixou, ou não, não me interessa...
- Então, por que você quis perguntar, prima?

E por que foi que você adivinhou a pergunta, primo? (ROSA, 2001, p. 238)

As oscilações ocorrem na parte do masculino também, pois ele alterna a forma de tratamento, chamando-a ora de Maria Irma, ora de prima; ele pergunta, mas ela dificilmente lhe responde categoricamente, optando pela devolução interrogativa.

A cor preta é a mola propulsora da fascinação que ela lhe desperta a tal ponto que qualquer menção a essa coloração o faz lembrar da prima, como no momento em que pesca e vê frutas pretas no córrego, ou quando Porfírio fala de sua amante, de “Braços morenos... (Maria Irma!)...” (ROSA, 2001, p. 233). Ao rever Alda, a frustração dele é relativamente grande, afinal, ela, apesar de bonita, “tem olhos verdes...”, além de ser “clara demais, meio loura...” (ROSA, 2001, p. 252). Pensando simbólica e cromaticamente, a decepção, o anticlímax quando vê a outra pode ser explicado porque é no preto que o fascínio reside em maior intensidade, por ser portador de mistério, o que instiga mais o desejo ao desvendamento; do latim *pressus*, “apertado, denso, comprimido”, e de *premere*, “apertar, espremer”, a cor preta expressava a noção de poder, sobriedade, requinte, reunião de diversidades (todos os pigmentos) em uma única. Se há dificuldade impressa nele, no verde, por sua vez, há o pouso, há a calma, a esperança, a confiança; um lado ameno que não desperta interesse algum do Primo, entretanto.

Essas marcas se concentram não só no olhar, como também no caminhar de Maria Irma que é, segundo o narrador, um “ondular de pombo, um deslizar de bailarina, porque o dorso alto dos seus pezinhos é uma das mil belezas de Maria Irma” (ROSA, 2001, p. 226). E a duplicidade etimológica da sedução pode ser percebida no primeiro diálogo entre Primo e prima, quando ocorre mais propriamente um monólogo, uma vez que ela o deixa discorrer por longo tempo, sem interrompê-lo, o que o faz se sentir imponente na situação e a seguir a tradição patriarcal do pensamento sobre a inferioridade física, moral e intelectual do feminino ao menosprezar a capacidade dela; lembremos que ele procura “abaixar o nível do discurso” por colocar “pouco preço no poder” (ROSA, 2001, p. 226) de compreensão dela. A superioridade feminina aparece como um primeiro xeque-mate da prima que ao fim da conversa, *mui maldosa, com duas ou três respostas*, consegue deixá-lo atônito a ponto de querer ignorar aquele encontro e recomeçar assunto novo. Não satisfeita, continua no desarme do Primo, rompendo o *entusiasmo excessivo* dele ao lhe informar enviesadamente que está noiva

sem lhe dar detalhe algum ou qualquer certeza do que acaba de dizer. A importância do olhar retorna nesse momento porque lança essa notícia/jogada com sutileza ímpar e potencialmente perigosa, ainda que paradoxalmente de forma delicada, estabelecendo aquela junção do feminino casto e impuro.

A cena se faz por um ritmo quase ritualístico, criando uma ordem temporal extraordinária, relativamente distinta daquela imposta pelo monjolo, característica típica do jogo¹²³, pois ela o faz prestigiar o “encanto radioativo dos olhos e, com uma inclinação lateral da cabecinha, alteou a voz para dizer que está quase noiva” (ROSA, 2001, p. 227):

- Está mesmo: É sim? De quem?
- Não. Não sei. E depois? – e Maria Irma riu, com rimas claras.
- É ou não é, Maria Irma? Não mude de assunto...
- E depois? E depois? E depois? (ROSA, 2001, p. 227)

Homólogo à alternância das peças de xadrez em momentos precisos do jogo, os primos mudam suas posições: se antes ela se mostrava amável e gentil, enquanto ele mostrava segurança, autonomia, domínio, tudo se reverte. Assim, o Primo passa ao atordoamento, indignação e surpresa, e ela à autonomia, destreza e segurança. Em decorrência disso, no segundo momento em que se encontram, a postura prévia do narrador é outra – cautela e seriedade, justamente porque esperava o mesmo de Maria Irma, mas, novamente, ela o surpreende com outra jogada, que a mostra como “muito amável” (ROSA, 2001, p. 226), acolhedora, prestativa, submissa.

Estrategicamente, Maria Irma deixa que o Primo se encante por ela – vaidade feminina – e o enreda na aura tenra e sedutora através do olhar. Após o jantar, se rebaixa a ele, serve-lhe a sobremesa e o fita “com um olhar novo, quase prometedora” (ROSA, 2001, p. 230), o que o desconcerta e o faz ir para a varanda fumar. O novo xeque-mate da prima ocorre com a volta do Primo da varanda; ao dar-lhe boa noite, “esquivo e seco”, é, pela terceira vez, desarmado, pois, como resposta, ouve uma reprimenda cifrada dela, plena de ambiguidade e lacunas, pois, também com um outro olhar, sorridentemente sério, afirma: “ – Você faz tudo como devia fazer... Só, às vezes, isso me dá raiva... Mas eu gosto que você seja mesmo assim...” (ROSA, 2001, p. 231).

¹²³ Ao colocar o jogo e o rito como esferas não convergentes, Huizinga (2008) declara: “o rito fixa e estrutura o calendário; o jogo, ao contrário, mesmo que não saibamos ainda como e por que, altera-o e destrói” (p. 26)

Dentre as várias associações entre a personagem com Atena, às quais já nos referimos aqui, cabe uma nova analogia em relação a esse aspecto de desarme e estarrecimento a que Maria Irma sempre conduz o Primo. Em seu peitoral, a deusa usava um símbolo de seu poder – a égide, uma pele de cabra decorada com a cabeça de Górgona, a cabeça da Medusa. Metaforicamente, consegue “esfriar a conversa e transformar uma relação num quadro estático”¹²⁴. Através de seu enfoque nos fatos e detalhes, sua necessidade de premissas lógicas e racionalidade, ela pode transformar uma conversa numa exposição seca e cheia de detalhes, ou pode ser devastadoramente insensível e, portanto, mudar dramaticamente a atmosfera, “de profundamente pessoal para superficial e distante com sua atitude crítica e perguntas dissecadoras”¹²⁵. Naquela conjugação entre personagem e cenário, a incompreensão a que a prima o conduz, o leva a se trancar no quarto e a pensar no desejo inconcluso, faltante, fraco, pela metade, metaforizado em sua observação da “noite sem lua, [da] colcha sem pérola. Só silhueta sem árvores. E um vagalume lanterneiro, que riscou um psiu de luz” (ROSA, 2001, p. 231).

O reconhecimento de uma mulher decidida (que vai ao consolo da mulher e da amante viúvas de Bento, mesmo com toda a chuva da ocasião), segura, sensata, de poucas palavras e mínimos gestos, se dá ao Primo, paulatina e metonimicamente a partir dos olhos:

[...] levantou os supercílios, e seus olhos formosos se arredondaram, descobrindo o branco por cima da íris; e foi apenas com isso que revelou algum espanto:

– Coitadinha da Bilica... e da mulher do Alexandre... – disse. – Por causa da falta de vergonha de um, e da doidera do outro, quem vai sofrer agora são as duas pobrezinhas. (ROSA, 2001, p. 236)

O adultério de Bento Porfírio que o fez morrer e a honra vingada de Alexandre que o fez matar são postos como única medida de culpa na balança da justiça de Maria Irma, que descarta a responsabilidade de de-Lourdes como mulher casada que cedeu ao relacionamento extraconjugal, e de Bilica que se casa mesmo sabendo da falta de amor do marido para com ela. Esse ponto da narrativa é fulcral porque espelhará toda a dinâmica subjetiva da grande jogada da prima quando passar a protagonizar a cena, uma vez que tem em mira os negócios paternos como primeiro plano.

¹²⁴ BOLEN, 1999, p. 138.

¹²⁵ BOLEN, 1999, p. 150.

Quando a sós com ele, suas jogadas são sempre inconclusas, reticentes, de modo que nunca conclui um pensamento, irritando e desconcertando o Primo com tamanha agilidade e provocação:

- Diga, Maria Irma, você pensou em mim?
- Não tenho feito outra coisa.
- Então...
- Vamos tomar leite novo?
-
- E agora?
- Vamos tomar café quente?
- Vamos e venhamos...
-
- Mas, Maria Irma...
- Vamos ver se a chuva estragou a horta? (ROSA, 2001, p. 239)

O afoito da vez, o afoito por respostas, o Primo não percebe que é enredado pela prima, não nota que ela comanda o jogo, cujo papel de submisso passa a ficar com ele: “Não ouvi o resto. Tudo saiu pior do que eu esperava! Maria Irma despreza a minha submissão.” (ROSA, 2001, p. 247). Isso o desaponta, o inferioriza, e esses sentimentos são potencializados por constatar que, paradoxalmente, na natureza regida pela selvageria e desordem, há um fino trato, uma amabilidade, um zelo e uma sensibilidade pueril que Maria Irma parece desligada, estrategicamente separada.

No pastinho. Debaixo de um itapicuru, eu fumava, pensava, e apreciava a tropilha de cavalos, que retouçavam no gramado vasto. [...] / No meio da rasa selva verde-água, um poldra; deitada sobre a sua sombra. Arranjou um jeito de juntar bem as patas, e os olhos e a cabeça são tristes e velhos, na elástica infantilidade do corpo. Mas há uma sugestão nos pelos felpos do pescoço. / O regato, acolá, azul claro [...]. Para ele trota uma égua brilhantina – lisa e quente – que ao mover-se pega a desdobrar toalhas de carne, só músculos. Mas o poldrinho recém-nascido, ainda tão pernalta, vem pulando, atrás, aflito para mamar. Ao sumir o focinho, sob o ventre e as coxas da mãe, todo o seu corpo é um alongar-se, de gula. A égua espera. Nunca ninguém soube dar com dignidade maior. (ROSA, 2001, p. 247)

As escolhas verbais transitam pelo campo da entrega, da passividade – *deitada, espera, dar* – dos desejos inconscientes do narrador diante da prima, que se revela pelo outro polo, do se manter de pé, do agir, do receber. Por isso, para além de uma analogia entre os papéis e atributos característicos dos sexos, a passagem do galinheiro, já referida, pode ilustrar também a grande jogada da estória, já que o Primo, embora citadino, julgando-se superior social e moralmente sobre a prima, inclusive

desacreditando, por exemplo, que ela pudesse ser uma leitora assídua – “Livros em francês... Nunca pensei que minha prima os lesse” (ROSA, 2001, p. 242), não passa, contudo, de um *gavião civilizado*, que acaba sendo passado para trás, como o gavião do galinheiro que, apesar de todo *empavesado*, se assusta com o *grugulejar* do peru e foge...

– Nunca pensei que um gavião pudesse ser tão covarde e idiota... – eu disse.

Maria Irma riu.

– Mas este não é gavião do campo! É manso. É dos meninos do Norberto... Vem aqui no galinheiro, só porque gosta de confusão e algazarra. Nem come pinto, corre de qualquer galinha...

– Claro! Gavião civilizado...

– U!alá... Perdeu duas penas... (ROSA, 2001, p. 241)

A prima pressente/sabe que o narrador, por não ser do campo, não entenderia sua dinâmica, suas necessidades de jogo, o que a faz não somente estar sempre à frente nas partidas, como zombar da situação ingênua, tola e fraca do Primo – “O sorriso de Maria Irma era quase irônico. Não me zanguiei, mas também não gostei” (ROSA, 2001, p. 241). Nos mínimos fragmentos, a estética do jogo entra em cena sempre no propósito de combate situado no “domínio da honra, da virtude e da beleza”¹²⁶. Uma das virtudes humanas que provém da vida aristocrática e agonística do guerreiro dos tempos antigos, e que Maria Irma porta, é a fidelidade à família, que se resume a “entrega de si mesmo a uma pessoa, uma causa ou uma ideia, sem discutir as razões dessa entrega nem duvidar de seu valor permanente”¹²⁷.

Passada a fase dos desconcertos, com a recepção fria de Maria Irma, com as respostas surpreendentes, chega a fase do ciúme, despertada pelo sentimento de posse ameaçado por um terceiro elemento: Ramiro, o *rapaz da vila* que traz frequentemente livros para a prima. Mais do que posse, o ciúme contém na sua origem também a pretensão de unicidade e exclusividade.

Na narrativa roseana, o Primo demonstra sentir-se ameaçado de perder o objeto desejado, o que o leva a uma vigilância, dedicação à prima. Atado ao ciúme está também o ódio, por poder ser preterido pelo rival naquela disputa amorosa – “logo que eu soube que ele viera quase somente para ver Maria Irma, tive-lhe ódio”; “Entre Maria Irma e esse moço há qualquer coisa. Exaspero-me. Detesto-os!” (ROSA, 2001, p. 242).

¹²⁶ HUIZINGA, 2008, p. 115.

¹²⁷ HUIZINGA, 2008, p. 117.

A suspeita de haver alguma relação entre Maria e Ramiro é despertada justamente pela vaidade que o Primo nota haver nela, vaidade que ganha requintes se comparada com a indiferença demonstrada por Maria Irma quando da chegada do Primo: “Ela hoje está toda diferente, mais bonita; por ocasião da minha chegada não se enfeitou assim!”. Conveniente expor que “para o ciumento o que importa não é o que verdadeiramente se deu, mas sim o que ele acredita que ocorreu”¹²⁸; ou seja, enquanto ciumento, cria fantasias que se sobrepõem à realidade.

Enfurecido, o narrador roseano, de valores modernos urbanos, “retrocede” e reivindica do tio comportamentos obsoletos quanto ao encontro entre um homem e uma mulher no ambiente íntimo e reservado do lar; sem raciocinar no absurdo do pedido, tem o ímpeto de observar a Emílio “que os costumes da nossa terra estão progredindo demasiado depressa, e que quadravam melhor à casa as austeridades de antanho” (ROSA, 2001, p. 242). Tal reação e observações o põem em estado de alerta detetivesco pelo tormento de seus pensamentos distorcidos, fazendo-o um tanto sarcástico, superior “quando na realidade se sente inferiorizado”¹²⁹.

Consciente da ira que incita no Primo, Maria não se cansa das insinuações e pseudoingenuidades, mostrando-se, por exemplo, incomodada por ele não querer jantar no dia em que recebeu a visita de Ramiro; oferece-lhe brejeiramente a sobremesa, uma compota de um doce que ele toma como “peitamento”, o que o faz recusar imediatamente – “o doce tinha sido feito para o meu rival” (ROSA, 2001, p. 244). Depois desse ato *heroico*, na classificação dele próprio, decide travar um novo diálogo com a prima para inquiri-la sobre Ramiro. O jogo de falas dele a respeito de Armanda, noiva de Ramiro, espelha o comportamento da prima como a mulher que domina o homem, que o tem a rédeas curtas, segundo suas intenções – “Ela quer o que quer”. Ele toma conhecimento de que a amiga da prima não quis marcar a data do matrimônio nem se sentia enciumada com as visitas constantes do noivo à fazenda de Emílio por uma questão de confiança no próprio Ramiro e na amiga também. Mas ele descrê que o moço apenas a visitava quando passava pelo local e que havia algo além de amizade, sendo capaz de afirmar que na realidade ela gostava do fulano e vice-versa. Em certa parte da conversa, o narrador se vale do verbo *dominar*, referindo-se à Armanda, numa

¹²⁸ FERREIRA; AQUOTTI, 2009, p. 72.

¹²⁹ MIELNIK, 1920, p. 128.

raiva inconsciente, e a prima igualmente o domina, o trata e o destrata a seu bel prazer, como faz no encerramento da conversa, chamando-o de imbecil:

- E que vem fazer aqui o noivo, se tem uma noiva assim?
- Vem visitar-nos, quando tem de passar por aqui... Há algum mal na nossa amizade?
- E a outra sabe? Consente?
- Ela quer o que quer, e tem confiança em Ramiro, e em mim, que sou sua amiga...
- Não sou bem dessa teoria... Quando é o casamento?
- Armanda ainda não quis marcar a data...
- Ela domina o teu amigo, pelo que vejo...
- Não diga isso, primo, é absurdo!
- Maria Irma, sabe de uma coisa? Você gosta do Ramiro e Ramiro gosta de você. Apenas...
- Há outra coisa também, que você não sabe...
- Que é prima?
- É que você é um imbecil, primo! (ROSA, 2001, p. 243)

Com essa cena, passamos agora a um novo *round* entre os primos, acercando-nos dos lances finais. É o que veremos no próximo capítulo.

CAPÍTULO 4 – ZIGUEZAGUE DA CONQUISTA

“Minha gente” ainda propõe novos desafios ao leitor. O jogo de vai e vem na política e no amor se sucedem com novas investidas.

Mesmo pondo em xeque a capacidade dos sertanejos, como fez com José Malvino, é com outro capiau que o Primo aprende e decide mudar de estratégia para tentar reverter a sua situação/visão diante da prima. A narrativa em torno do Moleque Nicanor, já mencionada, versa sobre a captura de um cavalo “sem precisar de milho nem cabresto!” Duvidoso quanto à realização disso, sendo ele uma criança, o Primo apostou dois mil-réis. “Fazendo declarações de amor, com vozinha blandiciosa, Moleque Nicanor vai andando devagarinho, em ziguezague, não diretamente para os animais, mas um ponto imaginário, vinte metros à esquerda do bando.” (ROSA, 2001, p. 248)

Esquematizando o feito em etapas, é possível traçar um conjunto de lições, de jogadas que poderiam ser aproveitadas no jogo do Primo. Vamos apontar jogadas e, logo em seguida, citar as passagens para ilustrar melhor o jogo presente em cada uma delas:

Nessa primeira parte, então, verifica-se a necessidade de:

1. Sensibilidade raciocinada; sentimentalismo planejado, doçura arquitetada como primeiro passo para a quebra da hostilidade;
2. Agir fora da objetividade, da linearidade porque o *ziguezague* é o meio mais adequado pelo despiste que promove.

Agora assovia e sacode o chapéu com as pedras. Coringa relincha. Vira-Saia levanta a cabeça. Moleque Nicanor para. Espera um pouco. Continua. Os cavalos se afastam, mais metros para oeste. Moleque Nicanor alcançou o ponto visado, mas a distância inicial do pouco diminuiu. (ROSA, 2001, p. 248)

1. Saber pausar por um tempo para depois prosseguir;
2. Aproximar-se vagarosa e pacientemente.

“Moleque Nicanor recomeça a manobra. Aí, de repente [...] os animais desembestam a correr pela campina, de crinas abertas em galope circular.” (ROSA, 2001, p. 248)

1. Necessidade da insistência, de recomeços;
2. Estar preparado para o inesperado.

“Moleque Nicanor não se precipita. Parece ter previsto este alarma. Deita-se no capim, e, bem no centro da circunferência, espera que os equinos se cansem e desistam de correr. Então ele recomeça.” (ROSA, 2001, p. 248)

1. Não se desesperar com o inesperado;
2. Cogitar imprevistos;
3. Saber esperar.

Assoviando, andando, parando, falando, agitando as pedrinhas no chapéu. Ao fim de um quarto de hora, não sei bem o ele fez, além de ter feito o pelo-sinal; mas a tropilha se fracionou. Os outros foram para longe, em dois grupos, para a borda da mata. Vira-Saia ficou sozinho. (ROSA, 2001, p. 248)

1. Eximir-se da pressa;
2. Agir continuamente (notar aí a abundância dos verbos no gerúndio);
3. Ter coragem (e fé) no momento decisivo.

O negrinho se endereça a ele, mas agora com requintes de suaviloquência. Já estão a menos de vinte passos um do outro. E decerto que Vira-Saia está pensando que as pedrinhas do chapéu são mesmo milho debulhado, porque ele não sabe se quer correr ou se prefere esperar. (ROSA, 2001, p. 249)

1. Substituir o sentimentalismo exacerbado por pequenas doses de racionalidade;
2. Produzir a dúvida quanto à ação.

– Eh, meu irmãozinho! Eta beleza de cavalinho, só p’ra moça bonita montar!... Hú! Hú!... Vem cá, meu irmãozinho, chega p’r’aqui... Hú! Hú!...

A voz do Moleque Nicanor é uma comprida carícia. As pedrinhas chocalham. O cipó está bem escondido, debaixo do braço. Parou.

– Meu irmãozinho cavalinho... Hú! Hú!... Irmãozinho... Hú!...

A distancia agora é mínima. (ROSA, 2011, p. 249)

1. Buscar vocativos alusivos de intimidade;
2. Disfarçar as reais intenções.

Vira-Saia avançou, um quase nada. Moleque Nicanor já estava imóvel. Vira-Saia vem mais para perto... Mais... Pronto! Com viva rapidez e simulada displicência, Moleque Nicanor jogou o cipó no pescoço do animal. Vira-Saia estremeceu, mas queda quieto, porque pensa que já está mesmo prisioneiro. E, dócil, aceita que Moleque Nicanor lhe bata a mão num punhado de crina, e lhe passe o cipó na boca, abotoando-o em barbicacho e deitando uma volta furtada ao redor do focinho. (ROSA, 2001, p. 249)

1. Aguardar a aproximação ao invés de forçá-la;
2. Agilidade no momento oportuno;
3. Dar o bote, a cartada final sem transparecer todo o planejamento prévio;
4. Levar a presa/adversário a pensar que a partida está perdida por conta de uma jogada mais estratégica e elaborada;
5. Finalizar o jogo com a rendição/submissão do adversário que se vê, finalmente, impotente e nas mãos do outro.

Pula no lombo nu do cavalo, dando-lhe com os calcanhares nas costelas. E grita:

– Ei! Anda, égua magra! Piguancha!... Irmãozinho que nada! Já se viu cavalo nenhum ser irmão de gente?!... (ROSA, 2001, p. 249)

1. Dominar definitivamente o jogo;
2. Revelar-se como o superior, o mais habilidoso, o mais sagaz, o que possibilita revelar igualmente o real modo de ser e agir – não mais por vocativo amáveis – irmãozinho, cavalinho –, mas por léxicos que expressam o domínio, a autoridade e o real desejo de subjugação, por isso os calcanhares no animal e os termos hostis, como *magra* e *piguancha*.

Depois do grande ato heroico, revelador de destreza, segurança, coragem, autoridade, domínio, sabedoria, a criança encerra seu *grand finale* passando a desafiar aquele que outrora a desafiou: “se o senhor quiser mim dar outros dois mil-réis, eu vou ver se caço jeito de campear ele [Calundú, o que não havia sido castrado ainda e, por isso, “vira fera, à toa, à toa, investe e amoita a gente a dente”] p’ra o senhor ver...” (ROSA, 2001, p. 250). Com a recusa do narrador, Nicanor, “sempre montado em pelo”, mostrando com isso pura habilidade diante de seus objetivos conseguidos, ou seja, desprezando os requintes, artifícios e/ou instrumentalização especial, toma a bênção “e

toca, a meio galope, sem nem ao menos fazer questão de substituir o cipó pelo cabresto”.

Além de todas as lições extraídas de cada parte da ação/meta da criança que se pontuou acima, o Primo resume a aprendizagem em tomada de conhecimento do valor do blefe, da dissimulação e da astúcia, articulações que a prima já exercia com desenvoltura e maestria: “fiquei sabendo, de repente, que tinha elaborado um plano. Tenho necessidade urgente de valorizar-me. Ah, Maria Irma!” (ROSA, 2001, p. 251).

Assim como a prima joga no campo da intimidade e do público, do sentimento e do trabalho, ou seja, com o amor e com a política, o Primo decide fazer o mesmo. Seu plano é se aproximar do Periquito, da chapa 01, inimiga do tio, cujo foco é Alda, a filha de Seo Juca Soares, morador da fazenda Tranqueiras, de nome também bastante revelador. Dessa forma, aproveitando-se do fato de ser querido por eles e por já ter tido um envolvimento com a moça – “tal qual Maria Irma, foi minha namorada de brinquedo” (ROSA, 2001, p. 250), após essa elaboração, faz uso da primeira lição aprendida com o Moleque Nicanor – a necessidade da dissimulação, inclusive exposta na parte lexical, no uso de vocativos no diminutivo (como *cavalinho*, *amiguinho*) que nada condizem com a realidade dos fatos e sentimentos. “Simulando excesso de interesse pelo passeio, vim ver Maria Irma, que ficou imperturbável. Pergunto: / – É verdade que a Aldinha do Juca está uma moça encantadora?” Ao que a prima não se deixa capturar, como Vira-Saia, e retruca com a mesma frieza de sempre: “É. Está muito engraadinha... Sempre foi...” (ROSA, 2001, p. 250).

O Primo costuma sempre começar as grandes jogadas, mas comumente é ela quem as finaliza, e com superioridade, como nesse assunto da Alda, de maneira fria e certa, deixou-o uma vez mais desolado e desconcertado, porém, ainda sustentando-se no orgulho e ilusão residual: “Mordi os beijos e não gemi. Santana teria apenas classificado: partida empatada, por xeque perpétuo...” (ROSA, 2001, p. 251).

4.1 – Olhar, recuperação da hegemonia do pai

Nas descrições iniciais dos olhos, do olhar da prima, o narrador destaca sua forte coloração escura, como já apontamos algumas vezes aqui, e cria analogia com o rei dos mulçumanos, cuja menção não parece ser somente para conotar a precisão de Saladino¹³⁰: “E reparei que os olhos de Maria Irma são negros de verdade, tais, que, para demarcar-lhes as pupilas da íris, só o deus dos mulçumanos, que vê uma formiga preta pernejar no mármore preto” (ROSA, 2001, p. 227).

Segundo seus biógrafos e historiadores, o sultão era diplomático: tentava chegar a um acordo com os inimigos e só partia para a guerra quando não conseguia atingir seus objetivos de outro modo. Graças a esse tom conciliador, ele conseguiu minimizar o conflito entre xiitas e sunitas e dominar as capitais de Damasco, Bagdá e Cairo. Ou seja, a referência ao árabe Saladino cria fortes conexões com a prima no que diz respeito especificamente às qualidades de reflexão antes da ação e de liderança.

Deste modo, frente a amostras da volubilidade do feminino, o narrador começa a alterar certos hábitos. Se Emílio e Bento já eram afeitos à “lógica da pesca”¹³¹, do viver pautado em oportunidades e agir segundo elas, conforme já se discorreu, o Primo que, vindo de fora, se nutria por outros pensamentos e condutas, passa a se contaminar pelo “gosto da pesca”, por mais que assumir isso lhe soasse ainda inconcebível. Quando ocorre o trágico incidente durante a pesca com o amigo Bento Porfírio, assassinado pelo rival, o Primo exclama: “Horível! Horível o que aconteceu. E quem convidou fui eu! Bento Porfírio bem que não queria ir. Eu era quem estava com saudade dos estranhos sussurros do poço” (ROSA, 2001, p. 231). A atração/regressão pelo espaço da natureza se torna mais forte à medida que os olhos da prima lhe despertam maior desejo a ponto de estabelecer novamente associações imaginárias com elementos de conotação feminina, como a concha, devaneando enquanto Bento Porfírio fala durante a pesca:

Não escuto mais [o Bento Porfírio]. Estou namorando aquela praiazinha na sombra. Três palmos de areia molhada... Um mundo!... Que é aquilo? Uma concha de molusco. Uma valva lisa, quase vegetal. Carbonífero... Siluriano... Trilobitas... Poesia... Mas este é um bicho vivo, uma itã. No córrego tem muitas iguais... (ROSA, 2001, p. 233)

¹³⁰ Salah al-Din Yusuf ibn Ayub (1137-1193), conhecido como Saladino, herdou do tio Xir-kuh a conquista do Cairo após quatro anos de batalhas. Com pouco mais de 30 anos, foi nomeado sultão e tomou o controle da Síria, ampliando seu império. Decidiu ocupar lugares estratégicos para preparar uma defensiva contra os cruzados. Em 1183, tomou a cidade de Aleppo e, três anos mais tarde, conseguiu ocupar toda a Alta Mesopotâmia. (Wikipedia. Acesso em 23/09/2013)

¹³¹ Noção desenvolvida em aula de pós-graduação pelo professor Luiz Roncari, mencionada na nota 113.

Lemos nessa passagem ressonâncias de um devaneio erótico¹³², que é interrompido pelo ataque de Alexandre a Porfírio. A interrupção faz o narrador retonar à realidade, chocado por uma incredulidade mediante a frieza e calma demonstradas pelo Tio, depois do conhecimento da tragédia: “Sentei-me no banco, com raiva de tanta fleuma e querendo ver o que ele iria resolver”. (ROSA, 2001, p. 234)

Note-se que o desejo pela prima se intensifica a ponto de, em outra situação corriqueira, na horta, estando apenas com ela, termos nova descrição de carga erótica a partir dos elementos sensuais da natureza. Tudo se avoluma e toma dimensões outras por conta de um simples toque dela, um encosto de mão em seu braço, ao qual se soma a radioatividade erótica/pulsional da cor preta que dela emana, não só por conta dos olhos negros, mas pelos cabelos também.

Havia uma cachoeira no rego, com a bica de bambu para o tubo de borracha. Experimentei regar: uma delícia! Com um dedo, interceptava o jacto, esparzindo-o na trouxa verde meio aberta dos repolhos, nas flácidas couves oleosas, nos tufos arrepiados dos carurus, nos quebradiços tomateiros, nos cachos de couve-flor, granuloso, e nas folhas cloríneas, verde-aquerelada, que dava um ruído gostoso de borrifo. / Maria Irma, ao meu lado, pôs-me a mão no braço. [...] / Eu apertava com força o tubo da mangueira, e o jorro, numa trajetória triunfal e libertada, ia golpear os recessos das plantinhas distantes. (ROSA, 2001, p. 239)

Então, movido pelo desejo e efeito do ciúme – o que gera pensamentos distorcidos – o Primo se declara pela segunda vez à prima, sempre induzido pela fascinação do olhar dela, que o tonteia cada vez mais. Isso ocorre no episódio da chegada da máquina-de-escrever, enquanto escreviam as cartas aos correligionários e ele tenta investir sobre ela, mas ela não o fixa, nem se deixa apreender: “espiava só para baixo, para o outro lado ou para frente, se bem que às vezes lhe surpreendesse ligeiros olhares de viés” (ROSA, 2001, p. 244). Ele, embora arredio, se faz de resoluto, “com veemência e transtorno” na verbalização de seus sentimentos, mas ela é outra vez tangencial, oblíqua; os olhos “tinham fogo, luz e mistério” – uma chama que desperta desejo por uma luz que não clareia, mas quase cega e petrifica, como o de Medusa. Já vimos que a prima joga com o valor da precisão, da necessidade, e não da vontade; por

¹³² Os impulsos sexuais do primo pela prima são sugeridos em algumas passagens do conto, como a associação das ideias do narrador entre o jorro da mangueira e sua excitação sexual. Na passagem da pescaria com Bento Porfírio, Benedetti (2010, p. 167) coloca que a genitália feminina, a “valva”, é “mentalmente associada a períodos geológicos, a fósseis, à poesia e ao termo indígena “ita” para designar concha, o que mostra a preeminência do amor sensual em todas as épocas, em todos os povos e como inspiradora final da arte e da ciência”.

isso, depois do diálogo em que é chamado de imbecil por ela, no dia seguinte, ele ainda se “pôs em brios” e se declarou à prima, com “veemência e transtorno”. Maria Irma, por sua vez, escutou-o, séria.

Quando ia repetir o meu amor pela terceira vez, ela, com voz tênue como cascata de orvalho, de folha em flor e flor em folha, respondeu-me:

– Em todos os outros que me disseram isso, eu acreditei... Só em você é que eu *não posso*, não consigo acreditar... (ROSA, 2001, p. 244, grifos nossos).

Novamente, o Primo é desarmado na jogada, e pior que o desarme é a situação de rebaixamento na qual ela insiste em colocá-lo ao classificar de pueril o desconcerto dele, que perde o “aprumo, com larga gesticulação e atropelo de argumentos”. A tensão da partida é minimizada com a entrada do *juiz no ring*, representado por Emílio.

4.2 – Lances transgressivos

A incapacidade de receptividade, de envolvimento com a prima, faz o Primo, inconscientemente, mudar o foco para outra mulher – Alda. Todavia, não consegue o efeito desejado, não se interessa pela filha de Soares e não avança casa alguma, não derruba nenhuma peça do tabuleiro da prima, que se mantém intacta; por isso decide entregar o jogo – não se sente habilitado para competir com tamanho potencial da jogadora adversária. Dessa forma, opta pelo *game over*, o que se torna, depois de inúmeras tentativas e estratégias diferenciadas e infundadas, a mais acertada atitude ou a menos decepcionante imediatamente, pois, assim que declara essa decisão, Maria Irma passa das negativas incisivas à dúvida:

- Pelo menos, fica sabendo que eu adoro você, que...
- Não sei...
- Então, devo ir-me embora?
- Sim... Vai...
- Vou, Maria Irma!
- Espera... Para onde você vai?
- Primeiro para as Três Barras, amanhã mesmo. De lá, à vila, e às Tabocas, onde tomarei o trem...
- Espera... Não vá ainda... Fica mais uns dias...
- Por quê, Maria Irma? Para quê?
- É que... É que eu convidei Armanda para vir passar uns dias aqui, depois da eleição...
- Você é má, Maria Irma.

- Não sou. Fica... Você vai gostar...
- Que astúcia você tem na cabecinha, prima?
- Bem, é melhor que você vá. Você era capaz de pensar que é por minha causa que eu estou pedindo...
- Adeus, Maria Irma... Irma Maria...
- Tenho um retrato de Armanda... Você quer ver?
- Mostra ao Ramiro!
- Teimoso!
- Adeus, Maria Irma!
- Adeus, trapalhão. (ROSA, 2001, p. 253-4)

A própria alternância das vozes, a cada travessão, mimetiza, de certa forma, a rapidez de lances em gradação até as frases finais, com as quais os primos se despedem de modo agressivo. Ao responder reticentemente ao longo do diálogo, Maria Irma abre, pela primeira vez, um horizonte de ataque, de possibilidade de movimento no tabuleiro àquele masculino. Entretanto, o narrador ainda não compreende completamente que se trata de uma típica jogada da Rainha, que se move na diagonal por ser uma marca distintiva da mulher – o modo torto –, e que o Primo classifica como crueldade, como sadismo feminino quando, na verdade, ela só mantém sua linha de jogadora que não ataca de frente, que não diz claramente que aquele momento ainda não era o mais propício para o afastamento dele; que assim como o pai, ela também precisaria dele por perto por mais um tempo para garantir o resultado final desejado por sua família: a vitória de Emílio na política. Todavia, nesse diálogo/jogo, o Primo tem um sutil despertar de consciência que Maria Irma inúmeras vezes frisou no contato de ambos – a presença do grau de parentesco entre eles, o que inviabilizaria, dentro do sistema patriarcal, qualquer possibilidade de envolvimento. Isto posto, ele, que até então vinha tratando-a na esfera do profano objeto de desejo – como Maria Irma – sugere uma mudança de esfera, introduzindo então a conotação do sagrado por meio de uma simples e sutil inversão nominal, chamando-a de Irma Maria, remetendo à figura clerical da igreja, a mães.

A endogamia se inscreve como um mecanismo de consolidação e manutenção das redes de parentesco e, conseqüentemente, da hegemonia política da família. Do ponto de vista sociológico, observa Benedetti (2010) que, “nas ideias comumente disseminadas sobre a eugenia na primeira metade do século XX”, o casamento entre consanguíneos “era considerado prejudicial porque, ao aumentar a probabilidade de geração de filhos geneticamente malformados, do ponto de vista físico ou mental,

representava risco para a espécie humana” (p. 86) e, por conseguinte, para a civilização¹³³.

Psicanaliticamente, o incesto liga-se justamente à ideia da ordem, já que, se efetivado, consumado, ocasionaria o retorno ao estado de natureza, de selvageria, no qual a sociedade civilizada deixaria de existir. Em relação aos conceitos de civilização, Benedetti (2010, p. 91) cita Freud que focaliza “o assunto sob o ângulo social, e não genético, numa carta enviada a Fliess em 1897” quando aborda “o fato de o incesto ser prática antissocial porque as relações incestuosas isolam o grupo familiar do restante da sociedade”; no contexto, de acordo com o crítico, Freud se referia sobretudo “ao incesto como união sexual legalmente proibida entre irmãos e entre pais e filhos”, entretanto, o envolvimento afetivo na estória se dá entre primos, cuja união consumada tenderia a conduzir à tragédia, e isso “faz supor que, em *Sagarana*, a tese de Freud sobre o isolamento social pode ser associada também em relação às uniões entre primos, porque provocam o mesmo efeito social”:

O horror ao incesto (como coisa ímpia) baseia-se no fato de que, em consequência da comunidade da vida sexual (mesmo na infância), os membros de uma família se mantêm permanentemente unidos e se tornam incapazes de contatos com estranhos. Assim, o incesto é antissocial – a civilização consiste nessa renúncia progressiva (FREUD, 1974, p. 277)

Benedetti (2010), já citado, lembra um aspecto subsidiário ao que foi considerado por Freud: “a união consanguínea ao provocar o isolamento social das famílias tende a perpetuá-las no exercício do poder, ocasionando desse modo a tendência ao conservadorismo ou à estagnação social” (p. 93). Assim, no conto, as uniões entre primos não se consumariam por conta do impedimento eugênico, quando a hipótese do isolamento social também deve ser levada em conta. Primeiramente, o interesse incestuoso do Primo pela prima é sugerido pela semelhança gráfica e fônica de “Irma” com “irmã”; em segundo lugar, a tendência de repúdio ao isolamento social é exemplificada no episódio – contado por José Malvino – do varioloso que “conheceu que ia morrer, e implorou que o enterrassem bem à beira da estrada, onde o povo

¹³³ O manual de Renato Kehl, *Como escolher um bom marido*, preconizava evitar o casamento consanguíneo. Antes, em 1919, Elói de Souza e Álvaro de Carvalho apresentaram ao Senado projeto que propunha em seu artigo 1º a proibição de casamentos entre os irmãos legítimos ou ilegítimos e os colaterais legítimos ou ilegítimos até o terceiro grau inclusive, salvo, para estes, dispensa ou licença judicial. (Apud CASTAÑEDA, Luzia Aurélia. “Eugenia e casamento”. In: *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, vol. 10, nº 3. Rio de Janeiro, set./dez., 2003).

passasse, onde houvesse sempre gente a passar...” (ROSA, 2001, p. 184). À luz desse conceito, as manobras de Maria Irma podem ser metaforicamente compreendidas como modo de preservação da sociedade e de impedimentos do retorno ao estado de natureza, mas o que para ela é problema e entrave à relação entre eles, para o Primo não, de forma que chega inclusive a cogitar:

por que não namoraria a minha prima? Que adoráveis não seriam os seus beijos... E as mãos?!... Ter entre as minhas aquelas mãos morenas, um pouquinho longas, talvez em desacordo com a delicadeza do conjunto, mas que me atraíam perdidamente... Acariciar os seus braços bronzeados... Por que não? (ROSA, 2001, p. 240)

No episódio em que estão reunidos na confecção das cartas com o uso da máquina-de-escrever, já citado aqui mais de uma vez, quando ela declara não *poder* acreditar nos sentimentos do Primo, ele se mantém incrédulo e julga a resposta dela como defesa e temor por tomá-lo por um *bicho-papão*, ao que ela assente: “ – Isso mesmo! Você disse bem” (ROSA, 2001, p. 245). Ao colocá-lo como criatura fantástica, monstruosa e devoradora, Maria Irma ironicamente personifica o medo da ligação/aproximação e, metaforicamente, consolida a necessidade em retirar essa peça maléfica de seu tabuleiro, porque a clareza da dinâmica do jogo, do afastamento que se faz imperativo entre eles, para ela é muito maior e muito mais lúcida – noção que reside nele de maneira latente e inconsciente, como se pode notar: “– Quem sabe você me toma por um bicho-papão, Mariairmazinha?”. O substantivo próprio no diminutivo certamente pode expressar o afeto do enunciador, mas, em se tratando do alquimista lexical Guimarães Rosa, não se pode ignorar a presença fonética e semântica do termo *irmã*, que reforçaria a relação de parentesco e, conseqüentemente, de interdito que havia entre eles, além de esboçar a índole, o perfil perverso dela em brincar/jogar com ele.

Em outro momento, depois que passa pela aprendizagem dos matutos locais, José Malvino e Moleque Nicanor, o Primo tem aquele plano de se aproximar de Alda para provocar a prima, mas logo de início já é desencorajado por Maria Irma que insiste em ressaltar o vínculo parental existente entre eles, e que ele parece ignorar, cego diante do objeto de desejo, como pontuaria a psicanálise. A passagem a seguir é significativa:

– Então, para você, tanto faz que eu me interesse ou não por outra... Não é?
– Ninguém manda em coração...
– Me diz uma coisa, Maria Irma, você gosta um pouquinho de mim?
– Por que não? Gosto de todos os meus parentes... E você nunca me fez mal nenhum...

- Maria Irma!
- Olha, os cavalos já estão arreados... Lá vem papai. E você não deve se atrasar... Vai gostar da Alda... (ROSA, 2001, p. 251)

Ela prossegue em sua estratégia de nunca responder-lhe a uma indagação objetivamente, e por desconversar constantemente, consegue tirá-lo da posição inicial de ataque para a do recuo mediante à frieza com a qual o recepciona. Importante citar a presença de Emílio no diálogo dos dois, que não é gratuita. O tio não está presencialmente ativo na conversa do casal, mas aparece, em outro ambiente, para quebrar o clímax tenso que se instaura e, dessa maneira, finca a lei paterna, da ordem que novamente a psicanálise formula.

No ir e vir entre primos, o narrador é incansável em meio a tantas derrotas. Começa, aparentemente, ganhando a partida, mas sempre é derrotado pela frieza e racionalidade da prima. Naquela terceira tentativa de declarar-se a ela, a insistência nos laços consanguíneos é frisada por Maria Irma. Persistente, o Primo tenta uma brecha para advogar em causa própria, em uma guerra que ele já sabe estar há muito perdida, embora não admita. Na partida que marca o retorno dele da fazenda de Alda, primeiramente Maria Irma joga com a ironia, depois passa ao sarcasmo, à ordem e ao domínio, caracterizado por suas frases curtas e imperativas – *guarda, senta, fuma, solta* – até que chega à frieza máxima por negativas, bloqueando qualquer nova jogada/investida do Primo; ou seja, a superioridade dela faz-se indiscutível. Ele, por sua vez, parte para o confronto direto, no terreno da objetividade, já que sua inferioridade perante a grande jogadora confirma sua impotência; por isso, tenta o contato físico, jogada, aliás, perigosa e infeliz, porque é tomada como ousadia e abuso por parte da (amada) adversária. Por fim, o clímax se dá quando o narrador se põe em desarme total e clama pelo mínimo, por uma palavra apenas dela que lhe dê alguma esperança, que o faça pensar na possibilidade de que o jogo ainda não está definitivamente acabado e de que o xeque-mate não foi realmente dado. A oitiva o frustra ainda mais, pois Maria Irma, enquanto Rainha do tabuleiro, não volta atrás em uma jogada.

- Que tal a Aldinha? – perguntou.
- Que tal você e eu, Maria Irma?
- Um pouco tolos... Um pouco primos.
- Falo a sério, Maria Irma!
- Por que não avisou?
- Por favor, um armistício... Quero parlamentar...

- Guarda a bandeirinha branca. Vou servir café a você...
- Só depois.
- Então, senta e fuma...
- Escuta, Maria Irma: eu gosto de você... Eu te amo!
- Você pensa que gosta...
- Acredita que seja verdade. Por um momento só...
- Fiz de conta. E depois?
- Então...
- Solta a minha mão!... Você já devia de me conhecer bem, para saber que eu não gosto disso.
- Uma palavra, apenas, Maria Irma... Posso esperar?
- Não.
- Diga, Maria Irma, por favor!
- Não. (ROSA, 2001, p. 253)

4.3 - Artimanha do jogo

Resoluto, o Primo deixa a casa do tio, mas não deixa a prima, pois, ainda que longe, não entende, mas aparentemente aceita que havia perdido (quem jamais teve). Podemos destacar sinais internos e externos que atuam para enfatizar a derrota, que ele se nega a assumir, como, por exemplo, os devaneios nas Três Barras (ROSA, 2001. p. 255), a cantiga do papagaio tomado por *caduco*, *gagá idiota*, que metaforiza as cinzas nas quais a prima se configurava para ele:

*“Cadê Mariquinha?
 Foi passiá...
 Entrou no balão
 virou fogo do á!...”* (ROSA, 2001, p. 255)

Como pai e filha desde o começo só pensavam e agiam pela estrutura do jogo (público e privado) que o Primo, a duro custo, tentou jogar com total insucesso, é somente por essa via que o narrador consegue atinar para uma nova realidade. Por meio de um objeto material, ele consegue retomar um sopro de esperança para uma partida extra porque o torneio não tinha acabado, o *match* poderia ser revertido, finalmente, a favor dele.

Assim como ocorre em “Buriiti”, em que uma carta finda a trama por quebrar o jogo de sedução e interesse libidinoso entre o sogro Liodoro e a nora Lala, em “Minha gente” também é uma carta, duas, aliás, que sela definitivamente as posições de todos no tabuleiro, que ordena os papéis. Ressalta-se que uma carta complementa a outra de modo que uma informa o que seria de interesse geral (visando a esfera pública),

enquanto a outra traça um novo plano de ação para objetivo particular (o interesse privado).

Agora, os fios que sustentaram as duas frentes da estória são costurados – um deles de maneira mais categórica; o lado branco e preto do xadrez são realinhados. Uma das correspondências revela o “estrondoso triunfo do partido “João-de-Barro”, ou seja, a vitória do tio nas eleições, o que implicava na solicitação da presença do sobrinho de volta para a comemoração. A outra carta ganha sentido para o primo por uma menção à prima: “Aquela folha de papel tinha passado pelas mãos, pelos dedos morenos de Maria Irma!” (ROSA, 2001, p. 256). Como se afirmou na introdução deste parágrafo, a situação, contudo, só é realmente digerida pelo Primo com a leitura da segunda carta, cujo remetente é Santana, que escreve em linguagem enxadrística da qual o Primo aprendeu a se familiarizar.

*“Caríssimo, –
analisando a posição em que interrompemos aquela Zuckertort-Réti, na viagem a cavalo, verifiquei que o jogo não estava perdido para mim. Ao contrário!*

Junto o diagrama, porque não confio muito na sua memória, desculpe. Mas, veja o avanço do cavalo preto a 5C, e, em seguida, B3D, e o outro bispo batendo a grande diagonal, e... veja, oh ajuizado moço Telêmaco, na quarta jogada, o tremendo ataque frontal dos peões negros, contra o roque branco. Indenfendível! Xeque-mate!

Continuemos, por correspondência. Escreva para Pará-de-Minas.

Seu,

SANTANA.” (ROSA, 2001, p. 256)

Com a leitura da primeira carta, o primo não esboça reação alguma, a não ser a lembrança da prima ao supor que ela poderia ter tido participação no processo da escrita. Porém, com a outra, de Santana, o entusiasmo é incontrolável: pula, grita de alegria, solicita um brinde. Sempre literal, objetivo e linear, o narrador nunca soube compreender e lidar com os movimentos tortuosos da Dama/Rainha Maria Irma, e, assim que joga com uma linguagem técnica e racional, consegue refletir, quando o xadrez avulta com soberania, logo na primeira frase, exatamente na referência que Santana faz a *Zuckertort-Réti*.

Zuckertort-Réti¹³⁴ é uma partida, conhecida também por Ataque Indiano do Rei, muito usada pelo jogador polonês, que consistia em uma armadilha, uma cilada porque implica em dois movimentos, duas possibilidades de lances que as brancas podem realizar e cair. Essa parte informativa expositiva é fundamental para a modelagem do narrador roseano que, enquanto jogador, tateia, engatinha nas “partidas” com as quais tenta, desastrada e frustradamente, travar com a prima, como se realmente jogasse às cegas devido a sua quase plena incompreensão e surpresa frente às atitudes e artimanhas dela. Aqui a aproximação do narrador com o jogador polonês se dá às avessas, já que este mostra habilidade até no escuro, enquanto o Primo se mostra totalmente inábil mesmo de olhos abertos.

Apesar dessa desvantagem colossal não de todo assumida pelo Primo, pode-se dizer que, ao partir da fazenda do tio Emílio, ele não se dá por completo derrotado, não tomando o desprezo maior de Maria Irma, que nenhuma reação saudosista ou afetiva expressa quando ele anuncia o fim da estadia dele ali, como um xeque-mate definitivo. Por isso, decide retornar quando associa que seu outro grande obstáculo – a política – não estaria mais entre eles. Acredita que, com o triunfo do tio, a atenção da prima poderia se deslocar do âmbito público, dos negócios, para o privado, sendo finalmente dele, uma vez que os ânimos da disputa, do poder estão assentados.

Simbolicamente, o Primo interpreta a carta de Santana como uma retomada da *Zuckertort-Réti* no jogo da conquista do masculino frustrado, apático que, por extensão, nos remete ao mítico Telêmaco (em grego, significa “o que combate de longe”, o que remete ao seu dom de artilheiro de flechas). Filho de Odisseu e Penélope, o herói grego do romance clássico de Homero estereotipa aquele que vive às sombras (do pai), sem alcançar brilho próprio, cuja passividade se destaca, pois, depois da partida do pai para a guerra de Troia. Ele assiste às agruras da mãe com os vários vis pretendentes que lhe apareceram para cumprirem a lei grega (a viúva, rainha, deveria escolher um esposo), pressionando-a a novas núpcias, usurpando as riquezas do reino. Não obstante, apesar da fraqueza nas ações, adornadas de desesperança e inseguranças que caracterizam

¹³⁴ Detentor da maior personalidade da história de xadrez, o polonês Johannes Zukertort (1842-1888) ganha fama por ter sido o primeiro vice-campeão mundial de xadrez oficialmente reconhecido, cuja aprendizagem maior tem como referência o enxadrista prussiano Karl E. Adolf Anderssen (1818-1879), gênio do jogo de combinação. Versatilidade ímpar, espírito atacante, agressivo e empreendedor, conforme a crônica “O Fenomenal Zukertort” (“O Fenomenal Zukertort”. CÂMARA apud GOLOMBEK, 1977), o faz criar um estilo de jogo que se pauta no ataque. Seu grande diferencial, contudo, se deve à maestria de jogar a modalidade do xadrez às cegas, o que exige memorização das peças e comando oral; em 1876, por exemplo, jogou dezesseis jogos simultâneos, venceu onze e perdeu apenas um.

Telêmaco nos primeiros cantos do poema (Od. 1, 158-68; 2, 46-47; 3, 240-42), o filho de Odisseu e Penélope possui nobreza na oratória, ainda que sob inspiração e proteção de Palas Atena. De tal modo, apenas por tais observações, notam-se as aproximações mais imediatas entre o personagem mítico e o personagem roseano, pois o Primo de “Minha gente”, embora estrangeiro, vindo de fora, culto, guarda em si uma ingenuidade, que seria típica dos residentes do sertão, ingenuidade que às vezes chega a ser patética, como se pôde vislumbrar em diversas cenas analisadas anteriormente.

Mais do que protetora, Atena é aliada de Telêmaco; juntos compõem um par em que o feminino sábio, que norteia, conduz e induz, está ao lado do masculino frágil, que acata, recebe comandos, respeita aquele poder maior proveniente da mulher. Ainda que sempre guiado (em Ítaca, Pilos, Esparta) e sempre coadjuvante nos centros dos conflitos, vive uma jornada (primeira parte da *Odisséia - Telemaquia*), cujo fundamento é a (re)constituição da célula familiar. O propósito maior de pai e filho ao voltarem para Penélope é voltar ao que o grego denomina *oikos*: sua família, seus servos, seu lar, enfim.

Como Odisseu vai por terras e mares para voltar a sua terra natal e tornar a ser o mesmo de antes, Telêmaco também cumpre uma peregrinação. As duas vertentes da narrativa (as viagens do pai e a do filho) convergem para um só espaço e tempo, com seu ponto de junção no encontro entre Odisseu e Telêmaco. Terminadas as aventuras sofridas de um e a busca infrutífera do outro, falta fazer com que a ordem reine de novo em Ítaca e que se solucione o outro nó que logo no início da obra se anunciara: o assédio dos pretendentes a Penélope. (VASCONCELLOS, 1998, p. 105)

Pensando nesta associação – guardadas as proporções, evidentemente, é também depois de um tempo na inatividade que o Primo, assim como Telêmaco, decide agir com coragem e enfrentamento. Sabemos que até então sua posição fora abafada ora pelo tio, ora por Santana e, sobretudo, pela superioridade de Maria Irma; agora, sente-se pronto para o derradeiro e decisivo “ataque frontal” depois de estar ciente da posição da torre e do rei, já instituídos e alicerçados com a vitória do partido de Emílio, o que é expresso na menção do roque, especificadamente a cor branca, emblemática do narrador já que, de acordo com os olhos, cabelos e pele, a cor preta pertence à prima: “tive notícias de que as eleições tinham corrido com estrondoso triunfo do partido ‘João-de-barro’”, por isso, Santana lhe escreve: “na quarta jogada, o tremendo ataque frontal dos peões negros contra o roque branco. Indefendível!” (ROSA, 2001, p. 256). Roque é o

único movimento do xadrez em que é possível mexer duas peças simultaneamente; é quando o rei anda duas casas; o objetivo é tirá-lo do centro do tabuleiro e deixá-lo num canto, mais protegido, e ao mesmo tempo colocar a torre no centro do tabuleiro para facilitar seus ataques, ou seja, trata-se de um movimento frequente no xadrez porque, além de levar o rei para uma posição mais difícil de ser atacada, ele dá à torre a visão das casas centrais. O plano metafórico social é perfeitamente estruturado por Santana: sem as necessidades (políticas) do pai à frente, a filha estaria em maior grau de disponibilidade e alcance para as investidas do amor, ou seja, com sua gente garantida, seu poder definitivamente firmado, Emílio deixa de ser o centro das preocupações e ações de Maria Irma, que poderia passar a dar certa atenção ao Primo que decide, por fim, retornar para o Saco-do-Sumidouro: “Desistir, nem de ser idiota não convém! Viva Santana, com seus peões! Viva o xeque-do-pastor! Viva qualquer coisa!... Volto! Vou lá.” (ROSA, 2001, p. 257).

Daquele paradoxo já mencionado a respeito da sabedoria latente pelo representante do sertão e não da cidade, a cautela frente à nova decisão do narrador provém, outra vez mais, de um capiau local, elevado, ao posto de confidente nos assuntos amorosos pelo próprio narrador – trata-se do vaqueiro Viriato.

– O senhor não deve ir, porque torna a ficar gostando... Isso de querer-bem da gente é que nem avenca-peluda, que murcha e, depois de tempo, tendo água outra vez, fica verde... E que nem galho grosso de timbaúba, que está seco, e, a gente ficando p’ra fazer cerca, brota logo e põe raiz!... (ROSA, 2001, p. 257)

A natureza reaparece para se associar à trama e solidificar o enredo, para expressar uma possível recaída de amores do Primo pela prima, caso ele a veja novamente, o que é metaforizado com a menção de dois elementos da vegetação, duas árvores: a avenca e a timbaúba. A avenca, de acordo com Borba (2004), é uma planta de ramos frágeis, folhas miúdas e finas, próprias de locais sombrios e úmidos, cuja avenca-peluda é uma variedade com rizoma curto e carnoso (p. 145). O termo popular timbaúba, do tupi, *timbo’iwa*, “árvore da espuma”, referência à *Stryphnodendron guianense*, árvore da família das leguminosas, também conhecida como Timbaúva, é uma espécie de rápido crescimento, cuja madeira é leve, macia e pouco resistente. Fica claro que, ambas atuam para conotar a fragilidade do autocontrole sentimental do narrador, a mirrada fraqueza com que sustenta suas opiniões sempre que em contato com a prima. Apesar de alertado, mostra-se resoluto: “– Nada disso, Viriato! Eu tenho

opinião. Não cedo!... Mas quero que ela saiba que eu não gosto dela mais... – expliquei já afivelando as esporas” (ROSA, 2001, p. 257).

Tal como Telêmaco, se deixa tomar pelo ímpeto da coragem e parte, pronto para uma nova disputa, sem, contudo, ludibriar o vaqueiro que arremata o diálogo com mais um apoio no universo natural: “E Viriato, curvando-se para me ajudar, abanou a cabeça e declamou: / – Flor de angico-verdadeiro, dura seis meses no pé...” (ROSA, 2001, p. 257). O confidente não só insiste em sua teoria sábia, de cunho popular, como demonstra nobreza de caráter ao se inclinar diante daquele cujo *status* o punha em tal condição quando, no fundo, não passava de um ingênuo, iludido e idealizador da história, que mesmo com tantos xeques já tomados por Maria Irma, ainda se mostra, de forma pueril, obcecado por ela.

Esta ideia é reforçada, mais uma vez, também pela referência à natureza presente nas palavras de Viriato quando cita a flor de angico e seu longo tempo de existência, intacta no pé. A planta, de denominação científica *Anadenanthera colubrina*, tem em angico-verdadeiro apenas um dos seus diversos nomes vernaculares, como angico-amarelo, angico-brabo, angico-de-carço, angico-de-casca, angico-de-curtume, angico-do-campo, angico-do-mato, angico-preto; brota em solos de maneira profunda, cujas flores, brancas e pequenas, se reúnem em capítulos globosos axilares ou terminais¹³⁵. A mesma resistência da flora, portanto, é empregada para metaforizar a insistência dos sentimentos, ou do simples desejo viril, de ter Maria Irma.

Todas essas metáforas vegetais, todas as reações do Primo desde quando deixa a fazenda do tio Emílio, seguem o movimento do xadrez, o jogo que articula todo o conto desde as primeiras partes do enredo; os protagonistas insistentemente agem por jogadas alineares, diagonais, com avanços e retrocessos, cujo objetivo real e principal é sempre camuflado e esfumaçado, pois nada é dito às claras, pelo contrário, tudo fica à margem, na entrelinha, na metáfora, na analogia, na referência mítica, é esse o *modus operandi* de Emílio, Maria Irma, Santana, José Malvino, Viriato, modo do qual o narrador, sem êxito, tenta se valer. Lembremos, por exemplo, quando o Primo elabora o plano de visitar e cortejar Alda, sempre deixando a meio caminho tal proceder, pois assim que retorna para junto da prima, o plano se desmorona e ele verbaliza, sem meias palavras, suas reais intenções – provocar ciúme nela, levá-la a assumir que o queria, talvez por acreditar no laço estreito entre amor e ciúme em que “O amor começa pelo

¹³⁵ Wikipedia. Acesso em 12/05/2014.

ciúme” (como diria *D. Juan*, de Molière) – atitude que não é bem vinda nem bem sucedida, pois Maria Irma, ao invés de desejar o afastamento dele da “rival”, o impulsiona para a outra sem pudores. Como consequência, ele se torna inseguro, por isso suas reações e sentimentos variam quando deixa a casa da prima: primeiro não para de pensar nela, depois se irrita com a sugestão da pessoa dela na cantiga do papagaio e chega à ansiedade na ocasião da abertura da primeira correspondência – “Abri o primeiro envelope, com excessiva pressa” (ROSA, 2001, p. 256); como o conteúdo não se versa especificadamente sobre a amada, passa à preguiça na leitura da segunda carta: “eu abri, com preguiça, o outro envelope”.

Tal preguiça, como se viu, se transforma, contudo, em euforia, esperança, em ação porque decide retornar para o provável último movimento do Gambito da dama, citado à página 230 do conto, estruturado teoricamente em três movimentos: 1.d4 d5 2.c4 dxc4. No caso da estória, estariam representados no momento em que decide, de fato, atacar e tem, como primeiro lance, provocar a prima indo visitar Alda; como segundo, visto o fracasso da jogada anterior, partir da fazenda do tio Emílio. Como nenhum dos dois altera a postura rígida e distante da prima em relação a ele, o retorno para junto de Maria Irma seria o terceiro e definitivo passo para o desenrolar da partida, que só poderia apresentar então duas consequências: a junção ou a separação categórica dos primos; na linguagem enxadrística seria o gambito da dama aceito ou o gambito da dama recusado. E as expectativas são as melhores por parte do Primo, endossadas por Santana que, ao fazer uso da expressão *ajuizado moço Telêmaco*, não somente o associa à paciência que soube desenvolver todo o tempo em que esteve ausente, longe, mantendo-se na retaguarda, como também o arremete ao que estaria por vir, ao ataque do *peão*, enchendo-lhe de coragem, como faz Atena ao jovem grego franzino e inseguro.

Consequentemente, o narrador se vê pronto para a grande batalha final – se arma de esporas e enxerga até um exército à frente, ainda que de novilhos, reforçando o mundo ideal que ele partilha: “Os novilhos que enchiam o curral esperando a marcação, pareceram-me um exército, aguardando ordens minhas para arremeterem em fileiras” (ROSA, 2001, p. 257), imagem reiterada no caminho de volta, descrito em intempéries: “Amplios campos navegantes; depois o mato montano” (ROSA, 2001, p. 258).

Já se mencionou nesta análise a presença da razão revestindo e constituindo a mulher – no caso de Maria Irma – e não aquele como seria o esperado pela tradição

literária e patriarcal, a razão como força caracterizadora do homem. Quando tal transmutação ocorre na narrativa de Rosa, inevitavelmente o leitor se coloca diante de um feminino avassalador, inquebrantável, inflexível em seus ideais e propósitos, como é o caso de Mula-Marmela (de “A benfazeja”), Flausina (“Esses Lopes”), Lala (“Buriti”) etc. Inconscientemente, o narrador de “Minha gente”, pelo tempo e intensidade de convívio com a prima na idade adulta, absorve algo da característica dela e, antes do que seria o terceiro reencontro com ela, no percurso para a fazenda, pela primeira vez passa a refletir racionalmente se seria o mais acertado a se fazer e, sobretudo, analisa, ainda que brevemente, mas de modo coerente, o seu histórico passado, a forma fora dos “padrões” com que agira. Em singular estado de consciência, percebe o quanto os papéis, relativos ao gênero, estavam trocados: “tive cansaço e vergonha de tudo o que antes eu disse e fizera, e foram notáveis os meus pensamentos” (ROSA, 2001, p. 258), e, como conclusão, a respeito do amor, o narrador o classifica, com acerto, na ordem do eco, da ressonância vaga, sem correspondência. Novamente é a natureza que adentra a narrativa para promover essa relação por meio dos sons dos tucanos:

A estrada do amor, a gente já está mesmo nela, desde que não pergunte por direção nem destino. E a casa do amor – em cuja porta não se chama e não se espera – fica um pouco mais adiante.
– Éco! Éco! – gritavam os tucanos verdes.
– Óco! Óco! – ralhavam os tucanos-açus. (ROSA, 2001, p. 258)

4.4 - O arremate da *grande aranha*/Dama

Depois da vitória do João-de-Barro, tendo asseguradas as insígnias de superioridade, estima e honraria íntima diante do grupo que o circunda, Tio Emílio adquire supremacia de mando no local – com a queda do *outro bispo* na *diagonal*, no caso, o do partido adversário. Assim é que o tio pode assentir: sua gente estava contida, finalmente domada (*avanço do cavalo preto*), finalmente “sua gente” lhe pertence. Em laudas passadas, viu-se que os Bispos atuam de forma oblíqua e são facilmente pervertidos por sentimentos nobres e vis, por isso faculta os vícios ao invés de extirpá-los; visão corroborada pela perspectiva sociológica, também já argumentada anteriormente, com o fim de estipular os matizes de ações – “cordiais” e interesseiras – que residem no plano da política patriarcal. Já os Peões do xadrez, que podem ser promovidos a Alferza (em seis jogadas), andam em linha reta, vivem honestamente até

o momento em que, para batalhar (tomar) se corrompem em nome de bens e honrarias, e se influenciam com “falsos juramentos, adulações ou mentiras”¹³⁶.

Assim, perder todas as peças e permanecer apenas com o Rei confere ao jogador a derrota, ou seja, não basta “reinar sozinho” em sua supremacia absoluta (pode tomar qualquer peça, mas nenhuma o pode tomar). Se cercado, desonrado, sem ter para onde ir (no tabuleiro), é tido por morto (*xamat*); como o Rei que não se deve deixar arrebatado nas batalhas, mas deve ir muito devagar, vencendo sempre seus inimigos e esforçando-se por triunfar; também o Rei do xadrez não deve andar mais que uma casa em linha reta ou diagonal – deve, portanto, estar atento a tudo o que acontece a seu redor, refletindo sobre o que deve fazer, mas, não esquecer, sua proteção maior advém da Dama, peça moderna que melhor não caberia para figurar uma mulher igualmente moderna¹³⁷, ainda que em prol de princípios patriarcais, por agir além da borda que a tradição conservadora lhe enquadra.

No enredo roseano, se Santana não retrocede jamais nos movimentos, “pièce touchée, pièce jouée” (ROSA, 2001, p. 213), Maria Irma recua, avança, troca, altera, alterna suas peças constantemente em benefício dos interesses familiares, tal qual uma deusa da sabedoria que se une aos “homens como seus iguais ou como uma supervisora do que eles faziam” por ser “a pessoa mais calma na batalha e a melhor estrategista”¹³⁸.

Enquanto peça do jogo enxadrístico, a Dama se move na diagonal para guardar o Rei; não se afastar é como o proteger de possíveis ataques, por isso caminha na frente ajudando-o a vencer, “como um bom capitão” à frente da batalha, permanece defendendo todos os outros seus também; por isso, de todas as demais peças, é a que mais tem vantagens, pois guarda de perto o Rei, papel que Maria Irma cumpre com excelência.

Huizinga¹³⁹ apregoa que o jogo é mais do que um fenômeno fisiológico ou um reflexo psicológico, por ultrapassar os limites da atividade puramente física ou biológica, o que o torna uma atividade de função *significante*, que encerra um

¹³⁶ LAUAND, 1988, p. 51.

¹³⁷ Seguindo as regras árabes, o xadrez medieval se caracterizou pela ausência do Bispo “espião, ladrão” e da Dama. No lugar daquele, havia os Alfiles, que saltam duas casas em diagonal, e a Alferza esteve no lugar da Dama (*Regina*, Rainha) se movendo em diagonal, para trás ou para frente. A novidade europeia advinda com a importação transculturadora foi maior mobilidade de atuação da Alferza/Dama: o movimento inicial dessa peça pôde contar com o privilégio de salto de duas casas na diagonal ou em linha reta, para a frente ou para os lados, mesmo que haja peças de permeio, isso era permitido desde que não se valesse do movimento para tomar peças adversárias nem pôr em xeque o Rei inimigo.

¹³⁸ BOLEN, 1990, p. 68.

¹³⁹ Huizinga apud FILGUTH, 2007, p. 131.

determinado sentido. Por trás dele há um mundo da aparência determinado pela função “representativa” que explica semanticamente a etimologia do termo “jogo” (*Spiel*) em alemão e outras línguas, pois significa, entre outros, “representar”, “tocar um instrumento”, no sentido de interpretar. Deste modo, pode-se dizer que na aparência do jogo aparece o mundo, reflete-se a si mesmo. É assim que o conto de Rosa fez aludir nas entrelinhas, do tenso e confuso enredo amoroso, a manipulação de Emílio sobre seu eleitorado, procurando sempre tirar benefícios próprios. E, como sabemos, Maria Irma saiu ao pai (exatamente como Atena, filha predileta de Zeus, pois teria nascido literalmente de sua cabeça¹⁴⁰); é igualmente resoluta, constante, demonstrando flexibilidade e maleabilidade apenas estratégica nas suas condutas e decisões, como no manejo da situação com o Primo – relação que ela percebe como inconveniente no registro dos interesses políticos já expostos – mas que o Primo só consegue aceitar de fato quando retorna pela terceira vez à fazenda.

Extremamente emblemático é o local em que ela se encontra nessa ocasião do retorno do Primo pela terceira vez – o jardim. Como se verá nas análises seguintes, o jardim está também presente na fazenda de Liodoro, às vistas do quarto de Lala, para instituir justamente o mundo humano organizado, a interferência do homem e de sua racionalidade na desordem da natureza. Em “Minha gente”, é neste espaço que Maria Irma sente-se à vontade para estabelecer definitivamente as relações interpessoais com o Primo, não sem antes ficar frente à mesma demonstração de caráter pueril do Primo, que insiste em caminhar pelo terreno do sentimental, ingênuo, inseguro e dramático.

- Onde está Maria Irma? – perguntei.
- Estava no jardim, e tinha mesmo de estar no jardim. [...]
- Então, Maria Irma, surpreendi você com a minha volta...
- Fico alegre...
- De verdade?
- Não começa outra vez. Você não compreende... (ROSA, 2001, p. 259)

Por mais que no trajeto da viagem ele tenha adquirido momentos de racionalidade, de consciência de sua situação deplorável a mendigar o afeto da prima, eles não passaram de lampejos, uma vez que o emocional retorna a conduzi-lo no

¹⁴⁰ “Além de patrocinar os heróis individuais e de ser a deusa olímpica mais próxima a Zeus, Atena tomou o partido da patriarquia. Deu o voto decisivo para Orestes, na primeira disputa em sala tribunal da literatura ocidental”. (BOLEN, 1999, p. 119)

mesmo instante em que ouve e menciona o pio do *Crypturellus noctivagus*¹⁴¹. O zabelê, tomado em perspectiva objetiva, constrói haréns de fêmeas para machos solitários, o que lembra o, já mencionado, devaneio do Primo com as deusas, o desejo de ter várias, condensadas em uma: Maria Irma; além disso, originalmente, o som da ave é um piado forte e linear, que, metaforicamente, destoa, contudo, do protagonista roseano, por isso, o que o Primo ouve do pássaro é um som “escondido e gemido”. (ROSA, 2001, p. 258).

No jardim, naquele ambiente construído, portanto, Maria Irma tece nova jogada de mestre, se afasta, levanta voo, “– Vou ver, papai chamou... Me esperem... – explicou Maria Irma, abrindo voo” (ROSA, 2001, p. 259), e constrói o arremate das relações pessoais familiares, pois que as relações externas, de trabalho, da política já estavam asseguradas com o êxito do partido do pai nas eleições. Ela não se encontra sozinha, Armanda a acompanha, e, ao levantar *voo* para longe, como uma coruja, concede nova mostra de sua astúcia atenense, pois guarda, como a divindade¹⁴², agilidade de raciocínio e capacidade de prever os passos oponentes.

Destarte, a prima deixa a amiga (peça cúmplice) a sós com o Primo, não sem antes implantar uma semente de forma bastante sábia, sutil, como se tivesse plena segurança de que, uma vez mais, sua tática surtiria efeito, pois revela estrategicamente: “– Com cada um de vocês já falei muito do outro...”. Antes mesmo do que esperava, a tal semente começa a germinar entre o novo casal; o Primo absorve dessa vez sem delongas a jogada da prima, sem contestação, sem frustração, porque num átimo projeta todo o sentimento que tinha por Maria em Amanda, pela semelhança de *status* em comum, pois Armanda, “muito bonita, foi educada com parentes no Rio, já esteve na Europa, é filha de fazendeira – porque o pai já morreu –, mora no Cedro” (ROSA, 2001, p. 243), e muito mais provavelmente pela semelhança que apresenta em relação àquela, pois nota nela “uma expressão severa”, ou seja, uma mesma dureza, aspereza de caráter. Soma-se a isso, tal como lá atrás lhe fizera Maria Irma, uma “zanga” e um “olhar inóspito” de Armanda ao narrador que tanto parece fasciná-lo. Numa reversão inesperada ao leitor, o personagem parece descobrir, de fato, o objeto de seu desejo: “– Prefiro caminhar. Quer? – perguntou-me Armanda. / Quis. Andamos. Calados. Crescia

¹⁴¹ Cf. GUIMARÃES, s/d. “Características vocais do zabelê”. (Versão online)

¹⁴² Para tanto, é suficiente lembrar o episódio de seu patrocínio no cavalo de pau, de Odisseu, condutor do ardil que promoveu a vitória contra os troianos, construído por Epeio, sob influência da deusa. A coruja, associada a Atena como pássaro predileto, entra nessa atmosfera de astúcia devido aos olhos do animal, “grandes, radiantes e terríveis”, pontua Ragusa (2010, p. 327).

em mim uma coisa definitiva, assim como a impressão de já conhecê-la, desde muito, muito tempo” (ROSA, 2001, p. 259). Não sem tempo, o narrador aprende a jogar, não mais pela linearidade, e sim pelas quadras no interesse próprio, sem se desprender de sua marca característica de sentimental romântico:

- Você gosta de Maria Irma?
- Não...
- De quem?
- De você... Sempre gostei. Sempre! Antes de saber que você existia...
- É engraçado...
- É verdade. (ROSA, 2001, p. 260)

Mais importante que o xeque-mate final – *definitivo*, no termo do narrador – é a aceitação por parte dele, que aceita a inviabilidade da relação com a prima e a mata metaforicamente, sendo ela a representante das pedras pretas do xadrez, do negro, da noite, da lua, espalhados em tantos ícones metonímicos (olhos, cabelo, dedos, coruja etc.), e o faz para que o sol possa nascer para ele por meio de um feminino que não se mostra como veto ou interdito. Isso vem figurado em outra canção, não de um papagaio, mas de uma lavadeira a demarcar, outra vez mais, a singeleza da sabedoria popular:

*“De madrugada,
quando a lua se escondia...
o sol raiava
na janela de Maria...”* (ROSA, 2001, p. 260)

4.5 – Astúcias do jogo

Ao impedir a união incestuosa de familiares, Maria Irma afasta o risco imediato da degeneração genética e, metaforicamente, do insulamento e/ou ocaso sociopolítico de sua linhagem na região, demarcando sua família na concepção alencariana que abriu paratextualmente esta unidade. A epígrafe inicial refere-se à família como uma *grande teia humana*, e é o que faz Maria Irma ao agir como a grande aranha que enreda os outros em sua teia de acordo com seus objetivos, os devora ou os descarta de acordo com suas necessidades imediatas. Castilho (2003) conceitua a família por essa imagem da teia; um sistema emaranhado de relações, cujos membros partilham um idêntico contexto social de pertencimento.

Desde a épica homérica, a associação do tear como trabalho feminino por excelência esteve presente por meio de mulheres (Andrômaca e Penélope), ninfas

(Calipso), feiticeiras (Circe), semideusas (Helena, filha de Leda e Zeus), de modo que, além do tear, outra marca as aproxima, a astúcia, o que muito se coaduna à caracterização de Maria Irma. Esta, por ser mulher em uma época como a da República Velha, não teria espaço para se expor na política à frente das decisões provenientes exclusivamente do homem. Porém, dotada dessa beleza e astúcia mítica, consegue levar a cabo seus objetivos públicos a partir do âmbito privado, tal como Penélope, que tramou toda uma ação meticulosa – como o ser mais fraco, seria incapaz de confrontar diretamente seus inimigos masculinos (pretendentes a ocupar o lugar de Ulisses) –, optando pelo combate indireto: durante três anos, em sua *trama* (*dólous*), ela entrelaça, durante o dia, os fios de uma trama – o tapete/a mortalha/o véu/o sudário, enfim – que desfaz à noite e que, por conseguinte, jamais termina, ludibriando todo um contingente masculino.

E essa tradição literária, contemplada na arte do fiar, quando realizada por mãos femininas – inegavelmente é permeada pelo signo da ambiguidade semântica, o que muitas vezes se procurou aqui frisar nas análises das frases reticentes e condutas rijas de Maria Irma; daí o epíteto *dolóploke*, “tecelã de ardis”, que se soma aos seus *meílikha*, “doces ardis”, evidenciáveis na poesia de Safo.

À época da publicação de *Sagarana*, como já apontamos, o patriarcalismo ainda era a forma de organização social em vigor, e se mantém como epicentro das relações interpessoais nos cenários de *Primeiras estórias*, *Corpo de Baile* e *Grande sertão*: veredas, alterando-se paulatinamente no teor das publicações roseanas, mostrando-se, por fim, profundamente transfigurado em *Tutaméia*, embora um paradoxo se faça reincidente: apesar de, historicamente, a potência paterna ir diminuindo conforme se passa de uma obra a outra, a carga estrutural que gira em torno da instância do pai ainda é alimentada¹⁴³, e assim foi com Maria Irma quando o poder patriarcal de seu pai se mostrou em processo de enfraquecimento. Assim como Ulisses não teria vencido o propósito de vingança de Poséidon sem a explícita ajuda de Atena, Emílio também não teria sua hegemonia política reafirmada e mantida se não fosse sua filha.

Na ausência de filho, varão que prosseguiria diretamente a ordem paterna, existe a salvadora Maria que, com o pai, estabelece mais que um vínculo filial, cria com ele praticamente uma irmandade de ideais e preceitos conservadores, justificando seu

¹⁴³ Cf. ROUDINESCO: *A família em desordem* (2002).

segundo prenome, Irma. O nome, para Mezan (1998), se liga a um lugar imaginário que a criança ocupa no inconsciente dos pais e que tem algum efeito sobre a estruturação da sua autoimagem. De acordo com Macedo (1990), os padrões interacionais transmitidos de uma geração a outra são “os tabus, os segredos, os mitos, as expectativas, os rótulos” (p. 83), os quais potencializam as ressonâncias que o nome de Irma pode ter na narrativa. No caso dos dois casais da história de Rosa (Primo/Maria Irma e Armanda/Ramiro), percebemos que os nomes deles atestam como o jogo de cada um é feito de tantos outros, pois, de certo modo, um se encontra “dentro” do outro de forma anagramática.

Na trajetória roseana, estabelecem-se os laços de ordenação ao articular em seu tabuleiro os pares: Primo e Armanda, prima e Ramiro, concedendo àquele a perspectiva do amor cortês que sempre o acompanhou, pois o enlace dos dois pares ocorre no mês do casamento – maio –, com um trajeto delineado e idealizado pelo narrador, movendo-se por lances precisos: inicia-se pelo olhar (tão instigante e tentador a ele), passa pela aproximação, pelo namoro e chega ao casamento, que se dá antes do de Maria Irma, na fazenda da Brejaúba, no “Todo-Fim-É-Bom”, lugar que não poderia ter outra denominação mais adequada dentro daquela grande partida de xadrez em que peças foram derrubadas e outras substituídas. Tudo isso encabeçado pela poderosa e sagaz Dama/Rainha Maria Irma que esteve não somente à frente, como também nas laterais e na retaguarda de cada passo/jogada de todos à volta.

Maria Irma articula um jogo em nome de uma justiça de perpetuação de dominação patrilinear. O jogo de xadrez, projetado como jogo amoroso e político, ainda apresenta outra vertente: a aproximação com o trabalho linguístico e temático em sentido amplo na ficção roseana. Em comum a ambos, as figurações do homem que joga ininterruptamente (mesmo quando se chega a um xeque-mate, uma nova partida/revanche se inicia), e que se opõe à noção avessa de estaticidade, fixidez do ser e da língua:

Uma linguagem existencial a de Guimarães Rosa. Uma língua que não é, mas que se faz a cada momento, configurando um homem que se faz, não é. Uma língua que se vai reformando – configurando um homem que não está terminado, e se retoma a cada instante. Uma língua que tenta organizar um mundo que a cada momento é novamente percebido e refeito. (Fundo ARACY DE CARVALHO GUIMARÃES ROSA – IEB/USP)¹⁴⁴

¹⁴⁴ Citação retirada de um panfleto do “Auditório do CEN – 9 de dezembro de 1969” que traz a programação de um seminário sobre Rosa. In: ACGR – 1160. IEB/USP.

O jogo é uma atividade extra na vida cotidiana; duas de suas várias características, segundo Huizinga¹⁴⁵ (2008, p. 12), são o isolamento e a limitação, ou seja, o lugar e a duração que ocupa devem ser precisos – parâmetros estes nos quais, desde o início do contato com o Primo, Maria Irma se pautou – e ele ignorou.

Rosa e Huizinga se aproximam primordialmente por se valerem da história para fundamentar uma microscopia da vida, pois esta e a cultura lhes são completamente amalgamados; e, além disso, se afastam do estático, porque não somente os temas, como também as abordagens são vitalistas e *moventes* em ambos. A esse respeito, no campo da crítica literária, Franklin de Oliveira considera que, na escritura roseana,

a palavra perdeu a sua característica de termo, entidade de contorno unívoco, para converter-se em plurissigno, realidade multissignificativa. De objeto de uma só camada semântica, transformou-se em núcleo irradiador de policonotações. A língua rosiana [...] converteu-se em idioma no qual os objetos flutuam numa atmosfera em que o significado de cada coisa está em contínua mutação. (Oliveira apud COUTINHO, 1983, p. 180)

Enquanto Huizinga pôde investigar a glória e metamorfose de um período (Idade Média) para posteriormente (momento da 2ª Guerra) sofrer a agonia de um tempo opressor com o avanço técnico e a expansão totalitária do homem, com sua passagem em um campo de concentração na Holanda em fevereiro 1945, Rosa igualmente conviveu com a polaridade da história, o mesmo momento de grande tensão, e na sua própria história enquanto homem das letras, diplomata, totalmente afeito, imbuído e nutrido pelo povo e cultura do sertão, coadunou, em íntima relação, duplas facetas: a culta e a popular, a erudita e a arcaica, a escrita e a oral, a cidade e o sertão. Da experiência vivida pelo diplomata brasileiro em Hamburgo, foram criadas algumas crônicas, que relataram histórias do cotidiano no contexto da Segunda Guerra Mundial,

¹⁴⁵ Nesta altura é válido frisar que a biblioteca roseana, de acordo com pesquisa de Sperber (1976), contava com a biografia de Comte, além de livros¹⁴⁵ de Gilberto Freyre, Saint-Simon e de Huizinga. Dos livros de história encontrados, Silva (2011) acredita que o contato de Rosa com historiadores que se distinguiam dos positivistas¹⁴⁵ de então, caso de Huizinga, lhe pode ter fornecido uma perspectiva sobre o passado próxima da benjaminiana, como aquela que “oferecia uma visão mais cultural, poética e artística sobre a história” (p. 33). Mencionar parte do acervo da biblioteca de Rosa valida a fundamentação teórica deste capítulo que se apoia na teoria huizinguiana pelo fato de que, para Rosa, a biblioteca não era apenas “repositório de ideias do autor sobre o mundo e as coisas (filosofias, religiões, mitologias e assim por diante), senão que se mostrava material básico para a elaboração de suas obras”¹⁴⁵, influenciando seu processo narrativo.

e, além delas, surgiu também um diário, conhecido como Diário de Guerra ou Diário Alemão, escrito entre 1939 e 1941, inédito, à espera de autorização da família para publicação¹⁴⁶.

Protestante, liberal, Huizinga analisou o ocaso das formas feudais a partir do declínio político do homem, apontando a passagem da Idade Média para o Renascimento com um saldo pessimista e decadente, o que lhe gerou a publicação de *O declínio da Idade Média* (também traduzido como *O Outono da Idade Média*), de 1919, cujas influências de Splenger com seu *O declínio do Ocidente* são inegáveis, além de render equiparação com outro clássico: *Civilização do Renascimento na Itália*, de Jacob Burckhardt. Em comum, portanto, aos autores, a capacidade de lidar com períodos históricos em transição e com o homem, nesse cenário, levando às extremidades o jogo em sua instância real, simbólica e metafórica, principalmente no campo da linguagem.

Voltando ao conto, Nildo Benedetti observa que uma parte razoável do texto literário de “Minha gente” foi conservada de *Sezão* para *Sagarana*¹⁴⁷, mas diferentemente do que ocorre na versão segunda, na primeira, o objetivo de Maria Irma é conquistar o Primo, o que acontece, pois o conto se encerra quando ela confessa sua paixão. A mudança pode ser, segundo o crítico, de duas ordens:

A primeira é que as ideias de Rosa sobre o assunto se tenham sedimentado depois de *Sezão* e antes de *Sagarana*; contudo, o caso de amor entre Bento Porfírio e a prima já existia em *Sezão* com o mesmo desfecho trágico; este fato suscita a segunda interpretação: a de que o incesto é visto em *Sezão* sob a mesma perspectiva com que é visto em *Sagarana*, mas, na primeira versão o risco permanece latente e é evidenciado no episódio de Bento Porfírio. Acreditamos ser essa a razão pela qual o Primo e Maria Irma não se casam em *Sezão*. (BENEDETTI, 2010, p. 187)

Para a perpetuação da hegemonia política de sua família, o Primo não teria espaço para uma relação amorosa com a prima. Essa visão, Maria Irma a tem desde o princípio, fato que a faz coadunar não somente beleza, sedução, dissimulação (marcas típicas à luz de Afrodite), como também coragem, determinação, destemor (atribuições que se reverberam na figura de Atena, paralelo apontado algumas vezes no decorrer do capítulo). No imaginário mítico e *misturado* de Rosa, Maria Irma ainda teria ecos com uma terceira divindade: Ártemis, deusa da caça, associada a muitos animais não

¹⁴⁶ BARBOSA & HOLANDA, 2013, p. 277.

¹⁴⁷ Conto na versão manuscrita presente no IEB – USP: AJGR, “Minha gente”. In: Fundo JGR, MO, Cx. 5.1 (42 pág.).

domésticos, com os quais compartilharia a “natureza difícil de compreender”¹⁴⁸; apesar de muitas vezes ser tida como cruel¹⁴⁹, caracteriza-se pela apresentação de lealdade, pelo apreço à competição na qual a aprovação paterna lhe soa de suma importância; sente desprezo pela caça, sempre mantendo distância emocional, que porta por conta de seus objetivos racionais; tratam-se de reverberações que nos auxiliam a compreender o perfil complexo de Maria Irma.

Por fim, tecendo tantos fios lançados nesta análise, intentou-se revelar o jogo roseano em “Minha gente” a partir de estratégias enxadrísticas na trama político-amorosa da narrativa. A interface com os mitos gregos buscou trazer o arranjo original de Rosa, uma vez que as homologias entre personagens e mundo helênico atendiam antes a uma transfiguração das forças míticas em cenário sertanejo, mais do que uma sobreposição por identidade. Os agentes da trama se encontram inspirados (“encantados”, talvez fosse esse o termo) pelas reverberações que o fundo mítico oferece. Com isso, procurou-se potencializar simbolicamente gestos, falas e cenários, abrindo parte de suas múltiplas significações. Tentaremos proceder com a mesma abordagem nas análises seguintes referentes a “Buriti”.

¹⁴⁸ BOLEN, 1999, p. 78.

¹⁴⁹ Exemplo de tal crueldade se dá no episódio do caçador Actéon que, inadvertidamente, “intrometeu-se com ela e perdeu o bom senso de reconhecer que olhar estupidamente para uma deusa nua era grande ofensa. Então Ártemis o transformou num veado que foi despedaçado por seus próprios cães de caça.” (BOLEN, 1999, p. 109-10)

CAPÍTULO 5 – DO JOGO ENTRE HOMEM E NATUREZA

"Les choses e les êtres veulent, elles aussi, le dialogue avec la nature".

(VILLARD, 1961)

5.1 – O ser(tão) físico roseano

As histórias “Campo Geral”, “Estória de Amor”, “Dão-Lalalão” e “Buriti”, junto com “O recado do Morro”, “Cara-de-Bronze” e “A Estória de Lélío e Lina” formam um conjunto complexo de textos que, reunidos, constituíram originalmente *Corpo de Baile*, lançado em 1956. A partir da 3ª edição, 1964, a coletânea foi editada em três volumes, aparecendo o título *Corpo de baile* como subtítulo em cada um: *Manuelzão e Miguilim* (1964), trazendo “Campo geral” e “Uma estória de amor”; *No Urubùquaquá, no Pinhém* (1965), contendo “O recado do morro”, “Cara-de-bronze” e “A estória de Lélío e Lina”; e, por fim, *Noites do Sertão* (1965), com a presença de “Lão-dalalão (Dão-lalalão)” e “Buriti”. O artesanato linguístico e estilístico, entrelaçado às travessias humanas, já verificadas na estreia oficial na década de 1940, permanece; vemos "Novelas longas, estruturadas como se fossem romances, as narrações sertanejas de *Corpo de Baile* trazem de tudo: poesia, folclore, psicologia, drama, magia, fauna, flora, pranto e, sobretudo, encantamento e transcendência"¹⁵⁰.

O desmembramento atende não somente a um critério rigorosamente físico e quantitativo, como também estilístico procurando atender certa padronização temática. Pois o próprio Rosa assim o coloca em termos de publicação editorial:

Muito prezada, cara Senhora von Miguel, / Estou recebendo sua estimada carta de 29 de março último. Estou de pleno acôrdo [sic.] em que o CORPO DE BAILE se publique em dois livros; e muito justas e sérias as razões que me apresenta em favor dessa ideia. Fiz o cálculo, pelo número de páginas de cada novela, e, ao mesmo tempo, levei em consideração a natureza de cada uma, para o objetivo de propor-lhe a mais adequada seriação. Assim, a meu ver o mais aconselhável seria a divisão seguinte:

Primeiro livro (a sair em 1965)

I - CAMPO GERAL ("Miguilim" - ?)

II - O RECADDO DO MORRO ("Die Bocschaft des Hügels")

III - BURITI ("Buriti")

¹⁵⁰ DANTAS, Paulo. "Revista Brasileira", nº 01, março/abril de 1957. In: IEB – USP, JGR - PA - 02,03.

Segundo livro (a sair em 1966)

I - UMA ESTÓRIA DE AMOR ("Eine Liebesgeschichte")

II - DÃO-LALALÃO ("...?...")

III - Zeischenspiel/"CARA-DE-BRONZE" ("Bronzegesicht")

IV - A ESTÓRIA DE LÉLIO E LINA ("Die Geschichte von Lelio und Lina")

Pelo original, vê-se que cada um dos volumes terá, então, exatamente (sic.) o mesmo número de página: (cada um deles com precisas 398 páginas, computando-se pela 1ª edição do "CORPO DE BAILE").

(Correspondência com a editora "Verlag Kiepenheuer & Witsch", da Alemanha. Rio de Janeiro, 9 de abril de 1965. In: JGR - CE - 02,25 - 112)

A prioridade deste estudo recai em uma dessas histórias especificamente: “Buriti”, cujo mote principal – jogo sedutor entre o “casal” protagonista – dialoga com toda uma estrutura de elementos compositivos contrários que não se repelem, mas se complementam de modo que cenário, trama e personagens se articulam em compassos sedutores ininterruptamente. Na peculiaridade do Autor em tentar “reproduzir tudo, tudo, tom a tom, faísca a faísca, golpe a golpe”¹⁵¹, o espaço paisagístico ganha total relevo a ponto de se igualar em importância neste enredo.

A subjetividade, o desejo e o erotismo em suas manifestações físicas pulsam aos órgãos dos sentidos, deixando aguçadas na leitura especialmente a visão e a audição. Apesar da insistência dos contrastes, das mesclas do sério ao jocoso, do público ao privado, do profano ao sagrado, ser uma constante na literatura de Rosa, a percepção sensorial, atenta às formas, cores, odores e evocações acústicas, se potencializa em “Buriti”, que exala "uma potente tensão sensual dentro de portas de uma fazenda”, enquanto, do lado de fora, “a sintonia de ruídos e vozes do sertão noturno”¹⁵² se vivifica e enfatiza o desejo.

Logo, personagens e natureza entram em comunhão sensual, ao que o crítico J. Ramoni interpreta como um aspecto acumulativo e barroco de Rosa, que conduz a obra a uma "encantação mais do que a uma narrativa" por mergulhar em uma floresta onde "vegetais, animais, humanos e a própria terra parecem não conhecer senão uma lei – a do desejo mais elementar e mais absoluto – e um só fim – realizar num êxtase permanente, a união carnal”¹⁵³.

¹⁵¹ ROSA, J.G. “Correspondência a Curt Meyer-Clason”. Rio de Janeiro, 17 jun. 1963. ARQUIVO JGR – IEB/USP.

¹⁵² LOPES, Óscar. “A crítica do livro”. *O comércio do Porto*, 10 mai 1966. In: ACGR – 0935.

¹⁵³ Ramoni apud AGUIAR, 2013, p. 48.

A falicidade vegetal, como exibicionismo apotropaico¹⁵⁴ derivado de forças motivadoras narcísicas inconscientes do homem, é enfatizada pelo próprio Rosa a seu interlocutor italiano, E. Bizarri:

[...] - cabaúba - espécie de bambuzinho, em tufos muito altos, cerrados.
 - encadeando espintrias (refere-se à lascívia de movimento dos caracóis?) Você sabe, a maior parte das espécies de caracóis são hermafroditas. Assim, não acaso um copula outro, mas chega um terceiro e copula o segundo, e mais um quarto, etc., etc., formando às vezes longos encadeamentos de machos-fêmeas a um tempo.
 - "torce e apaz: provoca e acalma / excita e tranquiliza / complica e simplifica / tanto tem ação quanto sossego.
 - todo ele se dá cartas = se sacode para todos os lados (como um jogador distribui as cartas do baralho). (JGR – IEB – USP - DCEB - 010 2/5 - 06/01/64.)

A natureza se afiniza ao humano e vice-versa nesse fluxo erótico. Por isso, Liodoro espelha o Buriti e este o reflete: “Aquele homem assentava bem com as árvores robustais, com os estíões da casa” (ROSA, 1969, p. 453), uma das várias conexões da natureza com o humano na obra, que leva Costa Lima (1974, p. 155) a propor o seguinte esquema:

LIODORO	BURITI GRANDE
Excentricidade cultural, centro da comunidade humana	Excentricidade natural, centro da comunidade vegetal
“Das mulheres da família gravemente apartado” (p. 153)	“Apartado dos outros” (p. 107)
“Um homem roliço, o cabeça” (p. 95)	“Plantado em poste o corpulento roliço” (p. 136)
“Força cabida, como a de uma árvore” (p. 132)	Força e qualidade da árvore
É “interditor” (LCL, p. 182)	É o “interdito” (LCL, p. 182)
“Liodoro puro significado” (LCL, p. 182)	“Buriti é o significante puro” (LCL, p. 182)

¹⁵⁴ A reprodução de órgãos sexuais, desde a Antiguidade, “funciona como elemento apotropaico: elemento que espanta o mau-olhado, que evita o azar, que protege, que traz sorte” (Meneses, 2010, p. 174). Daí que a “utilização dos falos em ereção [...] é um elemento de esconjuro, e, como tal, portador de boa sorte” (Freud. “A cabeça da Medusa” (1922). *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, vol. XVIII, p. 339). A isso Freud chama de “efeito apotropaico de exibição dos genitais” (Ibid.).

O buriti, palmeira fálica, imponente, “uma coluna” (ROSA, 1969, p. 660), liga-se ao brejão, conotando o princípio masculino e feminino, sendo representativo desses polos, permeando toda a estória: “O buriti-grande era um coqueiro como os outros, os buritizeiros todos orlavam o brejão, num arco de círculo” (ROSA, 1969, p. 684); “o Buriti-Grande! Descomum. Desmesura. [...] Ele tinha unidades. O líquen vem do chão para o cimo da palmeira.” (p. 662); “Buriti-Grande. Teso, toroso.” (ROSA, 1969, p. 663); “O buriti-grande, um pau-real, na campina, represando os azúis e verdes.” (ROSA, 1969, p. 670); “erecto, liso estirpe – a desnudada ponta”; “Como o Curupira, que brande a mêtula desconforme, submetendo as ardentes jovens, na cama das folhagens, debaixo do luar”; “Do Brejão [...], escorregoso, seu tijuco, seus lameiros, lagoas. Entre tudo, flores. A flôr sai [...] de entre escuros paus, lôbregos”, “os buritis [...] sobressaindo delas, erecto, liso, o estirpe” (ROSA, 1969, p. 680). No Buriti Bom, vemos impressos na natureza um feminino sorrateiro, sedutor, enganador, dissimulado; e um masculino, dominador, regente. Um enfeitiça, inebria, seduz, caso do Brejão-do-Umbigo, que “engana com seu letargo” e “Dava cheiro. Dava febres” (ROSA, 1969, p. 692); o outro controla, cerceia: o Buriti-Grande “Dominava o prado, o pasto, o Brejão, a mata negra à beira do rio, e sobrelevava, cerca, todo o buritizal” (ROSA, 1969, p. 693), uma força descomunal, cuja denominação é incapaz de transparecer toda sua potencialidade, por isso Maria da Glória se questiona “Qual nome que podia, para ele? [...] Me ajude a achar um que melhor assente...` Inútil. Seu nome, só assim mesmo poderia ser chamado: o Buriti-Grande” (ROSA, 1969, p. 680). Este elemento ganha expressividade justamente por abarcar o humano (profano) e o divino (sacro) em sua capacidade de se *esgalhar*, de crescer às alturas, mantendo-se rijo ao solo.

Mas não somente o Buriti-Grande, mas também a flora de uma maneira geral transpira carga erótica.

Agora, maio, era mês do mais de florezinhas no chão, e nos arbustos. E o pau-dôce, que dá ouro, repintado. [...] E a faveira cacheada festiva. E o pau-terra. – “Elas quiseram parada, um demorão...” Maria da Glória e Dona Lalinha. O pau-santo começado a florir: flores alvas, carnudas, mel-no-leite [...]. Colhiam daquelas flores, as mal-abertas – que nem ovos cozidos, cortados pelo meio; as abertas todas: como ovo estrelado, clara a gema. – “Mulheres têm a ideia sem sossego...” Nhô Gualberto ria em cima de seu mole cigarro. Daí, era um sorriso, com servegonhice e vergonha. Moderava um desdém, pelas mulheres, por seus dengos e atrevimentos de criaturinhas protegidas, em respeito mesmo de sua qualidade frágil. Assim, de mistura, uma admiração com gulodice, que ele não podia esconder. (ROSA, 1969, p. 672).

A paisagem ultrapassa o ornato pictórico, chegando a apresentar cores e sons que acabam por constituir uma “série de quadros que ganham vida e movimento, e decalcam cenas do cotidiano e da vida sertaneja”, como observa Sandra Vasconcelos¹⁵⁵. A escritora privilegia o texto roseano como portador do procedimento poético que Horácio chamou, em *A Arte Poética*, de *ut pictura poesis* – do latim literal, “como pintura, a poesia” –, estabelecendo uma similaridade entre as duas artes. Trata-se de uma prática, segundo Mario Praz, que, apesar das discordâncias, “teve larga vigência desde a Antiguidade e fez com que pintores buscassem na literatura inspiração para suas composições”, enquanto poetas procuravam “pôr diante dos olhos dos leitores imagens que somente as artes visuais [...] poderiam adequadamente oferecer”. A pintura seria, assim, na interpretação do poeta grego Simônides de Ceos, “poesia muda, ao passo que a poesia, uma pintura que fala”. (PRAZ, 1982, p. 23).

Coadunando plasticidade e poeticidade, o texto roseano empresta da pintura não a temática, mas os meios – perspectiva, forma, luz, cor, volume. Saindo brevemente de “Buriti”, exemplo dessa forma de composição pode ficar por conta do emblemático primeiro encontro de Riobaldo com Joca Ramiro na fazenda de Selorico Mendes, em *Grande sertão: veredas*. Como chefe do bando, em um jogo de luz e sombra, a magnanimidade, a imponência de Joca Ramiro se avoluma aos olhos de Riobaldo: “Só de ouvir o nome eu parei na maior suspensão [...] Dele, até a sombra, que a lamparina arriava na parede, se trespunha diversa, na imponência, pojava volume”. (ROSA, 1956, p. 132).

A linguagem, que Rosa retorceu e moldou à sua maneira, ganha dimensão plástica pelo investimento em uma narrativa tensionada por significativo teor descritivo, cujo resultado é uma rede imagética para a qual contribui todo tipo de comparação, metáfora, ou símbolo. [...] É assim que Rosa figura o sertão, a partir de pormenores e elementos da paisagem que adquirem forma e contorno e revelam sua força imagética pelo trabalho da linguagem. A relação estreita com o pictórico, entre texto e imagem, entre visão e palavra, cria-se pela metamorfose de personagens, objetos e cenas em imagens de forte impacto visual, captadas pelo olhar do narrador. (Vasconcelos apud HOLANDA, 2011, p. 78)

Desse modo, em “Buriti” o sertão chega a “cosmos animado, que respira, vive e fala”¹⁵⁶, em sintonia, em comunhão com as personagens e suas tramas íntimas. A

¹⁵⁵ VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. “Imagens do sertão”. In: HOLANDA, 2011, p. 77.

¹⁵⁶ Kathrin H. Rosenfield, “O ‘estrangeiro interno’ de João Guimarães Rosa”. In: HOLANDA, 2011, p. 22.

exuberância de seus quadros naturais é enfatizada pelo próprio Guimarães Rosa em certa epístola:

Comme les panneaux d'un retable somptueusement coloré, les trois récits (sur les six que comprend le cycle entier) composant Buriti, concourent à une impression d'ensemble qui s'impose au lecteur et le captive: la révélation du sertão, haute prairie centrale du Brésil, univers étrange, vaste et inépuisable, dont les dimensions mêmes inspirent un sentiment profond, invincible, de dépaysement. Ce monde est habité: par une flore et une faune que le talent de l'auteur sait rendre présentes; et par le sertanejo, l'homme de cette terre, indissociable du cheval qui lui permet de franchir les incroyables distances qu'il doit parcourir. La précision des scènes, leur exotisme naturel, auraient paru, il y a quelque vingt ans, animer un Roman d'aventures.¹⁵⁷ (ROSA, J. G. Correspondência com Mario Calábria, 7/01/1963. In: CJGR – IEB/USP, Cx. 02,5)

Não só o sertão, a natureza, como também a construção arquitetônica (interior da residência de Liodoro), os objetos (lâmparas) reverberam-se como metonímias do desejo, da força pulsional dos Gerais, da paixão dos sentidos, que toca, contamina o humano, colocando-o à entrega (Glória), à suspensão (sogro e nora), ou à supressão (Behú). A supremacia do carnal ganha ênfase na dimensão do noturno, quando nada se distingue, tudo só é experiência no nível do sentir. O prazer sexual, em Rosa, não se reveste daquela noção negativa e destrutiva de culpa ou degradação do período romântico, pelo contrário, ele não se aproxima do obscuro ou do pecaminoso, mas demarca uma partida, um começo de trajetória e afirmação da vida, do tempo e do destino, lembrando a metáfora a que o jogo enxadrístico implica. Tal marcação temática abre pontos em comum com outra estória de *Campo Geral* na qual a relação/contaminação entre espaço e personagens se percebe igualmente em “Dão-Lalalão”, na qual o desejo “se mexe com muitas cores, em muitas trevas”, cuja

sensualidade que lateja no relacionamento do casal protagonista projeta-se na natureza circundante, provocando, assim, uma intensa sensorialidade na construção do espaço. Todos os sentidos são convocados com uma enorme vividez; não se trata de um mero “descritivismo”, mas, realmente, de uma projeção (como queria

¹⁵⁷ “Como os painéis de um retábulo suntuosamente colorido, as três narrativas [histórias] (das seis que compreendem o ciclo inteiro) que compõem Buriti, concorrem a uma impressão de conjunto que se impõe ao leitor e o cativa: a revelação do sertão, elevado prado central do Brasil, universo estranho, vasto e inesgotável, cujas dimensões mesmas inspiram um sentimento profundo, invencível, de expatriação. Esse mundo é habitado: por uma flora e uma fauna que o talento do autor sabe tornar presente; e pelo sertanejo, o homem dessa terra, inseparável do cavalo que lhe permite cruzar as incríveis distâncias que ele deve percorrer. A precisão das cenas, seu exotismo natural, teriam parecido, há alguns 20 anos, animar uma Novela de aventuras.” (Tradução nossa)

Vico!) “do corpo humano e das humanas paixões” para a natureza circundante. (MENESES, 2010, p. 149)

Em “Buriti”, Eros permeia a complexa dimensão psíquica¹⁵⁸ e a potência do desejo dos personagens, figurando o encontro de contrastes com o outro similar e diverso, dúplici natureza expressa etimologicamente no próprio termo “desejo”: simultaneamente contemplativo e aporético, pois “desejar”, do latim *de-siderar* (“sidera”, estrela) equivaleria a “fixar atentamente as estrelas” (com “de” em valor intensivo, acrescido), assim como “faltar, carecer das estrelas” (com “de” em sentido de negação ou afastamento). É à luz dessa perspectiva que Liodoro e Lala mais encenam na estória por jogo erótico.

A presença atuante do feminino na estória já se expressa na perigrafia da obra, já no título. No momento inaugural da recepção crítica de *Grande sertão*: veredas, em 1956, Márcia Moraes¹⁵⁹ lembra que C. Proença, em *Trilhas no Grande sertão*, deteve-se na figura da palmeira associando-a à “imagem da casa e da mulher, da mãe cedo perdida, da noiva muito sonhada”¹⁶⁰. A escritora pontua que nos versos criados por Riobaldo, após a frustração com a primeira travessia do Liso do Sussuarão, ele se consola com o pensamento em Otacília: “Buriti, minha palmeira / lá na vereda de lá:/ casinha da banda esquerda / olhos de onda do mar” (ROSA, 1956, p. 42 apud MORAIS, 2008, p. 112). Por nossa vez, pontuamos que Otacília, como um dos três grandes amores de Riobaldo, se assenta na imagem do vegetal enquanto sinônimo de segurança, de porto seguro, de tradição fixada (fincada à terra), que se assimila à perspectiva dada aqui a Liodoro. De deslocamento em deslocamento, através da sintaxe do inconsciente (a ser comentada adiante), depois da morte de Diadorim, a confissão de Riobaldo a seu interlocutor se faz velada/revelada por meio também da figuração do buriti: “Namorei uma palmeira na quadra do entardecer” (ROSA, 1956, p. 455). A palmeira representa Diadorim, que já tinha “sido”, em outro contexto, a figura da mãe, quando cantada pelo violeiro João Fulano, em “Cara-de-Bronze”: “Buriti minha palmeira, Mamãe verde do sertão...” (*No Urubuquaquá, no Pinhém*, 1969, p. 83).

¹⁵⁸ Há um trabalho intensificado em “Buriti” no que tange à dimensão psicológica das personagens, pois Rosa traz homens e mulheres “dotados de intensa vida subjetiva, [...], de ironia e estados crepusculares, a exhibir, através de desconcertantes intuições, uma verticalidade metafísica que os equipara às criações dos grandes romances introspectivos” (MARQUES, Osvaldino. “A revolução Guimarães Rosa”. *Revista do livro* - ano I, dezembro 1956. In: IEB – USP, JGR - PA - 02,01).

¹⁵⁹ Moraes, M. Marques de. “Coração mistura amores: o desejo deslocado nas veredas do *Grande sertão*”. In: FANTINI, 2008, p. 102.

¹⁶⁰ Proença apud Fantini, 2008, p. 102.

Polaridades, dicotomias, ambiguidades, contrários se espalham e se espelham pelo enredo de fio a pavio, a começar por ícones da natureza – pássaros e flora –, passando por instrumentos humanos – monjolo –, concentrando-se em densidade nas subjetividades das personagens masculinas e femininas, sobretudo em Leandra que passa ao destaque neste corpo de baile. O percurso deste estudo buscará compreender tal dinâmica antitética na estruturação da narrativa, e como essa Dama percorre o tabuleiro da trama com relativa desenvoltura e sagacidade..

5.2 - Jogo sedutor

– “Mulher tira ideia é do corpo...”
(ROSA, 1969)

“Lala é palavra calada, gesto”.
(LIMA, 1974)

O erotismo, enquanto gozo de atração sensual, percorre os moradores e os visitantes do Buriti Bom numa dicotomia entre o erótico civilizador e ordenado e a pulsão sexual desordenada. Como se disse na abertura, os sentidos, especialmente, a visão e a audição, ministram o envolvimento amoroso de Lala e Liodoro, cujo prazer da relação reverbera em silêncio e olhares. Entre os eixos da ordem e da desordem, as personagens tramam uma complexa dialética dos desejos.

Em sua crítica, Paulo Dantas destaca quatro das sete histórias do conjunto de *Corpo de Baile*. Para ele, a maestria roseana se inicia com as descobertas do menino Miguilim em "Campo geral"; passa para uma encantada versão dos idílios do campo com "A história de Lélío e Lina"; atinge o clímax em vertente supersensual-erótica, passional-amorosa em "Dão-Lalalão", e chega em "Buriti" quando Rosa "atinge o máximo na exploração psicológica de tipos femininos" (PADILHA, 2010, p. 86). De fato, a tríade Maria da Glória, Maria Behú e Leandra, que lembram as três Graças (Eufrósina, Aglaia e Talia, musas das diversões sociais, da alegria, das boas influências espirituais e das Belas Artes¹⁶¹), embasam a história e exercem nela extremada corporeidade. Dessas, o nome central aqui abordado será o de Leandra (Lala/Lalinha), que aclara as subjetividades de praticamente todos na Fazenda, sobretudo a de

¹⁶¹ GRIMAL, 2000, p. 75.

Liodoro¹⁶², e por intensificar nas terras do sogro seu processo de subjetivação; ela, inevitavelmente, suscita mudanças na rotina da Casa e perturba a ordem privada do patriarca e vivifica os desejos, os amores, as proibições.

Personagem da palavra (que assume a linguagem narrativa em discurso onisciente e indireto livre¹⁶³ na segunda metade do livro) e, sobretudo, da sensação (conduto de um desejo ilegal), Lala exacerba a sensualidade no sertão, encarnando uma marca renovadora (Eros) e ameaçadora, pois chega à fazenda em época de chuva, em setembro, primeiro ícone da duplicidade que se liga a um segundo elemento forte na trajetória dela: a noite, que remete, por sua vez, à ausência de luz, à ausência de transparência, à ausência de definições, e ao despertar de intenções por sombras, contornos, bordas, margens; ou seja, desde o início a personagem se mostra dupla. O elo entre esses dois elementos que a marcam chegam a se sinonimizar: “a noite era uma água” (ROSA, 1969, p. 163); ambos serpenteiam os espaços aludindo ao desejo dos amantes que paira a meio fio e não se concretiza (pelo menos, não até o último momento da partida de Lala).

A desonra é o ponto de partida para a aproximação de Lala e Liodoro. Em “Um tipo especial de escolha de objeto feita pelos homens” (1910/1999), Freud estabelece que o homem, ao escolher o seu objeto de amor, demonstra uma ânsia em salvar e proteger a mulher ao se convencer de que ela precisa dele, o que se relaciona com a sua falicidade e controle moral. Escolher, resguardar e não abandonar a mulher ligar-se-ia ao papel do masculino que, uma vez tendo conquistado o feminino, não lhe garante fidelidade conjugal, apesar de que esta estará assegurada e resguardada no espaço tido por imaculado, a casa. Esta passa então a símbolo sagrado, abrigando a mulher “santificada”. Assim, o lado impudico do masculino é ativado para fora do ambiente privado, o que muito embasa o comportamento de Liodoro dentro e fora da Fazenda. Primeiramente, em convergência com a teoria freudiana, ao zelar pela moral de Lala, o patriarca tem fortemente em vista o zelo com a honra de seu nome, de sua família. Logo

¹⁶² “Dentro de cada um, sua pessoa mais sensível e palpante se cachava, [io Liodoro] se retraía, sempre sequestrada; era preciso espreitar, sob capa de raras instâncias, seu vir a vir, suas trêmulas escapadas, como se de entes da floresta, só entrevistados quando tocados por estranhas fomes, subitamente desencantados, à pressa se profanando.” (ROSA, 1969, p. 630)

¹⁶³ O uso desse estilo narrativo, segundo Roncari (2013), permite a criação de narrador que chama de *proteiforme e muito móvel*, capacitado a um deslocamento e uma narração a partir da proximidade de pontos de vistas de diferentes personagens; assim, cabe ao leitor a atenção “para sopesar o que há de relativo e verdade onde tudo parece mentira e ilusão. Desse modo, não são apenas os pontos de vista narrativos que mudam ao longo da história; muda também a dose de verdade e confiabilidade de cada um deles” (p. 16).

em seguida, um distanciamento conceitual, uma vez que Freud, no referido ensaio, desenvolve a ideia de que aquela “ânsia de salvar uma mulher” cria uma situação em que a libido é expandida para além do círculo sagrado familiar, o que faz o feminino se ver vulnerável. Em Rosa, pelo contrário, há uma ligação entre Lala e Liodoro que se intensifica a cada dia (noite, para sermos mais exatos) dentro das paredes da casa. O feminino, neste caso, desde sempre, mostra-se em posição de autonomia, expande seu autocontrole e poder com a intimidade crescente com o masculino dentro do espaço privado.

Lala nada lembra o estereótipo feminino indefeso, inseguro, desprotegido, ainda que no início narrativo ela se coloque em posição “passiva” por estar diante daquele insólito homem, mas se trata de uma passividade racionalizada, previamente medida. Ao ser conduzida para a fazenda do sogro, depois do abandono de Irvin, ela entra em contato direto com seus desiguais:

E mesmo a criadagem [...] durante dias tomava pretexto para vir à sua presença [...], não se fartavam de achá-la tão exótica e bonita [...]. De um modo, de si mesma desconfiou: de que, com o tempo, se ali entre eles continuasse, fosse então gastando aquela ilusão, se enfastiavam de seus defeitos, uma harmonia tão real não era possível longamente persistir. Outras vezes, pensou: será tudo aqui sempre tão resolvido e amistoso assim, ou é pela novidade, e porque querem esconder de mim suas diferenças? Para saber, esperava. (ROSA, 1969, p. 699)

Lala guarda uma correlação com o elemento aquático, como já anunciamos, pois chega para o novo (à vida na Fazenda) em época de chuva, e esse dado, por sua vez, a aproxima de Afrodite¹⁶⁴ pela circunscrição em torno da fecundidade que é estabelecida (essa aproximação será retomada em outros momentos neste capítulo). Nos escritos literários e médicos da Grécia antiga, o corpo feminino era tido como mais prolífero em líquidos do que o masculino, por essa razão era entendido como um “ser úmido” dos pontos de vista psicológico e fisiológico¹⁶⁵, o que aclara aquela associação entre o Brejão, úmido, fétido segundo a narrativa roseana, e o feminino. Em torno da denominação completa do local (Brejão-do-Umbigo), vê-se a presença do léxico “umbigo” que carrega uma das polaridades que fundamentam a estória em várias passagens – marca de vida, nascimento, renovação, assim como a de fim de um ciclo,

¹⁶⁴ Afrodite reverbera em Lala por certas marcas, pois aquela é “uma força tremenda para mudança. Através dela fluem atração, união, fertilização, incubação e nascimento de nova vida”; é a divindade “mais envolvida na experiência sensorial ou sensual”, que cultivava uma agudeza de percepção e um “enfoque do-aquí-e-do-agora” com alta valoração à experiência sensorial. (BOLEN, 1999, p. 331 e 350)

¹⁶⁵ RAGUSA, 2005, p. 69.

mudança, entranha que apodrece, morre, é descartável. Soma-se a isso o fato de que um dos vários epítetos de Afrodite é Negra por referência à

tonalidade sombria das divindades subterrâneas nas quais a cor negra simboliza o poder da terra e do submundo sob seu duplo aspecto benéfico e nefasto. [...] A cor negra da terra faz referência, antes de tudo, à sua fertilidade, às suas potencialidades vitais para os seres vivos. Mas a terra está intimamente ligada ao ciclo da vida em sua tonalidade, e a morte indissociável da sucessão de existências. É, portanto, vã a tentativa de separar as forças da vida das da morte. (RAGUSA, 2010, p. 555)

Lala e Liodoro se aproximam por atrelarem ameaçadoras e potentes forças da vida – o sexo e o subsolo, alegoria para pensar Buriti-Grande/Liodoro e Lala/Brejão-do-Umbigo. Mais adiante, nos deteremos nos encontros noturnos entre Lala e Liodoro, momento heroico, na visão do crítico Luiz Roncari. Essa tese procura ver, além do heroísmo apontado por Roncari (2013), outra face na presença de Lala, a da perdição, do risco, do perigo, do medo, da cautela e da desordem. Em consonância parcial com o crítico, cremos, sim, que Liodoro “tinha uma missão *positiva e conservadora*, que era a de preservar os laços familiares e reproduzi-los para garantir a continuidade da ordem patriarcal”, mas não uma “*negativa e modernizadora*, que era a de escapar de seu passado e da sina da mãe ou tolhê-la, de modo a redirecionar os impulsos para um plano mais elevado” (p. 63), pois pensamos que esta “missão” ficaria mais ao encargo de Lala, que não nos parece ter uma “ação erótica com sentido civilizatório” (p. 143), assim como não nos parece que a aproximação da mesma com Liodoro tenha se dado “como uma atração erótica encoberta por propósitos generosos” (p. 162).

No espaço noturno da estória roseana, as paixões, as pulsões acontecem de forma crescente; o desejo é mais expresso por olhares que por palavras; os galanteios/investidas de Nhô Gualberto a Maria da Glória; as conversas entre as cunhadas; o deslumbramento de Iô Liodoro frente à beleza da nora, essas relações íntimas, pouco a pouco se avolumam. Isso pode ser notado, como assinala Wendel Santos (1978), no caráter polifônico da estória que ilumina subjetividades bastante distintas:

Assim, Miguel, praticando assiduamente o processo da recordação, preenche o texto com um conteúdo lírico; nhô Gualberto Gaspar, mostrando o sertão mediante uma fala (um *Epos*) para uma audiência, assina um conteúdo épico; Maria da Glória e Dona Lalinha, ao viverem um conflito de relacionamento pessoal, expõem-se como autores de um material dramático, sobretudo da metade do romance em diante, mais precisamente após a retirada de Miguel. [...] Por outro

lado, Chefe Zequiel, por sua impossível capacidade de escutar os “possíveis” sinais da noite, se institui como autor de uma escritura fantástica. (SANTOS, 2007, p. 261).

Tempo próprio ao sonho, a noite se correlaciona com o inconsciente, registro por excelência dos desejos reprimidos. Para os gregos, filha do Caos e mãe do Céu e da Terra (que lembra o decalque com a palmeira que se fixa ao solo em raízes, mas se lança ao firmamento em folhagens e tronco), a noite é geradora do sono, sonhos e angústias, ternura e engano, ou seja, perturbação, tentação, prazer, daí a preferência do casal, Lala e Liodoro, nesse período do dia para seus encontros.

A comunidade local parece estagnada, absorta em um tempo que não flui, pois tem a aparência de quietude e imobilismo aos olhos de Miguel e Lala pelo menos. “Daquela casa, que parecia impedir os movimentos do futuro” (ROSA, 1969, p. 191), derivava um “modo rasteiro de ser”, pois o Buriti Bom se define como “ponto remansoso, isento ao fluxo, como se nele o mundo parasse”¹⁶⁶. A atmosfera de fixidez é dada intratextualmente quando no início da novela lê-se que ali nada era passível de mudança, a não ser a lenda, que lembra o tempo “aconcheado” do romance *Entre os atos*, de V. Woolf¹⁶⁷, de 1941. Toda a vida amorosa das comunidades vizinhas, Grumixã e Buriti Bom, se passa à sombra do Buriti-Grande, que rege os arredores com uma “influência totêmica”¹⁶⁸. Os que vivem ao redor do Buriti-Grande procuram na repetição, um anestésico, um antídoto contra o novo, como declara Lalinha, pois se pretende “fugir da beleza, domá-la na trivialidade”. Por isso, no centro da roda da família enraíza-se o patriarca, o que “repete as velhas palavras de sempre”. O obsoleto do lugar, das tradições, como o trabalho do monjolo, é insistente: “a vida inteira parecia

¹⁶⁶ LIMA, 1974, p. 159.

¹⁶⁷ Em certa passagem do romance, referente à biblioteca do Sr. Oliver, lê-se “Vazio, vazio, vazio; silencioso, silencioso, silencioso. *O aposento era uma concha* onde ressoava o canto das coisas intemporais; um vaso pousado no coração da casa, alabastrino, suave, frio, contendo a imóvel essência destilada do vazio, do silêncio” (WOOLF, 1981, p. 32; grifos nossos). Próximo a “Buriti”, salvaguardadas as devidas distâncias temporais e ideológicas das obras, há também o artifício linguístico de empréstimo lexical da vegetação (arbustos, bambu, lago) e da fauna (andorinha, pomba) para subsidiar teores erotizados entre as personagens (“– Venha ver [William Dodge] *minhas* [Sra. Manresa] *algas marinhas, venha ver minhas conchas marinhas, venha ver meu periquito saltando em seu poleiro* – uma cantiga infantil, entoada por uma criança velha para ajudar outra criança. Parado junto do armário no canto, ele a via refletida no espelho. Os olhos de ambos sorriram, apartados dos corpos, olhos incorpóreos sorrindo para os olhos do espelho.” (WOOLF, 1981, p. 56; grifos nossos), pois a protagonista de Woolf é tão artificiosa na arte da sedução quanto Lala: “Manresa o chamava de Bill, ‘sinal talvez de que ele sabia mais do que os outros’, e de fato sabia, pois algumas delas era que ela “andava pelo jardim à meia-noite em pijama de seda, que tocava *jazz* na vitrola e possuía em casa um bar para preparar coquetéis” (WOOLF, 1981, p. 33).

¹⁶⁸ Roncari apud FANTINI, 2008, p. 169.

ser assim: um seguido despertar, de concêntricos sonhos – de um sonho, de dentro de outro sonho, de dentro de outro sonho...” (ROSA, 1969, p. 242). A única possibilidade no Buriti Bom é a vigência da mesmice, porém Lala aparece como sendo justamente o diferente, a “desordem” que, apesar de não instituir uma nova ordem, trinca, interrompe, estanca temporariamente o ciclo do *eterno retorno do mesmo*, que se recompõe, se restaura ao final com a partida da moça.

5.3 - A Bela e a Fera

Lala tem inúmeros contrastes com Liodoro, a começar pela sua situação inicial de instabilidade (abandono, rejeição) com a qual é inserida na estória, enquanto ele, ininterruptamente, mostra-se pleno de si, no querer e no fazer, pois é imagem de poder, segurança, controle: “Iô Liodoro, diante dela, era um grande amigo estranho? Um peso, um respirar, uma forma” (ROSA, 1969, p. 796). Apesar da situação de desproteção e solidão, ela não se sente completamente em falta, como ela mesma coloca: “- Perdi um marido... e ganhei um sogro...” (ROSA, 1969, p. 710), antecipando a possibilidade de equacioná-los em igualdade de posições.

Assim que ela chega ao Buriti Bom causa uma forte estranheza, conforme já se anunciou, pois nela era “tudo inesperado, tão absurdo, [que] a gente não crê estar enxergando isto, aqui nas brenhas, na boca dos Gerais” (ROSA, 1969, p. 632). Lala ocupa, em seu novo ambiente, o lugar de uma alteridade radical. Dada a abrangência do tema, a questão do Outro aqui se apoia na teoria de Freud que o considera como aquele que é percebido pelo *eu*, como um fator que promove a “construção da singularidade de cada sujeito e de formas de sociabilidade pautadas no respeito à diferença” (ALBUQUERQUE, 2005, p. 144). O diferente é sempre o Outro e “a partir do Outro, eu me reconheço com minha alteridade-estranheza”, complementa Julia Kristeva (1994, p. 190 e 192). Assim, pelas diferenças culturais e sociais, Lala “ela mesma, de si, ia aos poucos descobrindo” (ROSA, 1969, p. 692) e “Descobria tantas coisas” (ROSA, 1969, p. 800-801) nela antes submersas, como a noção de pertencimento por pensar e agir sob uma lógica que não era a da moça do sertão, e sim da cidade.

O estranhamento, porém, é via de mão dupla. Lala igualmente se impressiona com a figura de Liodoro desde o primeiro encontro ainda na cidade. Conforme se comentou da conexão íntima entre homem e natureza nessa estória, a voluptuosidade de Liodoro surge atada à potência da palmeira¹⁶⁹, do grande buriti que contorna a sua fazenda: “Modo estranho, em iô Liodoro, grande, era que ele não mostrava de si senão a forma. Força cabida, como a de uma árvore, em ser e viver” (ROSA, 1969, p. 687). Do neologismo por aglutinação (“viver”), foneticamente, esse homem encanta a nora abandonada num devir que seria crescente a partir dali pela sua forma de agir e ser: os modos de iô Liodoro “convenciam, fora de todo costumado. Uma presença com pessoa, feito uma surpresa, mas sem o gume de surpresa, firme para confiança, como o chão, como o ar” (ROSA, 1969, p. 705).

O chefe iô Liodoro traz as marcas do estereótipo de patriarca: desprovido de afeto explícito porque se trata de uma marca típica do feminino; pai, referencial do homem viril, severo, distante, determinador das regras, dono do mando, não operante no trabalho, mas líder, mantenedor de distância no trato com as pessoas que não são os seus próximos; ele atua seu poder de persuasão.

Liodoro é “aquele homem [que] assentava bem com as árvores robustais, com os estões da casa” (ROSA, 1969, p. 453), ou seja, é a encarnação do poder totêmico, atributo expresso onomasticamente inclusive, pois carrega nele o termo “leão” que se contradiz e se complementa com o lado negro de sua pessoa. Parte de seu sobrenome – Maurício – provém do latim, e significa escuro, moreno. Sobre o outro termo que integra seu nome, explana-se que, nas várias culturas religiosas, o leão se associa à figura do pai, do mestre, do chefe ou do imperador, que pode ser tanto protetora, quanto tirana (dupla faceta que conjuga Liodoro). No *Livro do Apocalipse*, o trono de Deus é guardado por um leão e, em *Ezequiel*, o carro de Jeová é conduzido por animais fantásticos de quatro caras, uma das quais tem justamente o aspecto de leão. Símbolo de realeza, coragem, dominação, os leões eram representados montados por heróis, reis e

¹⁶⁹ Pelo viés histórico, Luiz Roncari (2013, p. 110) lembra, embasado em Gilberto Freyre – *Sobrados e mucambos* – o fato de uma prática comum de os grandes senhores do Brasil, desde a época imperial (D. Pedro II), atribuírem à árvore em questão a fonte e o vigor de sua ascendência que se tornou, na ecologia patriarcal brasileira, a marca ou o anúncio de habitação ou casa nobre com pretensões eternas e imortais. “A aristocracia rural brasileira viu nas grandes árvores [...] a sua altanería, poder e perpetuidade. Enxergava nelas, pela grandeza, que as aproximava do céu, e pelo enraizamento profundo, que as fincava na terra, um esteio simbólico de sustentação da ordem patriarcal”. Complementa que, para Júlio Bello, foi a expressão de soberania”, já para os escravos, “a sombra consoladora e o último refúgio onde encontrar a liberdade pela morte. Para o senhor de engenho, ela simbolizava a continuidade da ordem senhorial, e, para os negros, era a via concreta de libertação da ordem escravista” (p. 115).

deuses, ou junto aos seus tronos, como no de Salomão. Enquanto quinto signo do Zodíaco, o leão é regido pelo Sol e simboliza o apolíneo, o amor, a alegria de viver, o orgulho. Tem como elemento o fogo, que lhe confere elevação, domínio, força emocional, atividade e paixão, e aí vale lembrar a presença dos lampiões nos encontros noturnos com Lala a ser retomado. Todas as acepções cabem para ilustrar e corroborar a supremacia local de Liodoro, o impacto que exerce sobre todos, tal qual Joca Ramiro em *Grande sertão*: veredas, que dispõe de igual prestígio em seu meio. Representam – personagens e animal – a justiça e a lei que se projetam no espaço e no tempo de forma constante e absoluta, de modo que, quebrado, abalado, desestruturado esse pilar, todo o restante se compromete (por extensão, na obra roseana, basta, para tanto, pensar na epopeia que a morte de Joca Ramiro promove, bem como na ameaça aos valores sagrados da família que Lala acarreta na Fazenda com seu *modus vivendi* diferenciado).

Ainda que não responsável pelo abatimento da presa, o leão mantém o status de rei, todo poderoso; do mesmo modo, Liodoro, figura que concentra superioridade moral, tem responsabilidade no esteio familiar e no trabalho, porém porta permissividade sexual exercida, contudo, fora do ambiente imaculado da família. Em torno dele, circulam mulheres de *status* diferenciados (filial, parental, extra-conjugal...). Como legítimo comandante da estirpe, não põe as próprias mãos no trabalho, “de jeito nenhum, mas tudo rege, sisudo, com grandeza” (ROSA, 1969, p. 654); é dono de terras e da Casa-grande¹⁷⁰ do Buriti Bom, “um dos homens mais ricos deste sertão do rio Abaeté, dono de muito” (ROSA, 1969, p. 634), estabelecido em sua virilidade e poder de mando pela simples imponência de sua imagem física: “Temiam iô Liodoro? Tem um não em todo sim, e as pessoas são muito variadas. Aí em algumas horas, temessem. Mas não precisava, de dar demonstração. Tinham respeito.” (ROSA, 1969, p. 644). Em tudo diverge do vizinho Gualberto Gaspar que, por sua vez, vê o compadre com cobiça e inveja. Como exemplo do que representa Liodoro, para as outras figuras da narrativa, Gualberto deseja a mesma quantidade de propriedade, igual poder de mando, mas, sobretudo, potência falocêntrica, virilidade que não tem em seu espaço doméstico pelo fiasco que é sua esposa, e pela inexistência de prole. O dono da Grumixã, José

¹⁷⁰ O espaço da casa-grande delimita a estrutura patriarcal até meados do século XX quando “completada pela senzala, representa todo um sistema econômico, social, político: de produção (a monocultura latifundiária); de trabalho (a escravidão); de transporte (o carro de boi, o banguê, a rede, o cavalo); de religião [...]; de vida sexual e de família (o patriarcalismo polígamo)”. (FREYRE, 1984, p. LIII)

Gualberto Gaspar de Lemos, nome completo do vizinho de Liodoro, polariza com o pai de Glória e Behú por ser

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

Gualberto tem em Liodoro um modelo de identificação, mas se apresenta como avesso, como um indivíduo sem brio, desmazelado, mediano, nulo, grotesco, bronco, de “chapelão de palha [...], os ombros caídos, os compridos braços, a mão na rédea, as muito compridas pernas [...], abraçando o corpo do cavalo, os imensos pés nas botinas. Tudo nele parecia comprido e mole” (ROSA, 1969, p. 673-74). Se tudo nele é descabido, por outro lado, em seu vizinho, iô Liodoro, tudo é na medida do justo, do correto:

Ele se sentava e tomava um modo de descanso sem relaxamento [...]. No defrontá-lo, todos tinham de se compor com respeito. Mas era mudamente afável. Exercia uma hospitalidade calma [...]. Sua grande mão surpreendia, no toque, por ceder apenas um contacto quente, polpudo quase macio; mas que denunciava espontânea contenção, pois, caso ele quisesse, aquilo poderia pronto transformar-se num férreo aperto. Iô Liodoro falava pouco, mas essa reserva não constrangia, porque ele era quieto e opaco [...]. Iô Liodoro não dava intimidade. Conservava uma delimitação, uma distância. [...] E tinha o queixo forte e todos os dentes, e muitos brancos [...]. (ROSA, 1969, p. 685-86)

A visão e descrição de Liodoro ganham contornos de maior altivez pela narração de Miguel, de tom mais lírico, sublime e idealizante, justamente por ser um homem formado, menos vil, mesquinho, carnal, visceral, cobiçador e grotesco que Gualberto, que tece as primeiras considerações ao dono do Buriti Bom no enredo. Dono da Grumixã, de aspecto sonoro menos altivo, *gruvinhador*, Gualberto, se sobressai pelo pecado da gula, das pulsões sexuais não reprimidas, por isso se põe sempre à sombra do compadre vizinho, restando-lhe apenas “com hajas e babos”, conformar-se “na admiração do invejável”. (ROSA, 1969, p. 701).

A hereditariedade de Liodoro soa como marca determinante e reforça o caráter duplo do patriarca, intensificando sua “faceta noturna”, pois *Maurício*, já referido aqui,

é o nome que o completa, “como a segunda meia-face do patriarcalismo, o qual havia herdado da mãe”¹⁷¹; tem-se aí a força das amarras familiares que se desdobram em aspecto desagregador e desordenador, de ordem e de desordem. Se Liodoro paira a meio fio dos valores morais, os dois filhos, de certa forma, perpetuam o lado que atenta contra o veio conservador, caso da terceira geração familiar, com os dois filhos de Liodoro, de comportamentos ilegítimos, envolvidos com ex-prostitutas.

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

“Há-de, ele é viúvo são, sai aos repentes por aí, feito cavalo inteiro em cata de éguas, cobra por sua natureza. Garanhão ganhante... Dizem que isso desce de família, potência bem herdada.” (ROSA, 1969, p. 675).

A avó, a prole, o buriti convergem para endossar a duplicidade moral de Liodoro. Contudo, do contato entre diferentes, não há exclusão, e sim fascínio. Falou-se brevemente já da chuva que marca a chegada de Lala à Fazenda, da noite que brinda os encontros sensuais deles, mas, por hora, estacionamos na recente descrição de Liodoro transcrita, em especial em dois termos que lhe são atribuídos para revigorar tal marca dupla: os substantivos “chão” e “ar”, semanticamente divergentes, pois se um supõe segurança, estaticidade, concretude, o outro, o contrário: brevidade, efemeridade, abstração, dinamicidade.

Na parte de sua narração onisciente¹⁷², Lala tece um retrato imaginário dele, digno de ser acompanhado termo a termo:

Iô Liodoro. [...]. Punha a grande capa fusco-cinzenta, alargava-se seu vulto, não receava montar e sair, nos dias de chuva. Escovava o

¹⁷¹ RONCARI, 2013, p. 47. O autor ainda esclarece que Maurícia, de acordo com Glória, “era prima de Rosalina, a mesma Lina ou Rosa ou Zália, da novela ‘A estória de Lélío e Lina’, portanto a sua tia-avó. E estava no Peixe-Manso [...]. Rosalina, na mocidade não tinha sido nenhum exemplo de ‘moça de família’, ao contrário, como confessa e os seus vários apelidos comprovam, teve namorados em todos os estratos do lugar, do coronel ao peão, porém [...] resolveu se aprumar. E foi ela também que disse que tinha tido duas irmãs, uma fogosa demais e outra certinha demais, por isso, entre a puta e a santa, tinha preferido ficar no meio” (p. 48). O crítico ainda lembra valiosa contribuição analítica de Cleusa Passos: “na designação científica, ‘buriti’ é *Mauritia vinifera*, vinculando-se igualmente à Vovó Maurícia, matriarca da família” (ROSA, 1969, p. 52).

¹⁷² “*Corpo de baile* encena, na escrita, o oral, constituindo um ponto de vista que faz uso intensivo e consistente da onisciência seletiva e do discurso indireto livre. Ou, para dizer de outra maneira, em *Corpo de baile*, nosso autor cria uma voz narrativa que adere ao ponto de vista do personagem, esfumando a separação entre essas duas instâncias e estabelecendo uma empatia e uma solidariedade de visão entre elas”. (Vasconcelos apud FANTINI, 2008, p. 380)

cabelo, [...] o chapelão ainda derrubado às costas [...]. Chegava, [...], um sorriso de fortes brancos dentes [...]. Tinha pêlos ruivos nas costas da mão, à mesa comia ligeiro, mas tão discreto. [...] Os vaqueiros respeitavam-no e obedeciam-lhe com prazer [...]. No quarto-de-fora guardava seu selim pradense, e a sela maior, tauxiada, seus apeiros ornados de prata; lá tinha os livros de escrita, e a pilha de cadernetas, na escrivaninha. [...] Tudo geria, com um silencioso saber, despreocupado. O espaço da testa, os lábios carnudos, suas grandes sobranceiras. Era espadaúdo e grande, e forte, não, não era corpulento. [...] Todas as peças de sua roupa cheiravam bem, arrumadas nos gavetões da cômoda, com feixes de raízes-de-cheiro. [...] Na gaveta da mesa de seu quarto, guardava o relógio de ouro, um livro de orações [...], os óculos, dois ou três retratos amarelados, revólveres [...]. A parte com aquelas mulheres – a dona Dionéia e a outra – como se queriam, e o que ele encontrara nessas, por que as preferia [...]. E por que precisava de uma Lala? Ah, ele a trouxera da cidade, fora buscá-la, tinha trazido [...]. Instara por que viesse, queria-a ali no Buriti Bom para sempre, retinha-a. Ela ali estava. (ROSA, 1969, p. 801, 802 e 803)

Há uma visão enobrecedora dele na perspectiva dela, cujo foco da descrição se detém no “porte majestoso”, no “carisma mais poderoso que o medo que deveriam inspirar as suas armas”, ressalta Roncari (2013, p. 56). O olhar dela sente-se atraído para os menores pertences íntimos do patriarca, como a cama (estreita e dura); nada parece escapar da ótica feminina atenta. O apego ao detalhe lhe confere certa vantagem dentro do jogo que se desenrolaria, pois é como se ela se dotasse de um conhecimento maior do entorno do adversário/aliado; ela o desnuda sem que ele tome conhecimento imediato. Faceiramente, adquire trunfos sobre seu Rei: grande, mas não encorpado, responsável, líder, mas sem preocupação, que abarca livros e retratos no mesmo espaço, objetos incongruentes, relógio de ouro e sela prateada, sorriso forte, mão peluda, mas ainda assim, discreto. Ou seja, Liodoro guarda, na visão de Lala, algumas contradições, e ela o chama, em certo momento, de “fecundador majestoso”, condensando a metáfora do touro e do leão, daquele que ainda não foi completamente dominado.

Antes de prosseguir, convém especificar a faceta dupla de Liodoro, patriarca, rígido nos hábitos e costumes, zeloso no esteio familiar, na vida pública do trabalho, porém promíscuo, leviano na esfera privada fora da casa-grande.

A historiografia social mostra que sempre houve uma duplicidade para o sexo masculino, pois para os homens era “perfeitamente reconhecida sua potencialidade desejante ao lado de sua efetividade reprodutiva, de maneira a ser construída uma real

assimetria e até mesmo uma hierarquia entre os sexos”¹⁷³. Gilberto Freyre fala em “antagonismo no caráter” herdado dos portugueses que reuniam vários contrastes; o caráter português “é como um rio que vai correndo muito calmo e de repente se precipita em quedas de água”, e isso leva a “passar do ‘fatalismo’ a ‘rompantes de esforço heroico’; da ‘apatia’ a ‘explosões de energia na vida particular e a revoluções na vida pública’; da ‘docilidade’ a ‘ímpetos de arrogância e crueldade’”¹⁷⁴. O livre trânsito entre a permissividade, a transgressão e a norma só cabe ao masculino.

Deslocando-se livremente entre os espaços público e privado, isto é, entre os espaços social e familiar, ao homem era permitido o duplo exercício erótico e reprodutivo. Se a família era, assim, o sacrossanto espaço para a reprodução da espécie, o espaço social enquanto tal era o lugar efetivo para a existência do erotismo. (BIRMAN, 2001, p. 72)

Assim, durante o dia, Liodoro zela pelo sagrado, pela moral do sertão com a plena preservação dos papéis sociais:

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

Todavia, à noite, dá vazão a suas pulsões sexuais, deixando à mostra o profano, o carnal, o físico, as sensações prazerosas conotando a relação entre coesão familiar e estrato social refletida por cânones da historiografia brasileira, como supõe Oliveira Vianna (*Populações meridionais do Brasil*, 1920), Caio Prado Jr. (*Formação do Brasil contemporâneo*, 1942), entre outros. O patriarca das famílias abastadas leva uma vida dissoluta porque, “além de possuir o dinheiro necessário para realizar seus prazeres, as restrições morais que poderiam contê-lo são estipuladas, ou, pelo menos, endossadas e legitimadas, por ele mesmo, como árbitro da vida social que o poder lhe confere”; os limites aceitáveis da moral sexual “estabelecida pela tradição e pelo costume são rigorosamente preservados por essa classe social”¹⁷⁵.

[...] ele tem mesmo mais força no corpo, afoite de viver, muito mais do que o regular da gente. [...] Aqui, confio ao senhor, por bem, com

¹⁷³ BIRMAN, 2001, p. 71.

¹⁷⁴ FREYRE, 1984, p. 07.

¹⁷⁵ BENEDETTI, 2010, p. 87.

toda reserva: fraqueza dele é as mulheres... Dentro de casa, compadre iô Liodoro é aquela virtude circunspecta, não tolera relaxamento. Conversas leves. Mas, por em volta, sempre teve suas mulheres exatas. De tardinha, de noitinha, iô Liodoro tem *cavalo* arreado, sai, galopa, nada não diz. Tem vez, vem só de madrugada. Esse homem é um poder, ele é de ferro! Dentro de casa, um justo, um profeta. (ROSA, 1969, 1969, p. 654, grifo nosso)

O trecho, além de reafirmar o respeito e poder de Liodoro¹⁷⁶, o associa a novo elemento dual: o cavalo. Largamente empregado na ficção roseana, com seu correspondente bovino, como em “O burrinho pedrês”, “Conversa de bois” (*Sagarana*), “A simples e exata história do burrinho do Comandante” (*Estas Estórias*), “Uma história de amor” (*Corpo de Baile*) e “Sequência” (*Primeiras estórias*), a imagem do cavalo tem, na tradição grega, uma relação recorrente com a sexualidade, mais especificamente a sexualidade das virgens, marcando a sensualidade das moças ainda não enquadradas na vida social civilizada do casamento. Ou seja, a figura do animal representaria justamente o lado transgressivo, amoral, incivilizado, incontido. Por outro lado, esse animal carrega em si a ideia de beldade, “já que o porte do cavalo é sinal de sua elegância, estirpe, beleza”, declara Ragusa (2010, p. 168), atributos que, embora mais atrelados ao feminino, se ligariam a Liodoro no sentido ativo, imponente, seguro como os atributos físicos são narrados.

Não só ele, mas os demais personagens secundários partilham dessa mesma duplicidade: Iô Liodoro é pai e sogro; Lalinha é nora e amante; nhô Gualberto Gaspar é amigo da família e amante de Maria da Glória, que é, contudo, moça de família e aguarda o retorno de Miguel. Nessa dupla face – uma “clandestina e noturna, sem maiores freios e limites civilizatórios na contenção dos impulsos instintivos”, e outra “familiar externa e diurna, de portador e preservador da ordem que todos deveriam respeitar, parentes ou não”¹⁷⁷ – Luiz Roncari afirma que Liodoro realiza por inteiro a duplicidade do comportamento ou da hipocrisia patriarcal brasileira: a integridade e seriedade na vida oficial, familiar e pública não passariam de máscaras; e a “concretização de todos os impulsos incontidos clandestinamente na vida noturna

¹⁷⁶ Recordar-se que em muitas línguas a palavra referente à *virtude*, deriva justamente da noção de masculinidade ou virilidade do latim *virus*, “coragem”.

¹⁷⁷ Roncari, L. “Patriarcalismo e dionisismo no santuário do Buriti Bom”, apud FANTINI, 2008, p. 160. Para o crítico, Liodoro, metaforizado como *cão* e *touro*, tem corroborada a sua dupla moral sexual dentro e fora de casa: de um lado, o touro, animal indomável, feroz, instintual; de outro, o cão, domesticável, dócil, gentil.

geralmente com as mulheres de agregados e clientes pobres”¹⁷⁸. A divisão que Liodoro estabelece entre a contenção de viúvo e pai dentro de casa e o amante de várias mulheres fora de casa é estremecida, contudo, com a vinda da nora Lala, que, lenta e lucidamente, introduz o desejo no centro da casa, esfumaça o autocontrole dele, induz quebra de contenções das pulsões sexuais por portar uma carga de Eros de mãos dadas a de Thânatos que apareceria no ímpeto de Liodoro em romper aquela contenção no espaço sacralizado da casa.

A tese dominante de Freud, em *Além do princípio de prazer* (1920), versa sobre esse tema do dualismo pulsional – pulsão de vida e pulsão de morte –, relembrando a complexidade das relações entre Eros e Thânatos tal como apresentada em *O mal-estar na civilização* (1930), em especial nos capítulos V, VI e VII. Não somente a destruição é constitutiva da pulsão de morte, como também a tendência à redução das tensões pela descarga da pulsão até o limite do repouso. Lala traz em seu bojo uma bagagem de transformação que poderia ser correlacionada à “potência do mal”¹⁷⁹ lacaniana, tomada não enquanto um mal moral propriamente, mas enquanto transgressão e tentativa de instauração de uma nova ordem naquele remanso estagnado, parado, “onde só a lenda existia”, cuja busca se dá preponderantemente pela via da sedução, que tem em Eros um autêntico “agente das metamorfoses, [...] força cosmogônica que cria e impulsiona o universo”¹⁸⁰.

Lala destoa dos membros da família do sogro e do local em que residem porque é “moça fina, criada e nascida em cidade maior”, instruída, portadora de revistas e de discos – é, em suma, a marca da modernidade no sertão, assim como se nota nos atributos da personagem Miguel. Nela, a modernidade se revela em suas idiossincrasias e hábitos, pois em seu quarto na Fazenda, por exemplo, a mobília¹⁸¹ traz claros

¹⁷⁸ Roncari apud FANTINI, 2008, p. 156.

¹⁷⁹ A “potência de destruição” de Lacan (2008, p. 254) se opõe àquela tendência ao repouso da pulsão de vida, portanto, não se ligaria de imediato a Eros, que remete à conservação, à combinação, pois este é “o conservador de todas as coisas” (Freud, *Além do princípio do prazer*, 1920/2003, p. 67), é o propósito de “combinar indivíduos humanos isolados, depois familiares e, depois ainda, raça, povos e nações numa única grande unidade, a unidade da humanidade” (Freud, *O mal-estar da civilização*, 1930/1978, p. 75). Retomando as teorizações de Freud e Lacan, o “Mal radical”, de Garcia-Roza, mostra a pulsão de morte como a responsável por quebrar ligações constituídas e gerar novos arranjos; destruindo, constrói-se. Ou seja, se a humanidade fosse relegada apenas à mercê de Eros, haveria uma única fusão que levaria à morte, pois não haveria corte necessário às diferenciações – função de Tânatos. Assim parecem ser a vinda e estadia de Lala na Fazenda, uma presença que procura quebrar, romper ligações, destruir o que tende a se manter, mas isso em um sentido próximo ao de uma vontade de criação, de recomeço.

¹⁸⁰ FARIA, 2004, p. 7.

¹⁸¹ “Aquele luxo constante de Dona Lalinha chamava a atenção demais, não assentava bem com o sertão do lugar, com o moderamento regrado, simplicidade nos usos. Uma vez, da porta, ele avistara dentro

confortos trazidos da cidade, e dele se visualiza o jardim, perto de sua janela, tipo de composição paisagística que expressa a intervenção do homem na natureza, domínio do primeiro sobre o segundo, em oposição ao sertão com seu desregramento absoluto da natureza, imprevisível – “Sertão é isto: o senhor empurra para trás, mas de repente ele volta a rodear o senhor dos lados. Sertão é quando menos se espera” (ROSA, 1969, p. 718), sendo que, por *sertão*, pensa-se na acepção que perdura desde o século XVIII até hoje como

o negativo do espaço normal [...] compreende uma síntese tipicamente brasileira de motivos que, pelo menos na tradição europeia, cristalizam-se em torno do complexo de imagens deserto-floresta: refúgio, ameaça, espaço de transgressão (ou de expiação) no qual a justiça humana e mesmo a divina não vigoram. Num sentido mais amplo, para os mineiros antigos, o sertão se caracteriza sobretudo por ser um espaço incivilizado. [...] O sertão é, pois, o reverso da cidade: um espaço ainda livre de toda e qualquer forma de domesticação. (MATA, 2002, p. 164-65)

A modernidade de Lala inclui ainda, além de uma marca em seu próprio nome¹⁸², alguns hábitos tipicamente masculinos, como o fumar e o jogar em consonância com o período da enunciação, pois já na segunda metade do século XX, na sociedade ocidental estritamente patriarcal, observa-se tal masculinidade no feminino: “mulheres usarem calças, conduzirem táxis, fumarem, beberem *whisky*, usarem cabelos curtos”¹⁸³. Como mulher urbana, ela é artificiosa e se vale da beleza, do luxo e dos requintes femininos para enredar Liodoro em um tentativa de adaptação ao que lhe é incongruente.

Em estudo sobre a presença da cidade na literatura brasileira a partir da transformação da casa em função da decadência das famílias patriarcais, Denilson

do quarto dela: com cadeirinhas diferentes, e os cortinados, fileira de vidros de cheiro na cômoda baixa, e no chão capachado até um tapete”. (ROSA, 1969, 1969, p. 655)

¹⁸² Costumaz no sertão atribuir “valor aos nomes, o nome se repassava do espírito e do destino da pessoa, por meio do nome produziam sortilégios” (Rosa, 1956, p. 170). No decorrer de “Buriti”, a grande figura feminina central é chamada de Lala, Lalinha ou Leandra, tríade onomástica peculiar em Rosa – pensa-se rapidamente em Riobaldo/Tatarana/Urutu Branco e Reinaldo/Diadorim/Maria Deodorina, de *Grande sertão: veredas*, em Liviria/Rilívia/Irlívia/Vilíria, de “Desenredo”, e Rita Rola/ Lolalita e Yao Tsing-Lao/Quim, de “Orientação, ambos de *Tutaméia*. Sobre a cidadina de “Buriti”, Leandra, conforme observação de Costa Lima (1974), lembra a adaptação para o feminino de *andros*, homem, elemento masculino. É ela que “traz para o interior da feminilidade uma marca masculina”. Também lembra a lenda de Leandro e Hero, porém sobre a ótica da inversão: Leandro morre numa *quête d’amour*, Leandra é abandonada pelo marido (p. 142).

¹⁸³ ALMEIDA, 2000, p. 134.

Lopes¹⁸⁴, embora foque *Sinfonia em branco*, de Adriana Lisboa, e *As cinco estações do amor*, de João Almiro, cita brevemente “Buriti”, com a declaração pertinente de que aí a passagem do mundo rural para o urbano se faz não sob a égide da catástrofe, mas da leveza. A casa, com pouquíssimas referências e descrições, é fantasmal, ou melhor, uma casa do ar, frágil. Diferente de outras casas dos romances de decadência brasileiros que se desmantelam em imagens líquidas, porque ali o risco é o tempo mítico, da natureza (dia e noite, estações) e da vida rural, em que o movimento incessante do monjolo é a imagem maior de um tempo constante. Válido ressaltar neste ponto de vista crítico que é justamente pela casa – abrigo de Lala – que a nova ordem tenta ser inserida à medida que traz o novo (diferente), ameaçando o lugar da figura do Pai pela saliência de uma figura feminina singular.

O destaque ao par Liodoro/Lala é concebido aqui pela articulação do desejo entre eles, sob a égide do olhar. Melhor que o termo alemão *Wunsch* (“aspiração”), é o francês, *désir*, empregado por Freud, como “sinal para um movimento de concupiscência ou de cobiça”¹⁸⁵, para definir a noção de desejo pensado aqui. Como “fonte, introdução da fantasia”, conforme assevera Lacan¹⁸⁶, corresponde a um dado ou objeto, cujo conhecimento mantém o sujeito contemplativo, assim como no caso de Lala e seu desejo “empele-o [Liodoro] à ação” – ímpeto de se envolver com a nora. A equação resultante seria “conhecimento, revelador do objeto; desejo, revelador do eu”¹⁸⁷. Sendo tão diferentes, Lala se mostra mais consciente disso a ponto de tirar proveito, “Comprazia [...] de se saber esquisita e tão de estranhos segredos” (ROSA, 1969, p. 692), o erotismo existente entre eles, à medida em que vitaliza, tudo complica.

¹⁸⁴ Lopes, D. “De volta para casa “. In: FANTINI, 2008.

¹⁸⁵ GARCIA-ROZA, 2008, p. 181.

¹⁸⁶ Lacan apud GARCIA-ROZA, 2008, p. 185.

¹⁸⁷ GARCIA-ROZA, 2008, p. 18.

5.4 - Encontros noturnos

“A noite é cheia de imundícies”.
(ROSA, 1969)

Há um desassossego em Liodoro diante da presença de Lala, acentuado quando se veem a sós, à noite. Isso porque entre eles paira o desejo interdito, pois, mesmo separada, ela precisa “conservar sua solidão, não pode[ndo] receber o prazer de outro homem” (ROSA, 1969, p. 649). Isso, contudo, não os leva ao distanciamento de corpos, da visão cobiçadora, pelo contrário, sentem maior a atração sexual entre ambos, motivada, talvez, pelo fato de o gozo residir exatamente no proibitivo. Isso se acentua durante as noites, quando a linguagem visual preenche lacunas em um “principio do etcetera”, ou seja, o homem presume pelo imaginário, a partir de metonímias, a existência de um todo encoberto:

Um desenhista profissional pode traçar algumas linhas num pedaço de papel e o observador logo vê um rosto completo. Um pintor desenha algumas árvores detalhadas no primeiro plano de uma paisagem, depois espalha atrás delas, em vários lugares, manchas e pontos coloridos e o observador vê uma floresta inteira. (MUELLER, 1972, p. 15)

De semelhante modo, Liodoro “vê uma floresta inteira”, entre elas lacunas encobertas de Lala, que só se deixa apreender por “linhas” e “traços” espalhados na sua “paisagem”, em sua reticências.

O prazer do casal se mantém em suspenso por poucas falas e abundantes reticências. Lala, em seu discurso oral, encanta, fascina, prende Liodoro como as sereias míticas que desviaram os mais sagazes navegantes de sua rota, pelo encanto da voz, sendo a sua, contudo, quase inaudível. Mas importante ressaltar que ele igualmente a encanta, grande parte por conta de sua majestosidade e autoridade, expressa na onomástica já referida aqui e estendida agora. Lio/leão – símbolo solar e luminoso (faceta diurna) que reafirma aquela aproximação já citada com Joca Ramiro que “era mesmo assim sobre os homens, ele tinha uma luz, rei da natureza” (ROSA, 1956, p. 54). Rei da selva, o felino traduz sabedoria, poder e justiça, mas também orgulho, domínio e segurança: “iô Liodoro, só ele, violando, por força e por dever, todas as mocinhas do arredor, iô Liodoro, fecundador majestoso” (ROSA, 1969, p. 778) com quem Lala deseja tornar-se momentaneamente uma rainha clandestina (face noturna):

– “Deus me deu um mundo de amor, mas é diferente...”
 – “Então , o que você queria, Lala, era o rei? Queria ser uma rainha?” – Glorinha [...] Adivinhava-a?
 – “O Rei, talvez, meu bem... Mas não para ser uma rainha... [...] Ah, havia palavras crassas, escabrosas, espúrias, mas que mesmo por tanto apelavam, inebriantes, como choques grossos de vida.” (ROSA, 1969, p. 756)

A ferocidade animal é o que de mais imediato interessa a Lala, conforme sugere seu devaneio por condensação e deslocamento (procedimentos típicos da instância onírica, segundo Freud, já mencionados aqui), e essa voracidade lhe atrai pela via do olhar faminto dele. Na cena noturna, ela, sempre trajada de forma sedutora e insinuante, com “*peignoir*, por cima da camisinha de rendas, vaporosa, de leite alva”, encontra Liodoro na sala:

Sentia-se fitada, toda. Dar-se a uns esses olhos. [...] Quis sorrir com ingênua benevolência. Ah, mas podia ver o ofego de suas narinas, a seriedade brutal como os lábios dele se agitavam. Gostaria de poder certificar-se de todos os efeitos que sua sensível beleza produziria no semblante, no corpo dele, o macho. Um macho contido em seu ardor – *era como se o visse por detrás das grades*, ali sua virilidade podia inútil debater-se. (ROSA, 1969, p. 774, grifos meus)

Ela destoa da figura solar de Liodoro ao se colocar desenvolva na escuridão, como uma Ártemis, deusa da lua que “ficava à vontade à noite, percorrendo seu império deserto ao clarão da lua ou à luz da rocha”¹⁸⁸. Nesses encontros de contrários à noite, os papéis no jogo de sedutor e seduzido se alternam constantemente, cuja performance fica no campo da sugestão, mas é Lala quem se destaca, por seu aspecto duplo também, demarcado em especial em seu físico dotado de beleza expressiva: – “Mulher tira ideia é do corpo...” (ROSA, 1969, p. 672), o que sela sua aproximação também com Afrodite. Um dos epítetos desta é *khrus*, “áurea”, encontrável no canto III da *Íliada*, na *Odisséia* e na *Teogonia* (vv. 820-22), por exemplo. Esse seu aspecto corrobora a figura ofuscantemente bela e luminosa, que preenche e embaralha a visão de Liodoro – “sentido essencial da paixão para os gregos”¹⁸⁹ – dentro do espaço que até então lhe era de segurança: a casa-grande. Importante complementar que o ouro e a luz na representação da deidade, em Safo, remetem especificamente à casa (*khrúSION*) de Zeus, ou seja, a ordem patriarcal impressa na casa do deus roseano; justamente a casa passa a

¹⁸⁸ BOLEN, 1999, p. 81.

¹⁸⁹ RAGUSA, 2005, p. 180.

ser ameaçada pelo exotismo radiante (dourado) da nora que se encontra amalgamada nele, no vocábulo LiodO(U)RO.

Shoshana Felman, em *O escândalo dos corpos falantes* (2003), apoiada em terminologias linguísticas de Austin, vê no jogo erótico com o corpo a sedução da linguagem, portadora de um *ato* enquanto realização de algo, que, como em Rosa, não é propriamente descrito pela letra porque é o corpo que passa à fala e abriga em si a sedução; a linguagem articula o que se passa e não o que se diz ou se poderia dizer. O corpo sedutor de Lala, desejado e exibido, e o corpo seduzido e atraente de Liodoro constituem, assim, o corpo do texto, e estariam de acordo com os enunciados *performativos*¹⁹⁰. Complementa Sibony¹⁹¹ (1990) que “numa relação de sedução os dois parceiros são os sacerdotes de uma cerimônia, que consiste em presentificar a fantasia”, o que torna a situação uma espécie de ritual, cujo par são “dois servidores, que se sacrificam para fazer existir o Outro, isto é, o inconsciente” (p. 18), abrigo do desejo vetado. Um jogo em cadeia: o seduzido “consente em ser enganado, e também engana o sedutor: porque este lhe oferece algo, e o que o seduzido quer e pega está ao lado; ele é presa não da mentira do sedutor mas da fantasia que lhe indica seu próprio desejo” (p. 18). Daí a linguagem ser constante “falaz de uma realidade, porque nela os processos substitutivos são infinitos e o jogo erótico pode circular em permanência”¹⁹² (p. 17).

Lala é bela e sabe tirar proveito disso. Se em “Cara de bronze” a palavra é órgão vital que “traz harmonia ao meio perturbado pela sua ausência”, é “fonte de equilíbrio e alimento”¹⁹³ de Grivo, o poeta sertanejo a serviço do patrão, em “Buriti” a palavra entoada é o que menos importa, vale mais o silêncio, a sugestão, o som, a cor, o movimento dos corpos, o tato, as meias-palavras na relação de Lala e Liodoro. O par beleza/sedução feminina na obra muito remete ao conto machadiano “A missa do galo” e à lírica arcaica grega, como se lê nos textos inegavelmente eróticos de Safo, com enfoque na sexualidade feminina.

O que prevalece na relação sedução/linguagem é a perscrutação da diferença, como foi a promessa da serpente à primeira Mulher – a diferença entre Bem e Mal. Aquém da relação sexual, a sedução opera com o logro, o jogo. Tal dinâmica tem na

¹⁹⁰ Os enunciados performativos, “não informam nem descrevem, mas realizam um ato de palavra no próprio fato de se enunciarem”; encontram-se em oposição aos “enunciados *constantivos* (que descrevem o estado das coisas)”. (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 116)

¹⁹¹ Apud PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 17.

¹⁹² PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 20.

¹⁹³ GARBUGLIO, 2005, p. 115.

linguagem brecha de descoberta do Outro (inconsciente), de iminente revelação. O suspense ativa todo esse panorama.

O sedutor tem de adivinhar, deve desejar intensamente o desejo do seduzido, e essa concentração no outro o arranca de si mesmo como sujeito. Nesse sentido, ele é tão raptado quanto o suposto paciente de seu discurso. E o seduzido também deixa operar-se nele uma abertura. Fica “todo ouvidos” para a possibilidade da nova linguagem que o outro lhe oferece. (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 18)

Conforme se comentou há pouco da proximidade de Lala com Afrodite, acrescenta-se que sedução e engano são dois instrumentos totalmente manipuláveis pela deusa, como canta o Fr. 1, da lírica arcaica de Safo: “De flóreo manto furta-cor, ó imortal Afrodite, filha de Zeus, tecelã de ardis”¹⁹⁴. Garrison (2000) corrobora a ideia ao enunciar que os “gregos entendiam todos os seus deuses como enganadores – mas nenhum mais do que Afrodite” (p. 40); a respeito da sedução desprendida da beleza física, coloca-se que isso se revela perceptível, por exemplo, em trecho da *Ilíada* (canto III): “o belíssimo pescoço/ e os seios desejáveis e os olhos de brilho marmóreo”¹⁹⁵. É por meio de manobras, ardis eróticos e sedutores que Lala marca sua presença na casa do sogro e consegue permanecer na fazenda por um longo tempo.

5.5 - Jogo do silêncio: do corpo à tentação

“[...] para a verdade do amor, era necessária a carne [...]. No silêncio nunca há silêncio.”
(ROSA, 1969.)

Das descrições inseridas e dissertadas aqui, nota-se que várias aludem ao corpo tanto de Liodoro quanto de Lala como epicentro de qualificativos físicos e subjetivos. Nesse jogo corporal, depreende-se uma teoria da percepção e da expressão que o casal intensifica a cada noite que se encontram.

Já se falou dos hábitos masculinos de Lala que lhe conferem aspecto de modernidade, e que a eles se somam seus traços físicos intensificadores do poder que

¹⁹⁴ Safo apud RAGUSA, 2011, p. 62.

¹⁹⁵ Apud RAGUSA, 2005, p. 163.

ela exerce a partir de sua vestimenta: “Sua feição – os sapatinhos, o vestido, as mãos, as unhas esmaltadas de carmesim, o perfume, o penteado” (ROSA, 1969, p. 631-32), quando o esperado à época da enunciação para as mulheres seria “cabeças baixas, gestos contidos, corpo coberto, roupas discretas”, ou seja, “regras básicas das senhoras casadas e das senhoritas casadoiras”¹⁹⁶. Mas Lala destoa do estereótipo histórico-literário ao deixar acentuada a marca da ambivalência. Suas unhas pintadas de carmesim, por exemplo, frisa a libido, a sensualidade, a atmosfera erótica inerente à moça, pois

Essa cor remete à sexualidade – sobretudo sexualidade feminina: ao sangue da menstruação, índice da maturação orgânica da mulher; e ao sangue da defloração, marcando o início da vida sexual. [...] O campo de evocação aberto pela cor vermelha se expande assim inevitavelmente do sangue ao rubor das faces; do sangue sexualmente aferido (menstruação/defloração) ao sangue derramado, ao ferimento, à carne viva. (MENESES, 2010, p. 218)

Em sua historiografia da formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal, G. Freyre (1989) cita o médico pernambucano Samuel Hardman Cavalcanti que se questiona sobre a frequência da cor vermelha no traje das mulheres do interior, ao que o ensaísta crê ser uma predileção das mulheres pelo encarnado ou uma procura de um mimetismo que as havia de poupar de possíveis vexames em certos dias do mês. Posteriormente, explana a questão, dizendo tratar-se de uma influência de três culturas – a ameríndia, a africana e a portuguesa. “Aos portugueses parece que a mística do vermelho se teria comunicado através dos mouros e dos negros africanos”, dominando não só “o traje das mulheres do povo”, como “por profilaxia contra malícias espirituais”, além de ser a “cor do amor, do desejo de casamento” (p. 105), marca esta presente na estória roseana e que remete à teoria complementar de Chvalier¹⁹⁷.

No Brasil, a tendência para o vermelho esteve não só no traje da mulher, como em outros aspectos da vida popular ou da arte doméstica¹⁹⁸, mas com um ingrediente a mais, o interesse erótico. Como cor da sedução, da atração sexual, do despertar do desejo, ela se faz presente na maquiagem de Lala. Além do esmalte, Lala amplia sua vaidade com o uso de perfume (também empregado por questão de proteção: “[...] os

¹⁹⁶ CARDOSO, 2010, p. 39.

¹⁹⁷ Para Chevalier (2009), o vermelho “reluz imagem de ardor e beleza, de força impulsiva, de juventude, de Eros” (p. 864), e está presente nas unhas e na boca da personagem rosiana.

¹⁹⁸ O vermelho também esteve presente “na pintura externa das casas e na decoração do interior; na pintura dos baús de folha-de-flandres; na pintura de vários utensílios domésticos, de lata ou de madeira, como regadores, gaiolas”. (FREYRE, 1984, p. 106)

mosquitos ferroavam muito, como espinhos no ar; era preciso pensar num óleo perfumado e doce, que as recobrisse contra eles.” (ROSA, 1969, p. 704) que intensifica a aura de beleza, sedução, erotismo e sensualidade dela, atributos estes que, uma vez mais, a aproxima de Afrodite. As marcas dessa deusa nas representações da lírica arcaica trazem a associação aos perfumes e óleos especiais que ecoam afinidades com a sua ilha de origem, Chipre, e com o Oriente¹⁹⁹. Segundo a poesia helênica, analisada por Martin West, em *The east face of Helicon*, a *toilette* das deusas seguem uma padronização de quatro movimentos constantes: “o banho, a aplicação de óleo perfumado, colocar uma bela vestimenta e acrescentar joias”²⁰⁰. Essa alusão é expressa no *Hino homérico* de poeta anônimo que traz uma descrição de Afrodite muito similar àquela da *Odisseia*; “ela é banhada, perfumada, ungida vestida e adornada, ficando pronta para seduzir o mortal Anquises”²⁰¹, e, assim, segue para Troia com o fim de encontrar o tal homem e fazê-lo sucumbir a seus encantos.

Voltando aos atributos de Lala, toda sua beleza se dava aos olhos de Liodoro em momento de predileção de ambos: as noites, clímax do deleite visual. “Eram só às noites. Ele voltava à sala, os dois voltavam. Quantas vezes? À mesma hora, tudo o mesmo igual. E no sabido repetir-se a real volúpia, na cumplicidade daquela cerimônia” (ROSA, 1969, p. 680). Nessa espécie de ritual, o diferencial reside apenas na caracterização, na maneira como ela se veste e se produz – “a cada noite Lala se vestia de outro modo, mudava até na pintura, mudava o penteado” (ROSA, 1969, p. 680). Ela joga na esfera das possibilidades, pois, como afirma Baudrillard (1991, p. 99): “a sedução é, intrinsecamente, possibilidade”; “o desejo não é um fim, é uma aposta hipotética”. Assim, o jogo de bisca, mais a iniciativa das perguntas dela, que incrementam os encontros, excitando o sogro para seu corpo – “Deitada, uma das mãos estava sobre um seio, sentia o liso do seu corpo como se apalpassse um valor. Sabia-se bela, desejável” (ROSA, 2001, p. 713), cria um convite ao toque, à sensualidade; cria um paroxismo sensual, que se choca com o grau de parentesco existente entre eles. Demarca Bataille (1987) que a transgressão não é a negação do interdito, pois “a

¹⁹⁹ Giuliana Ragusa (2005) sublinha a intensa relação comercial entre Grécia e Oriente, com destaque para a Ásia Menor. A partir do Bronze Antigo (c. 2300-1850 a.C.) a representação das figuras femininas em Chipre ganha ornamentos – brincos, colares e outras joias – e vestes ricamente bordadas, algo tipicamente oriental. Tais adornos se associam especialmente a Afrodite, “deusa cípria por excelência [...], em cuja imagem estão intensamente presentes elementos de procedência oriental, como o ouro, os tecidos e os perfumes”. (Cf. p. 107 e 112, especificamente).

²⁰⁰ West apud RAGUSA, 2005, p. 107.

²⁰¹ West apud RAGUSA, 2005, p. 107.

essência do erotismo é exatamente a transgressão por excelência; resultado da atividade sexual humana enquanto prazer e, ao mesmo tempo, consciência do interdito” (p. 97). É aquele ponto em que o homem é concomitantemente social e animal, humano e inumano, lembrando que a dimensão animalesca de Liodoro é atestada em aferições da força pulsional do cavalo, touro e do leão.

O erotismo, “constitutivo da subjetividade humana”, segundo Freud, seria algo da “ordem da *fala* e da *linguagem*”, que se inscreve na *fantasia* primeiramente: “esse é o campo por excelência do erotismo. Não existiria, pois, sexualidade sem fantasia, sendo essa a sua matéria-prima”²⁰². Com sua aproximação sorrateira, Lala tenta envolver Liodoro pelas vias do erotismo verbal primeiramente, e escópico posteriormente. Na dinâmica antitética da transgressão, “vige a suspensão do interdito sem suprimi-lo, pois ultrapassá-lo é estar de volta à *natureza*”. (BATAILLE, 1987, p. 98)

Freud, em *Totem e tabu* (1974), advoga que o interdito (o tabu) opunha-se (no caso do cadáver) ao *desejo* de tocar, sendo o que importa ressaltar de fato nesta obra psicanalítica é que o interdito não anula necessariamente o desejo, pelo contrário. Antes o estimula. Ou seja, fundado pelo medo, pelo recato, o interdito não se propõe somente a ser observado: “Derrubar uma barreira é, em si, algo de atraente; a ação proibida adquire um sentido que não tinha antes, quando um terror, ao nos afastar dela, cerca-a com um halo de glória” (p. 367). A verdadeira maneira de espalhar e multiplicar os desejos é querer impor limites, conforme assertiva de Sade²⁰³. Por isso, a “experiência interior do erotismo exige de quem a pratica uma sensibilidade bem maior ao desejo que leva a infringir o interdito que à angústia que o funda”²⁰⁴.

Nos encontros noturnos, a necessidade do recato, do comedimento (para não acordarem aos demais), a necessidade também de luz artificial, a ausência de nitidez de formas, a presença da sombra, tudo aguça os sentidos físicos, sobretudo a visão que convida para o tato. Enquanto os demais humanos se recolhem e se silenciam, é a natureza que passa ao pronunciamento em incontáveis sons a compor uma sinfonia indecifrável à percepção humana, induzindo o casal a apenas senti-la ao invés de codificá-la, e é exatamente essa condição que torna o momento mais atrativo e atraente. Sobre esse aspecto sonoro e ininteligível da noite, Bizarri pede auxílio à tradução de um

²⁰² BIRMAN, 1999, p. 16 e 22.

²⁰³ SADE, *Les Cent-vingt Jours de Sodome*, apud BATAILLE, 1987, p. 45.

²⁰⁴ BATAILLE, 1987, p. 36.

trecho²⁰⁵ de “Buriti”, sobretudo aos que condensam bases onomatopaicas e fônicas da estória. Convém acompanhar as passagens, apesar de extensas:

"Aquele trecho, pra mim, é uma espécie de sinfonia da noite no mato (com tôdas [sic.] as espontâneas implicações de simbólico emotivo que noite e selva acarretam, e a dimensão lírica fornecida pela peculiar perspectiva narrativa - a pessoa [sic.] do Chefe Zequiel. [...] Você pode ajudar-me a captar a sinfonia inteirinha, para que eu possa, em parte, transmiti-la aos degenerados descendentes do pai Dante?" (Correspondência com Edoardo Bizarri. São Paulo, 30/11/63. In: JGR - CT - 01,27 1/2)

Rosa atende a solicitação do tradutor italiano, em correspondência de 10/12/63:

6) "E ãe e rõe, ucrú, de ío a úo, virge-minha, tiritim: eh, bicho não tem gibeira..."

ãe = (onom.) se refere às unhas e bico da coruja

rõe = (onom.; de roer) se ref. também à coruja.

ucrú = (onom) refere-se ao rasgar (cruel) da carne (crua) da vítima.

íó = (onom) corresponde aos gemidos-guinchos da vítima

úo = (onom.) idem. E também ao rumor geral, dos dois, coruja batendo e a vítima se debatendo.

virge-minha = (Minha Virgem-Maria!) é exclamação do próprio Chefe, horrorizado com aquilo tudo.

tiritim = (onom.) (indica coisa rápida e limpamente feita, pronta, realizada) E já é o próprio Chefe, em sua instabilidade de primitivo, se entusiasmando com o poderoso, isto é, com o agresso se identificando com ele, com a coruja, e deliciando-se também com a presteza da cena.

eh, bicho não tem (al)gibeira = a coruja comeu tudo! não dispõe de bolsos para nele guardar comida para mais tarde...

7) "Avougo" = outra onomatopeia, esquisita do Chefe. Quase tudo o que ele pensa ou diz [...] terá a ver com ave! com agouro, com regougo?)

8) "Ou oãooão e psiuzinho" = (onom.: de eco; e de chamar alguém, assoviadinamente)

9) "Assim: tisque, tisque..." (Onom.)

10) "Ponta de luar, pecador". (Literal. Mas "Pecador" se refere a ele, Chefe, e aos demais viventes, que avistam a lua crescente em começo)

11) "O urutau, em veludo" = o urutau (ave: mãe-da-lua, dos Caprimulgídeos, *Nyctibius grandis*), em veludo (porque voa macio, como a coruja, sem fazer nenhum rumor) [...]

²⁰⁵ A passagem específica consta à p. 694 da primeira edição que é: "O úù, o úù, enchemenche, aventemas... O ventu úa, morrentemente, avuve, é uma oada - ele igreja as árvores. A noite é cheia de imundices. A coruja desfecha olhos. Agadanha com possança. E ãe e rõe, ucrú, de ío a úo, virge-minha, tiritim: eh, bicho não tem gibeira... [...] Tem horas em que até o medo da gente por si cansa, cavável. Uixe, ixixe, esses são os que estão aprendendo o correr d'água do rêgo [sic.] de "Buriti". (Correspondência com Edoardo Bizarri. São Paulo, 30/11/63. In: IEB - USP, JGR - CT - 01,27 1/2)

15) "É uma pessoa aleijada, que estão fazendo." (Provavelmente, a Môrma, é um ser formado por exalações anímicas ou projeções das pessoas que dormem. E forma-se larvar, como embrião, demoníacos, defeituoso... (Lembre-se de Maria Behú, principalmente. Da aversão que o Chefe não pode deixar 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?)

18) "Chugem" = onomatopeia de água corrente, o rio.

26) "Para outros, a noite é viável" = Para as outras pessoas, a noite é passageira, transitável, a gente a percorre. (Enquanto que, para ele, Chefe, a noite é fixa e terrível, aprisionando-o.)

27) ... "meus menos" = que já os perdi. (No interior, mesmo para pessoas adultas e idosas, o pai e a mãe são muito reais e válidos símbolos de proteção contra o destino mau)

"A coruja desfecha os olhos" expressa mais que um abrir de olhos, ela está em ataque, pois explica que desfechar equivale a abrir e vibrar, descarregar (arma de fogo); exprimir com violência.

úa – onomatopeia

Avuve - onom. do vento

Oada - onom. de (panc)ada, (z)oada; pode provir também de ôa! (= a voz com que o carreiro manda parar os bois do carro-de-boi). (ROSA. São Paulo, 10/12/63. In: IEB – USP, JGR - CT - 01,27)

Entre o espaço externo da natureza e a dimensão interna do homem, cria-se um vínculo indissolúvel. A natureza se personifica, ganha dimensões maiores e ressoa no universo íntimo das personagens; ela ganha “amplitude de um todo vivo, que se externaliza em formas animais e vegetais que se interligam com a força expansiva dos mitos”²⁰⁶, como se trouxe à dissertação, insistidas vezes, com a presença/ressonância forte de Afrodite em Lala. Dessa maneira, a coruja, o vento, os bois, o rio, a lua e outros elementos da natureza devem ser considerados na fatura narrativa em importância similar à das personagens humanas pela harmonia e correlação que estabelecem com o enredo. Cada mínima marca lexical em Rosa faz diferença no todo da análise interpretativa.

Em “Buriti”, tais elementos, ao passo em que convergem para um sentido (o do jogo erótico, no caso), se afastam, revelando-se por uma marcação dual, como insistentemente se procurou acentuar na figura de Liodoro e de Lala. Esta, por exemplo,

²⁰⁶ NUNES, B. “Bichos, plantas e malucos no sertão rosiano”. In: SECCHIN et al., 2007, p. 19.

tem voz própria na narrativa, acentuando uma marca onomástica, pois Lala lembra Eulália que, do grego, significa a “bem falante”, todavia, antes de se expressar verbalmente em momentos de clímax na estória (encontros noturnos), prefere fazê-lo pelo visual, o que se depreenderá adiante.

No que tange ao jogo, a metáfora do xadrez se faz aqui mais esfumada se comparada a “Minha gente”, mas, ainda assim, atuante, pois há similar destreza e segurança de movimentos da Dama pelo tabuleiro da trama, sendo que o distanciamento com a postura de Maria Irma se deve ao fato que Lala ora parece ir contra o Rei por vê-lo como um adversário, de propósitos antagônicos, ora parece se pôr ao lado dele, em uma postura de interesse (ainda que imediatista, fruto das pulsões sexuais). É válido dizer ainda que, antes dos encontros noturnos se iniciarem, Lala já “jogava com iô Liodoro. Não falam: parece que o jogo é propositalmente em silêncio. Dona Lalinha sabe se recolher”, sabe chamar atenção sem dialogar, porque o faz pela expressão corporal, ela “torna delicada a dimensão do corpo” (ROSA, 1969, p. 783). Para uma análise mais detida, é importante comentar a transcrição de algumas passagens dos encontros mais íntimos do casal.

5.6 - Momentos da partida

Um jogo de contrários já se delineia ao se verem primeiramente no *locus* de Lala quando Liodoro a busca. Como ele faz toda uma cena épica, acreditando na condição de sofrimento, pesar da esposa abandonada, ela prefere não frustrá-lo e logo aí demonstra sua atuação reflexiva, sua dissimulação, com o fim de não dar margens de que se trata de outro tipo de mulher, uma *mascarada*. Por isso, opta por deixar Liodoro com a dúvida em relação à sua ordem, seu desejo: “Se ainda a levava, se não a levava” (ROSA, 1969, p. 796). Há pouco da chegada dele,

correu para o quarto, ria sozinha, incontinentemente. Depressa, como num jogo febril, tirou o vestido, vestiu as calças escuras, tão justas, que lhe realçavam as formas. Não o *sweater* cinzento, mas uma blusa, a que mais se abrisse, mais mostrasse. Nem tomou fôlego. Calçava os sapatos de pelica vermelha, bem esses, que tinham salto altíssimo e deixavam à vista a ponta-de-pé, os dedos, as unhas coloridas de , como fruta ou flor. Daí, à penteadeira, se exagerou. Mais – assim a boca mais larga, para escândalo! Com o ruge e o batom, e o rímel, o lápis – o risco que alongava os olhos [...]. (ROSA, 1969, p. 797)

Mesmo depois de todos os adereços sobre o corpo, cujo sentido erótico é evidente por se tratar de um “estratagema para capturar o olhar do outro”²⁰⁷, antes de partir para a sala, Lala ainda pega a cigarreira, símbolo que fecha a primeira aparição da personagem a mostrar ao sertanejo patriarcal que, junto dele, ela está em pé de igualdade, pois o ato de fumar atribui poder (tipicamente masculino) ao seu usuário. Esse feminino transgressor, dentro da sua postura afirmativa, deixa Liodoro pasmo e permite pensar em uma associação com Pandora, cuja lenda coloca a mulher e seus males como preço pago pelos homens pela curiosidade incontida.

Hesíodo traz a versão mais conhecida sobre o mito, quando aponta para a marca malévola de Pandora, porém outros textos mais antigos não carregam tanto o timbre maléfico da mulher. Na história literária, referência direta é dada por Machado de Assis. Em seu delírio, no capítulo homônimo, Brás Cubas vê Pandora como “um vulto imenso, uma figura de mulher [...] fitando-me uns olhos rutilantes como sol. Tudo nessa figura tinha a vastidão das formas selváticas”²⁰⁸, como Lala em sua primeira aparição. Brás Cubas não a compreende, porque seus contornos se perdem, é espessa e diáfana. Apesar de opaca, sólida, a visão plena é impedida; ou seja, ela é ambígua. Essa dualidade também se verifica na Pandora de Hesíodo, pois suas qualidades são positivas e negativas, porta a beleza de deusa e espírito de cão. Em Machado (1992), se apresenta nos seguintes termos: “Chama-me Natureza ou Pandora; sou tua mãe e tua inimiga” (p. 633), e se posiciona por meio da linguagem, o que não ocorre no texto de Hesíodo, embora receba a capacidade da voz. Insiste-se na sua dubiedade: é mãe e inimiga como no texto hesiódico, cheia de graça e com espírito de cão, é a “Grande mãe de valores contraditórios”²⁰⁹, que poderia servir de epíteto a Lala no período em que reside no Buriti Bom.

Tais caracterizações míticas auxiliam a entender o desconcerto que a figura de Lala gera no sogro, desconcerto este carregado de fascínio e estranheza, polo positivo e negativo, que estremece a linha de valores conservadores de Liodoro no círculo privado. Por outro lado, sua presença no Buriti poderia soar também como instrumento redentor que tentaria remover todos daquele tempo mítico do eterno retorno. Tal duplicidade é uma vez mais corroborada pelo viés mítico, pelo nome de Pandora, que parece ter

²⁰⁷ BIRMAN, 1999, p. 59.

²⁰⁸ ASSIS, 2008, p. 633.

²⁰⁹ DIXON, 2009, p. 114.

derivado de raízes significativas de “dar, doar ou dote”, ou seja, uma “ideia mais antiga da primeira mulher, como a fonte de todos os dons ou a doadora de tudo”²¹⁰.

Retornando à cena, sem se esquecer de portar o cigarro, ela frisa, com esse hábito, certa ousadia diante do masculino²¹¹, frisa ainda erotismo e autocontrole, pois, apesar de ter sido abandonada pelo marido, “nela não se descobre tristeza, nem sombra de infelicidade” (ROSA, 1969, p. 819). Trata-se de outro tipo de moça, uma “fina, criada e nascida em cidade maior” (ROSA, 1969, p. 819). Maria Rita Kehl (1988) pontua que é no complexo de Édipo que a menina aprende algo muito importante com sua rival, a mãe: aprende a tapear o pai fálico que se deixa encantar e seduzir por um ser incompleto como é a mulher. Assim, desde o início, Lala mostra-se líder nas jogadas insinuosas, valendo-se largamente de penteados, enfeites, batom, tecidos, perfume, enfim, “truques da feminilidade”²¹².

Retoma-se ao que dissemos a respeito da modernidade de Lala. Não só com revistas e discos que decora seu quarto no Buriti, mas também com móveis transpostos da cidade para o campo, “um despropósito de malas e canastras, até partes de mobília” (ROSA, 1969, p. 602). Também trazemos de volta o fato de que seu dormitório tem vista a um jardim (símbolo do Paraíso²¹³), sendo isso outra marca dicotômica nela, que revela a interferência do homem na natureza, compondo um espaço construído, delimitado, restrito, oposto, em suma, ao vasto sertão indomável. Com esse gesto, é

²¹⁰ DIXON, 2009, p. 113.

²¹¹ Entende-se por hábitos masculinos a perspectiva dentro dos parâmetros do *locus* patriarcal, pois “os traços naturais de gênero [...] são apenas um pano de fundo sugestivo e ambíguo para a organização cultural do gênero e da sexualidade. O que o gênero é, o que homens e mulheres são, e o tipo de relações que acontecem entre eles – todas essas noções não são simples reflexos ou elaborações de ‘dados’ biológicos, mas sim (em grande medida) produtos de processos sociais e culturais.” (Ortner e Whitehead, em *Sexual Meanings*, apud ALMEIDA, 2000, p. 128). Psicanaliticamente, Joan Rivière afirma que certas características e desejos criam uma “formação imaginária do sexo”, uma marca naturalizada culturalmente. (Cf. BUTLER, 2003, p. 82-3)

²¹² Segundo a psicanalista, são esses “truques da feminilidade” que a mulher passa a se valer pela vida afora a partir da observação da rival. Por isso também que “mãe e menina são cúmplices nos jogos de esconde-esconde da feminilidade por meio do jogo do charme, da sensualidade, do corpo velado e mostrado, um jogo cuja regra primordial é esconder exatamente o que *não está lá*”. (KEHL, 1988, p. 419)

²¹³ “O jardim como associação ao paraíso implica na natureza restituída ao seu estado original; convite à restauração da natureza original do ser; símbolo de uma fecundidade sempre renascente, pois os esposais de Zeus e de Hera foram celebrados no mítico Jardim das Hespérides; símbolo do poder do homem e, em particular, do seu poder sobre uma natureza domesticada; em nível mais elevado, é um símbolo de cultura por oposição à natureza selvagem, de reflexão por oposição à espontaneidade, da ordem por oposição à desordem, da consciência por oposição ao inconsciente”. (CHEVALIER, 2009, p. 513). Esses sentidos são bastante expressivos para se pensar, como por exemplo: 1. Valor de renovação que Lala porta; há uma nova ordem que acaba por suscitar; 2. Poder de Eros atuante em Liodoro; 3. Símbolo de mando de Liodoro em torno de tudo e de todos; 3. Índice de cultura (Lala) em confronto com a natureza instintiva (Liodoro).

como se houvesse uma intenção, tanto da parte de Liodoro, que consente isso, quanto de Lala que não se faz de rogada, a reproduzir uma parte da cidade no campo, em uma tentativa talvez de levar literalmente outra organização, outro hábito, uma nova forma a um ambiente já cristalizado. O jardim é outro elemento que também faz ecoar em Lala novas marcas de Afrodite.

O caráter vegetal da deidade, em seu elo com o jardim, consta na tradição pictográfica, desde o século V a. C., que atesta a representação dela cercada em um jardim; nas versões em que Afrodite aparece, nota-se a presença das águas e de uma vegetação fragrante. Lala, em sua analogia com Afrodite, deixa transparecer seu poder de beleza, de feminino irresistível, que se deixa parecer frágil e conduzida, mas tem considerável controle de suas ações e intenções, e produz sempre “atração erótica, sensualidade, sexualidade e vida nova”²¹⁴. Sendo “notável a rapidez com que pensava” (ROSA, 1969, p. 698), Lala se mostra “submissa” à vontade de Liodoro em uma submissão raciocinada, como parece ser cada gesto diante dele: “—Pois não, como o senhor quer, então podemos viajar dentro de uma semana...` – disse, *sorradeira como só a fingida inocência o sabe ser*” (ROSA, 1969, p. 697, grifos nossos). O jogo dela não para nessa complacência dissimulada. Continua atuando através de sua expressão corporal, embora Liodoro se mantenha resistente, impassível, sem abalos ao que tudo indica, nesse primeiro estágio de envolvimento:

Sentara-se diante dele, burlã, desenvolta, cruzara as pernas. Iô Liodoro não se assombrava, não vincara a testa, não arregalava os olhos. Tãopouco esquivava encará-la. Não. Continuava conciso e regrado, sem demonstrar perturbação nenhuma, nem parecia ter notado nela qualquer mudança. (ROSA, 1969, p. 697)

Como o jogo, neste momento, insiste no empate, já que ele não dá mostras de se deixar levar pelo charme dela, nem ela consegue se mostrar no papel esperado do feminino recatado, ambos decidem relaxar nesta partida inicial. Nessa trégua, ambos se igualam ao decidir, cada um com o seu cigarro, fumar como se fossem dois íntimos amigos (homens) em momento de descontração:

já esquecida do divertimento e ardil, foi que recorreu a um cigarro. Ainda timbrou porém em oferecer-lhe um, e sorrindo. Iô Liodoro recusou, mas sem segundos modos, disse que preferia dos seus. Acenderam e fumavam. Tudo sem desafio. (ROSA, 1969, p. 699).

²¹⁴ RAGUSA, 2005, p. 207.

Em um segundo momento, assim que chega à fazenda do sogro, este passa Lala aos cuidados das filhas, o que ela encara como uma ofensa e/ou contradição, considerando todo o zelo e insistência que demonstrou para com ela na persuasão de levá-la com ele: “Mas, bem chegados, e ele se desfizera dela, como se desabafado de uma incumbência” (ROSA, 1969, p. 703), incumbência esta, certamente, pautada nos valores familiares conservadores.

Logo na primeira quinzena de sua estadia, sozinha em seu quarto, começa a se dar conta de que a realidade circundante ali divergia da sua, e a noite começa a ganhar destaque por ser o móvel de indução à reflexão; “A noite dava para muitas coisas. E ela perdeu o acompanhamento do tempo: – ‘Estou no sertão... No sertão, longe de tudo...’” (ROSA, 1969, p. 712), e chora, não de tristeza, mas de raiva: “Que tinha vindo fazer ali, lugar de outros, tão trazida?” (ROSA, 1969, p. 713). Sente-se uma estranha no ninho, e tal sentimento é representado pela metáfora antitética “menina de asilo” (ROSA, 1969, p. 713), ou seja, ao se intitular como tal, se coloca como uma pessoa cheia de energia vital, pueril, com um quê de ingenuidade, sedenta do novo, do diferente, da mudança, da renovação (Eros), em um espaço, contudo, já minguido de vida – asilo – apático, monótono, de ordem cíclica e, aparentemente, intransponível.

Nesse momento de crise, o atordoamento da personagem se intensifica ao perceber a chegada de Liodoro, que saíra à caça de prazeres enquanto todos dormiam, o que vem expresso pela linguagem por meio da oscilação de tempos verbais distintos. Entre o pretérito perfeito e o imperfeito dos verbos, ela acompanha mentalmente os passos do sogro, acentuando o paradoxo do momento, em uma relativa perda de “controle” dela no jogo:

E *ouvía*. Ouviu. Era um rumor de cavaleiro chegando, estacara recostado aos pilares da varanda. [...] Iria escutar-lhe os passos, quando viesse pelo corredor. Não *ouviu*, não *ouvía*. Iô Liodoro infatigável no viver, voltando do amor de cada dia, como de um trabalho rude e bom. (ROSA, 1969, p. 714, grifos nossos).

Em razão da subjetividade, o encantamento por ele começa a se acentuar, afinal, “não tinha conhecido ninguém que com ele se parecesse” (ROSA, 2001, p. 714), e a intimidade ganha peso com a distância que, por conta do respeito aos papéis sociais que cada um representava na família, vai se diluindo. Com a volta dele do trabalho na roça, Lala está de conversa com Glória e se toma de “um prazer, de não precisar se

levantar, de já estar assim ali, e poder continuar encolhida na rede, na presença dele” (ROSA, 1969, p. 727).

5.7 – A trama das cartas

Os meses passam, chega o Natal, o mês de fevereiro, e Lala começa a se sentir pertencente do local: “Sentia-se também de lá, fazendo parte” (ROSA, 1969, p. 744); começa a gostar de tudo, a gostar “mais da casa à noite, [d]os enormes escuros” (ROSA, 1969, p. 742), sobretudo, que lhe tornam atrativos e não mais assustadores quando do início de sua estadia. Em decorrência disso, em um dia inesperado, se vê jogando bisca²¹⁵ com o sogro por iniciativa dela que há muito planejava isso, observando as partidas dele com Gualberto; isso ocorre assim que toma conhecimento das regras do jogo, uma atitude que revela um desempenho tamanho a ponto de surpreender Liodoro, que a classifica como perspicaz jogadora, de maior talento, inclusive, que Gualberto, segundo suas palavras, considerando ainda que a bisca também pode significar “remoque, piada”.

Tudo tão insinudadamente, e súbito, começou na tarde em que nhô Gualberto Gaspar, por motivo qualquer, teve que interromper o jogo, mal principiado. Ela se oferecera. Por que? Disseram-lhe, momentos antes, que ia fazer isso, e ela se espantaria, não se supunha com coragem. E, entretanto, encontrava que, sutil [...], havia tomado tempo para isso se preparando, observando como jogavam e pedindo explicações a Maria da Glória. Por que? Devagarinho, censurou-se: que tentava valer-se, ser agradável; e conseguia-o. (ROSA, 1969, p. 744).

Nos demais encontros noturnos de Lala e Liodoro, alguns elementos se repetem: lampiões, vinho e jogo de cartas. Como se trata do elemento estético estrutural das análises desta tese, demarca-se que a diferença básica e fundamental entre os jogos

²¹⁵ Importante demarcar, no momento, que o jogo de xadrez fora mais explorado nos capítulos iniciais sobre “Minha gente”. A bisca, embora bastante presente, será pouco comentada nesses capítulos que estudam “Buriti”, isso porque a primazia discursiva que estrutura a tese se ancora em dois princípios básicos do xadrez: sua polaridade e a soberania da Dama no jogo. Sendo assim, o foco dos capítulos seguintes recai no jogo das relações de sedução entre os personagens pelo olhar, relações essas que ocupariam o lugar central como o xadrez ocupou para “Minha gente”. Isso se ressalta porque a bisca, que seria o jogo de xadrez de “Buriti”, tem um papel importante como base para os jogos de sedução e de olhares entre Lala e Liodoro, ainda que não seja tão hegemônico na narrativa como o jogo enxadrístico o foi na estória de Maria Irma e do Primo. De qualquer modo, é o jogo que estrutura a narrativa, com seus deslocamentos de peças e movimentos polarizados.

de cartas e de tabuleiro, como o de xadrez, abordado no capítulo sobre “Minha gente”, é que aqueles sempre lidam com o fator sorte que nunca é completamente eliminado, o que praticamente inexistia no xadrez. Apesar de mais intelectualizados, como aquele, os jogos de cartas “são dotados de forte seriedade” (p. 221), de acordo com Huizinga (2008). O objetivo do jogo bisco é acumular mais pontos que o adversário; o vocábulo tem sentido pejorativo quando se diz que uma pessoa não é “boa bisco” porque não respeita os valores morais instituídos ou porque é dissimulada, e talvez seja por essa razão que Lala se dá tão bem nele. Ainda assim, o jogo de xadrez nessa estória se faz atuante: é sem pedras, jogado no escuro para descobertas verbais de peças tateantes e ausentes. Jogando “separadamente juntos”, partilham algo importante a partir de um afastamento do mundo habitual com suas regras habituais em que se cria toda uma atmosfera de mistério e encanto. Isso faz com que as noites em que se encontram tenham um aspecto de perdição e não propriamente de educação, como analisa Luiz Roncari²¹⁶.

O erotismo que emana nos encontros de Lala e Liodoro pertence à esfera do humano, portanto, do civilizado, do previamente ordenado, por funcionar como um veto prazeroso do desejo que extrai prazer justamente da sua não realização. Uma outra motivação erótica, contudo, caracteriza a relação de Liodoro com as mulheres fora do ambiente privado, assim como a de Gualberto com Glória. O que há, nesses casos, seria algo apenas da ordem do carnal e do sexual, pois correspondem a envolvimento movidos pelo imediatismo pulsional dos impulsos sexuais. Esse outro tipo de envolvimento continua verossímil com a moral patriarcal que legitima a licenciosidade masculina, o que lembra o princípio dialético clássico da “ordem na desordem”, de que fala Candido (1993).

Pelo seu talento demonstrado na bisco, passam a jogar todas as tardes seguindo um roteiro estabelecido como o da primeira vez: jogo de cartas iniciado por um jogo de olhares e mínimas elucubrações verbais: “iô Liodoro primeiro olhava-a nos olhos, mas um olhar rápido, assegurava-se de sua presença e existência. Daí, iam, qualquer simples palavra era rara entre eles, não citavam as cartadas” (ROSA, 1969, p. 744). É o instante em que a sexualidade passa a ser vivida pela contemplação estética. Lala se converte em elemento de admiração, invocado metonimicamente mediante seus adereços e partes do

²¹⁶ Observação pontuada pelo professor e pesquisador na ocasião do Exame de Qualificação da presente tese (19/06/2013).

corpo numa atmosfera sedutora diferente da experiência do amor, cujo casal se vale “da reciprocidade e da entrega mútua”²¹⁷. De imediato, talvez, por impulso conservador patriarcal, Liodoro parte para cima de Lala, mas, uma vez instalada debaixo de suas asas, o movimento que ele passa a executar é outro, não de repulsa, mas também não de posse; receio, cautela e fascínio se conjugam. Há uma espécie de insegurança que, segundo Maria Kehl, torna-se característico porque o sedutor “perde o rumo e tem que se guiar [...] pela bússola do olhar sedutor”; há um misto de prazer e dor, pois, “ao mesmo tempo que espera o gozo prometido pelo sedutor, já sabe que se aproxima uma catástrofe”²¹⁸. Ainda assim, o prazer se depreende de ambas as partes – ele se contenta com a proximidade e desenvoltura dela, e ela, com a postura rija do oponente que ainda a encara com cerimônia e formalidade, o que só amplia seu encantamento por ele. O desejo pelo contato estreito com o diferente germina mais nesse momento.

Diante dela aquele homem se continha em sua forma, num cerimonioso acento. Observava-o, a furto [...]. A toda compleição, o nariz aquilino, o ruivo ar, o queixo grande. [...] Nunca desejara fazer pergunta a iô Liodoro. Mas, a ele, a gente tinha a vontade, sentia quase a necessidade de tentear-lhe o rosto, com as pontas dos dedos, para dele alguma coisa se conhecer – como os cegos fazem. Pai de seu marido, e, no entanto, tão diferente. Um ser tão diferente dela – no sangue, no corpo, na seiva – ele parecia mesmo pertencer ao silêncio de uma outra espécie. (ROSA, 1969, p. 745)

As partidas para Lala são como uma suspensão ou espécie de marcação/interrupção naquele tempo de rotatividade cíclica do Buriti Bom, pois pertencem à esfera que não implica no retorno do mesmo, e sim na renovação (afastamento da ordem patriarcal), por isso procura passá-las ao estatuto de tarefa diária, como uma fonte de sua sobrevivência naquele meio da “lenda parada”: “ela se entregava ao gosto do jogo, tomava-o como a uma robusta obrigação, um marco do tempo” (ROSA, 1969, p. 745). Liodoro, por sua vez, mantém ainda pleno domínio de si para não cair nessa tentação/armadilha (do feminino). Sua postura é a do jogador atento, arqueado, armado aos menores movimentos do adversário. Ele “empunhava o jogo, sobranceiro, não vergava os ombros. Onde um homem, em limite em si; enquanto persistisse no posto, a honra e o destino dos filhos estavam resguardados” (ROSA, 1969, p. 745). Diante dessa rigidez, a jogadora refina sua estratégia, parte para o uso de ardis (típicos de Afrodite): olhares insinuantes, frases oblíquas, gestos sedutores –

²¹⁷ KEHL, 1988, p. 411.

²¹⁸ KEHL, 1988, p. 439.

“sorria para suas cartas; um sorriso só [...], e os encantos eram mil, de uma mulher”. (ROSA, 1969, p. 784)

O jogo passa a se repetir como um ritual sagrado quando, na terceira etapa, faz Lala se regozijar de sua atuação porque as saídas noturnas de Liodoro “que avolumavam pecado” diminuem, pois ele se entrega cada vez mais a ela, ou melhor, às partidas, “jogava fortemente absorto” (ROSA, 1969, p. 745). Apesar disso, acontecia ainda, às vezes, dele interromper a partida e sair, ao que as filhas, que acompanhavam tudo e se orgulhavam por Lala conseguir reter o pai mais em casa, nada questionavam, irritando-a por essa configuração de Família, de “roda travada, um hábito viscoso”, “que parecia impedir os movimentos do futuro”, se ancorando e se recusando “ao que deve vir” (ROSA, 1969, p. 745 e 746). Isso promove um solilóquio pela narração onisciente: “Então, ele não precisava de alguma coisa mais viva, mais quente, e que estonteio lhe desse, além do inocente jogo de bisca?” (ROSA, 1969, p. 745). Ela deduz que o jogo simplesmente não é suficiente para atrair Liodoro por completo, necessitaria de outra instrumentalização para tirar-lhe do prumo, do ciclo do mesmo.

Ciente de que a “fraqueza dele é as mulheres” (ROSA, 1969, p. 654), apela ainda mais para seu lado sensual. A sedução certa é o caminho para ter o efeito que espera, mas isso é previamente adiado porque as partidas cessam diante da chegada de Miguel e do mês junino. A festa de São João propicia a transparência vaporosa dos desejos, com a “espampã fogueira” (ROSA, 1969, p. 747), e marca novas duplicidades entre o humano e a natureza, o trabalho e a transformação, a iluminação e a perdição, a purificação e a degradação.

Com a pausa dos jogos, Lala volta a perceber o repouso temporal do Buriti Bom, o que a leva a querer partir. Chegado o inverno, contudo, as jogatinas retornam, e ela logo muda de ideia. A mesa “se forrava com um grosso cobertor, os dedos palpando a lã do cobertor colhiam um suadir-se de leito bom e amplo sono, longo, longo” (ROSA, 1969, p. 754), sugerindo uma espécie de transe, algo próximo do *komã* grego – “um tipo de transe ou coma artificialmente induzido”²¹⁹, a ser tratado na análise futura do monjolo.

No quarto momento, durante as jogadas e encontros noturnos, os movimentos de Lala se concentram na sedução; suas mãos, bonitas, de “maciez sutil” (ROSA, 1969, p. 755), com “escarlate vermelho das unhas”, “moviam-se, volviam-se, alvamente

²¹⁹ RAGUSA, 2005, p. 208.

empunhavam o feixe de cartas, os reis e os condes [...], desdobrados em dois, intensas roupagens” (ROSA, 1969, p. 754). Ou seja, a ambiguidade feminina atribui fortes contornos de silêncio e distância aos jogadores: “engraçado como não havia necessidade de se conversar; nem de enxergar reparado iô Liodoro” (ROSA, 1969, p. 754), o que faz Lala contrariar parcilmente o radical de seu nome (do grego *lalein*) que abriga a carga semântica da *bem falante*, pois sua fala existe enquanto aquela que é mais visual e corporal.

Como o local é carente de infraestrutura social, necessitada de um dentista, Glória leva Lala para a Vila para que não precisasse retornar à cidade. Lala volta uma segunda vez ao profissional, sozinha, ao que tudo indica, causando alvoroço com sua ausência não anunciada, e alívio quando retorna a “*sua casa*” (ROSA, 1969, p. 758). Na partida de bisca que há em seguida, Lala percebe sua importância já adquirida na família Faleiros, tanto que tem a chance de servir Liodoro na frente de todos, como a senhora da Casa, o que lhe apraz sobremaneira: “pudera ajudar a servir a iô Liodoro seu prato de coalhada fresca, adoçado com o açúcar preto, de tantos duros torrões – era a tranquilidade de um hábito ouvir o rilho dos torrõezinhos marrons, na colher, no prato” (ROSA, 1969, p. 758). Apesar desses pequenos ganhos, a insistência do mesmo é marcante, de modo que tudo parece se manter igual: “Glorinha fez anos. Caíram as tanajuras. Deram fruta as jaboticabeiras. [...] Lalinha e Glorinha leram o *Inocência*, que ora achavam ruim, ora um bom romance” (ROSA, 1969m p. 759). O verão acaba, vem o carnaval, o tempo continua a transcorrer sem grandes fatos a não ser o aniversário de Liodoro e Behú, e o adoecimento desta.

Fato inédito é uma mudança de humores em Liodoro por causa da partida de Dona Dionéia, sua amante naqueles arredores. Como a saúde piorara, ela parte junto com o marido, o Inspetor, para a cidade para tratamento, cujas despesas todas seriam pagas pelo patriarca do Buriti-Grande. Como resultado negativo para Lala, veio a quase completa interrupção do jogo de baralho – “sem explicação, ele quase de tudo deixava de querer jogar à bisca, quase nem parava na grande sala-de-jantar, onde o relógio dava as horas. Invés, vivia tempo na varanda, espreitando o mundo da banda do rio” (ROSA, 1969, p. 769). E por mais que Glória tenta camuflar o óbvio do desgosto – a separação da amante – Lala compreende o real da mudança de comportamento do sogro:

– ‘Não é por causa daquela mulher’ – Glorinha dizia – ‘mas porque de Irvino não se recebe nenhuma notícia...’ Em fato, quase cada segundo do dia iô Liodoro saía, galopava noturno, decerto ia ter com a outra,

que sabia amores da Bahia e se chamava Alcina. (ROSA, 1969, p. 769)

Um dia, ou melhor, uma noite, entretanto, tudo mudaria nessa fase nostálgica de Liodoro.

O acaso cede espaço à intenção premeditada no quinto instante em que Lala e Liodoro se encontram para jogar. Ambos se buscam, ambos se aguardam, ambos se desejam mais intensamente no silêncio e no breu noturno. Consequentemente, a intimidade se estreita, ele deixa de chamá-la de “minha filha” para usar um termo mais íntimo que até então só era usado por Glória: Lalinha. As barreiras morais existentes entre eles vão sutilmente sendo esgarçadas; o pudor social vai se diluindo entre microgestos e megaolhares. Sob o instinto feminino, ela deixa seu quarto à noite, passa pelo corredor e para na sala-de-jantar. “Pressentiu-o – olhou. Seus olhos para a porta. Soube-o, antes, sob o instante. A porta se abrir, de-bravo”, e, como sempre, imponente e altivo, a linguagem neológica expressada serve para dar conta da intensidade, da forma com que se dá a aparição dele, que “subitão, [...] apareceu, saindo do quarto” (ROSA, 1969, p. 769). Mas, concomitantemente, no olhar de desejo de aproximação, há o da imposição do interdito incestuoso. Assim, primeiramente, ela se assusta, mas se surpreende com a rapidez com que retoma à calma, cuja saudação do sogro, que lhe soa com extrema naturalidade, contribui muito para tanto: -“Boa noite, minha filha!”.

Aparentemente, duas peças típicas do xadrez, tamanha a disparidade entre eles. Ela (Bela), delicadamente, em roupas íntimas (“*peignoir* por sobre a fina camisola”, “chinelinhos de salto”); ele (Fera), bruto em trajes diurnos e habituais como se não tivesse conseguido repousar mediante as preocupações momentâneas (“todo vestido, e de botas”). A dicotomia não se restringe às vestimentas: ela “segurava um pequeno lampião, pouco maior que uma lamparina”, enquanto ele “empunhava o lampião grande” (ROSA, 1969, p. 770). Como ele solicitou algo para se alimentar, ela raciocina rápido, não sem antes exalar sedução minimalista ao ajeitar o cabelo, mostrando-se desenvolta no cumprimento do desejo do masculino. Como “seu dever de servir”, se oferece para lhe fazer um café, mas ele prefere uma bebida alcoólica. A forma de se disporem, um em frente ao outro, sentados, a disposição dela para servi-lo, a conversa silenciosa faz com que “o ato em si” seja “mais importante que o assunto”, delineia Roncari (2013, p. 159). Brevemente, ele a fita e se senta, sugerindo que ela faça igual, um pedido que novamente ela recebe como ordem: “obediente, senta-se em frente dele”,

reafirmando, dissimuladamente, o poder de mando absoluto dele em que só lhe caberia servi-lo, como todos ao redor o faziam.

Segue-se uma descrição da cena através do recurso cinematográfico do *close* aos captar/focar pequenos movimentos de cada qual em tomadas de cenas narrativas, como que em uma atuação em um roteiro dramático: ele se recosta, distende as pernas, insistem no silêncio e depois de um tempo (indeterminado pela narrativa), já são mostrados ao leitor de pé: “cada um receava estar já roubando do sono do outro” (ROSA, 1969, p. 771), e que era exatamente o que ocorria.

Depois de um ano e meio vivendo no Buriti-Grande, esta é a primeira vez, a primeira noite, que ficam a sós em uma atmosfera de extrema intimidade, sendo a primeira vez que conversam sem terceiros, “Se se podia dizer aquilo fosse conversa – ele mal mencionava singelas coisas, nem perguntava; parecia precisar só de medir com uma palavra ou outra as porções de aliviado silêncio”. Lala se satisfaz com a importância que lhe é dada, pois é com ela que ele divide a insônia. O isolamento, a distância dos outros, os permite se encararem, “sem cismas”, em tamanho êxtase que sequer o barulho ininterrupto do monjolo ouvem. O anticlímax vem no dia seguinte.

Ela quer comentar, explicar o “extraordinário”, em comportamento tipicamente feminino, mas Liodoro insiste no habitual, age como se nada tivesse acontecido, acorda e vai para os currais, para a lida, e a vida segue no “trivial, [...] no cotidiano das paredes do casarão” (ROSA, 1969, p. 771). Nesse momento, o monjolo volta à atuação. Isso atordoa Lala e infla nela a vontade de se encontrar novamente com ele, “sós a sós, em sobra de hora, na calma da noite, mais uma vez” (ROSA, 1969, p. 772). Por isso, enquanto todos dormem na Casa, tarda a pegar no sono, inquieta-lhe a ideia de saber que ele poderia estar na sala-de-jantar às escuras, como também lhe inquieta a dúvida de que ele poderia ter saído. “Abria a porta, olhava. Adiante, no corredor, bruxeava a candeia na parede”. Decide agir ao notar luz na sala, simulando um acaso se o visse: “Lalinha se ajeitou, resoluta. Pegara a lâmpada. Ia. Caminhou, queria ter o ar de que não ia com intenção”, mas sua onisciência a contradiz ironicamente: “Nada tinha a esconder, não trazia malícias” (ROSA, 1969, p. 773).

Se houve premeditação, não fora só da parte dela. Ele estava lá, sentado na mesma poltrona de antes e, ao vê-la, sua expressão é exatamente de “insurpresa”, como se um previsse os atos do outro que resultariam naquele novo encontro. Os procedimentos se repetem – ela deposita seu lampeãozinho ao lado do lampião grande

dele (índice de falicidade), se senta na mesma cadeira em frente a ele, se veste sedutoramente “com o *peignoir*, por cima da camisinha de rendas”, contudo, há uma sutil mudança no silêncio comunicante. O encanto se desenrola tenuamente... À luz difusa e artificial dos lampiões²²⁰ faz com que os corpos sejam prometidos apenas, coadunando com a moral do Buriti Bom onde as pessoas se guardam. Braços, cabelos, partes faciais são assim postas metonimicamente ao olhar “à luz dos lampeões [sic.] e das lamparinas na sala-de-jantar” (ROSA, 1969, p. 658), ou seja, de um número reduzidíssimo de objetos simbólicos²²¹. O envolvimento do casal se intensifica pelo processo que Lacan denomina de *estrutura do véu*. Nesta, “existe no sujeito a demanda de explicitar algo que ao mesmo tempo se camufla, de maneira a se fundir a apresentação de alguma coisa com o seu próprio ocultamento”²²². Existe a promessa de que se tem algo precioso para oferecer, mas que não se evidencia de imediato e que se esconde. Uma marca do lusco-fusco, do claro-esuro, que torna o objeto do desejo obscuro e indizível pelo fato de que a exibição total dele retira sua graça e o seu fascínio e, conseqüentemente, o seu poder de provocar desejo, ressaltando que “O homem é uma criação do desejo, não uma criação da necessidade” (BACHELARD, 1999, p. 25). Válido frisar que nesse jogo o véu não se confunde com a máscara, pois

enquanto o véu indica a mobilidade nas linhas de força de sua estrutura, a máscara revela a imobilidade dos traços e o excesso de apresentação. A estrutura da máscara não evidencia qualquer segredo, não provocando pois o desejo de saber e a curiosidade no sujeito que assiste a sua exibição. [...] Enquanto o véu na sua mobilidade evidencia a vitalidade indizível do desejo, a máscara exhibe a mortificação quase cadavérica da apresentação sem segredo [...], o véu opera com a oposição entre presença e ausência, estando aí a sua malícia e o seu efeito desejante”. (BIRMAN, 1999, p. 61)

Embora não ceda por completo à sedução de Lala, há pela submissão ao olhar do feminino que fascina, reflete e quase cega Liodoro, olhar que encontra nele o registro do próprio desejo, algo próximo do “avesso da consciência”, de Lacan, que se liga à “ilusão da consciência”²²³ (a ser desenvolvido mais adiante), também este um princípio

²²⁰ Com a presença marcante dos lampiões nos encontros da dupla, destacamos a visada de Bachelard (1999) para o tema do fogo, que, “Dentre todos os fenômenos, é realmente o único apaz de receber tão nitidamente as duas valorizações contrárias: o bem e o mal. Ele brilha no Paraíso, abrasa no Inferno” (p. 11).

²²¹ Na simbologia do elemento “fogo” lembra-se que “na chama de uma candeia todas as forças da natureza estão ativas, como as mais instintuais” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1997, p. 934).

²²² LACAN, 1995 (livro IX), p. 79.

²²³ LACAN, 1995 (livro IX), p. 94.

lacaniano; e em comum a ambos, as instâncias do ver e ser visto. Lala se compraz em ser notada e admirada: “todas as suas atitudes eram ofertadas, ela era para os olhos dele [Liodoro]” (ROSA, 1969, p. 776). Há nesse movimento uma intenção que vai além daquela de simplesmente ser notado; há um desejo inconsciente submerso.

CAPÍTULO 6 - JOGO DO OLHAR

6.1 – “A função escópica”

Na sexta ocasião do jogo, quando se encontram, ao invés da camisola branca ou vermelha, dessa vez, Lala se contém um pouco no exibicionismo sensual, optando por um pijama verde, “pantalona à odalisca, sob o casaquinho de grande gola”, o que reitera a preocupação constante dela, com as roupas²²⁴, no intuito de se dar apetitosamente aos olhos de Liodoro. Se, por um lado, esconde um pouco o corpo, de outro se desnuda mais na submissão (dissimulada), basta ele fazer menção à garrafa de restilo para ela se mostrar com agilidade e perfeição (“queria se fingir de escrava, de joelhos servia-o”), porém se persuade que na verdade é ele quem está servindo-a: “ele me obedece, hei de levá-lo a apenas a atos bons, para a felicidade de todos” (ROSA, 1969, p. 777). Onscientemente, ela joga nessa fase pistas de um provável intento em permanecer tempo considerável no Buriti-Grande para se aproximar muito do sogro e poder promover certa transformação geral na Casa, impondo uma nova (sua) ordem.

Ià-Dijina, a companheira de Iô Ísio, 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, 1969, p. 780)

Com tal tentame, faz com que o olhar dele se nutra cada vez mais da “desejável formosura” e dos encantos dela, levando-o a agir com cautela no deleite privado e na observação do entorno, atentando-se para qualquer reação dos outros moradores da casa que poderiam atrapalhar aquele ritual de prazer visual: “Não perdia o rápido e receoso olhar, com que ele vigiava se Tia Cló ou Maria da Glória que não iriam de súbito aparecer, se não teriam suspeitado de algo na paz da noite”. À medida que mais se insinua, mais faz com que o apetite sexual de Liodoro cresça “grosso, suco, consistente” (ROSA, 1969, p. 777), num misto de depravação e sacralidade por meio da imagem antagônica da deusa e da prostituta que nela passam a se condensar. Ou seja, ela passa a conjugar em si a imagem da mulher pura, admirável, venerada, idolatrada amalgamada a da leviana, impudica, lasciva, abusada, como se fosse “um milagre”.

²²⁴ Seja no *Hino homérico V* (“Bem vestida – seu corpo envolto em belas vestes –, / com ouro adornada, a amante de sorrisos, Afrodite”), na *Ilíada* (canto XIV), na *Odisséia* (canto XVIII), as “vestes [...] adoráveis” (“*ehímata [...] epêrata*”), de Afrodite são destacadas. (RAGUSA, 2005, p. 160)

“Lala se insinuava, no íntimo: que estava se prostituindo àqueles olhos; ora se orgulhava: e contudo ele a olhava como a uma divindade” (ROSA, 1969, p. 780).

Lala se oferece inteira e descaradamente ao olhar dele, “chama-lhe a atenção para as partes de seu corpo”²²⁵, inclusive, uma ousadia na tradição literária que, desde o Naturalismo, teve a abordagem em torno da sexualidade tomada como chocante por ser vista como perversão à figura feminina, com vazão aos instintos e desejos, caso, por exemplo, de *A carne* (1888), de Júlio Ribeiro. Isso condenou a mulher ao estigma de “pecadora”, “imoral”, “anormal”, por manifestar desejos sexuais fora dos padrões. Legitima Mary Del Priore (2011) que, em fins do século XIX e início do XX, a mulher tinha que ser “naturalmente frágil, bonita, sedutora, boa mãe, submissa e doce. As que revelassem atributos opostos seriam consideradas antinaturais” (p. 90).

Lala cria nessa jogada um “atentado” muito ousado ao olhar do patriarca dentro das paredes da Casa. Pontuamos que, nesse sentido, a função do olho e seu derivado – o olhar – é tão essencial ao “saber” que Lacan o chama de “avesso da consciência”. O olhar tem uma função metafórica de encobrir um interdito que reside na consciência e de materializar os sentidos libidinais. O psicanalista se vale das obras de arte para refletir a elisão entre o olho e olhar. Indaga-se no Seminário 11: frente a um quadro, o que seria efeito do olho e do olhar?

Queres olhar? Pois bem, veja então isso! Ele (o pintor) oferece algo como pastagem para o olho, mas convida aquele a quem o quadro é apresentado a depor ali seu olhar, como se depõem as armas. Aí está o efeito pacificador, apolíneo, da pintura. Algo é dado não tanto ao olhar quanto ao olho, algo que comporta abandono, deposição do olhar. (LACAN, 1979, p. 99).

Numa obra de arte, há a “captura do olhar; há um depositar de tinta sobre a tela, uma memória, que obriga ao olho que ele pinte, que acompanhe o gesto do pintor, e que neste trajeto algo se precipite do olhar”. Lacan explica que do artista temos o gesto sobre a tela, uma concretização; já no olhar gera-se o ato de reconstruir o que se oferece a partir da imagem. O artista procura capturar o olho do espectador, sua visão, “para introduzir de algum modo, não um ponto de vista – que responderia de imaginário para imaginário ao eu que se encanta com uma imagem que o reflete de alguma maneira, mas um ponto outro do olhar”²²⁶. Esse ponto seria aquele em que o olhar do

²²⁵ RONCARI, 2013, p. 169.

²²⁶ LACAN, 1979, p. 74.

Outro, inscrito no quadro, interroga a visão que fascina, introduzindo a polissemia do significante oculto na obra. Ver não é olhar, conforme destaca Lacan (1979), ao falar da esquizo entre o olho e o olhar. O sujeito vê apenas as imagens nas quais se reconhece, sejam elas sonoras, tácteis ou, sobretudo, visuais. Ou seja, o eu só vê o que o espelho reflete. O olhar é de outra instância. “Onde o ver encanta e fascina narcisicamente, o olhar interroga e causa o desejo”²²⁷. Lacan, assim, aponta uma divisão (*esquize*) entre o olho e o olhar, sendo o primeiro a instância orgânica, e o segundo, o lugar da pulsão; ver é a função do olho, e o olhar é objeto da pulsão escópica²²⁸, do ser visto pelo Outro que desencadeia o desejo no sujeito. Como se lê em Freud:

O prazer sexual não está apenas ligado à função dos genitais. A boca serve tanto para beijar como para comer e para falar; os olhos percebem não só alterações do mundo externo, que são importantes para a preservação da vida, como também as características dos objetos que os fazem ser escolhidos como objetos de amor – seus encantos (FREUD, 1910, p. 225).

Na imbricação entre ver e olhar reside o registro do significante enquanto instância do desejo, que, por sua vez, só mostra sinais quando o sujeito passa a ser olhado, o que nos ajuda a compreender, em certa medida, a oscilação empregada por Liodoro com o uso dos vocativos *Lala*, *Lalinha*, *minha filha*, *lala*, imprimindo aí ora o esquecimento do interdito, ora a ênfase dos obstáculos existentes entre eles, onde cada palavra evocada opera como um olhar que diz por si.

Considera-se o olho como fonte de libido e não mais como fonte de visão, uma vez que o escopismo é constituinte da própria libido, do próprio desejo; a pulsão sexual de “ver” é derivada do tato: o desejo despertado pela visão do corpo escondido por “véus” impele o sujeito a desnudar o outro. Nesse sentido, ver é tocar, e o ato de tocar é guiado pelo olho que torna erógeno o corpo. Assim é que a pulsão escópica confere ao olho a função de tocar com o olhar, de despir com o olhar, de acariciar com o olhar; não há palavras verbalizáveis suficientes para expressão a carga do olhar – este tem, na verdade, uma consistência inapreensível, por essa razão as palavras de Liodoro “quentemente a percorriam” enquanto ela deseja que a voz dele “fosse uma continuação, mel e emendasse com a dele”. Nesse jogo sinestésico, opera-se um jogo paralelo, o de “entregas e trocas sem que um tocasse no outro”, ocorrendo “uma

²²⁷ LACAN, 1979, p. 74.

²²⁸ A pulsão escópica, tratada por Sigmund Freud e nomeada por Jacques Lacan, abre-se à discussão sobre a “satisfação” pulsional inerente ao seu objeto, o olhar, discussão que restituiu ao olho o papel de fonte de libido, uma vez que o escopismo é constituinte da própria libido, do próprio desejo.

verdadeira posse pelos sentidos: ele a penetra com os olhos e ela tira todo o prazer da entrega de ser possuída pela sua visão”²²⁹. Não se tem necessidade de ver e, sim, desejo de olhar.

Lala sabe que o prende a partir do e pelo olhar, apreende rapidamente o desejo dele por ela justamente porque *traíam-no os olhos: ele a desejava!* A relação existente entre Lala e Liodoro se ancora e se solidifica na atividade desse olhar, cujas carícias mútuas não ocorrem propriamente pelo tato, e sim pela linguagem em que o desejo (do toque, da posse carnal, da aproximação, do poder de autocontrole) ecoa. Ela tem conhecimento de seu poder tirado de seu próprio corpo, da beleza deste, por isso “projeta-se ondulante aos olhos dele e acompanha os reflexos de si ali produzidos”²³⁰. Na noite de despedida de Lala da Fazenda, ela sente Liodoro

inabalável. Ali, retido. Mas, traíam-no os olhos: ele a desejava! Ela tinha a certeza. Mas, assim, pior – tudo era terrível, irremediável, o que ia separá-los? Oh, um invisível limite, o impossível: maldição imóvel, montanha. Ele obedecia àquilo, a uma sombra inexistente – mais forte que a verdade de seu corpo [...]. (ROSA, 1969, p. 885)

Há na cena a suspensão de um “elemento inconsciente” – um querer e não poder, um sentir e não assumir, algo revelado veladamente – que se refere tanto à esfera das causas quanto à esfera das significações; “o manifesto materializa, de modo mais ou menos direto, fatores inconscientes em combinação com os conscientes”²³¹. Da mesma forma que as iniciativas de abrir o jogo erótico parte de Lala, igualmente vem dela a decisão de parar com tudo, de interromper de vez o que Liodoro já não se importava mais em colocar freios na excitação. Depois que toma a decisão de partir da fazenda, deixa de lado os silêncios impetuosos, justamente por passar a ser uma simples “lala”, com a minúscula, que intensifica-lhe o ar de substantivo comum, mas, ainda assim, o desejo aguçado pelo par olho/olhar se mantém firme e inalterável: “Sorria, falava. Seu corpo se oferecia, desenhava-se mais capitoso a cada sutil movimento, a cada postura”, no vago, no “devoluto, no doível dos olhos dele, ela acompanhava os reflexos de seu desdobrar-se, dela, Lala” (ROSA, 1969, p. 796).

Ainda quando tudo pareça se dar por definido (ele, ex-sogro; ela, ex-nora), a insinuação, o jogo pulsional entre o casal prossegue perceptível na linguagem de

²²⁹ RONCARI, 2013, p. 165.

²³⁰ RONCARI, 2013, p. 182.

²³¹ MEZAN, 1998, p. 91.

sentidos manifestos, com conteúdos latentes, algo próximo do processo psíquico do sonho em Freud, já referido, em mais de um momento, em linhas precedentes:

— E o corpo, o senhor gosta? A cintura? [...] Devagar, a manso, falavam de tudo nela, os olhos e as palavras dêle quentemente a percorriam [...] Dada a tudo, ela fez questão de repetirem, recomeçando — a boca, o colo, os pés, as pernas, a cintura [...] E seus cabelos, os ombros, os braços... Demorou nisso. Era preciso que iô Liodoro se firmasse, se acostumassem, guardassem tudo bem real na consciência, não duvidassem de haver ousado e cometido. Ela – ah, como queria ser um objeto dável – todas suas atitudes eram ofertadas, ela era para os olhos dele. (ROSA, 1969, p. 676).

O “avesso da consciência”, portanto, confere ao ver a instância do “saber”, do consciente, enquanto a do olhar opera com o Imaginário, na função de encobrir o vazio que reside na consciência, no caso, o interdito das relações, dos papéis familiares no enredo roseano. Mas, além disso, o olhar impõe uma materialidade de sentidos libidinais. Lala se dá conta de que era desejada, se sobressai, se cora sem deixar Liodoro nisso pôr reparo. O olhar se intensifica porque “não é apenas agudo, ele é intenso e ardente. O olhar não é só clarividente, é também desejoso”²³². Nessa fase do jogo, o patriarca não mais a fita, de relance, como fez em todas as noites interiores: “Tomou-a de vista – foi súbito. Seus olhos intensos pousavam nela”, que não se desconcerta com o gesto, e passa também a se admirar, passa a se deixar levar no “quente de prazer que de seu corpo subiu [e que] provinha-lhe de saber-se em toda a segurança” (ROSA, 1969, p. 774). Tamanha é a cobiça do olhar dele, que Lala passa a algumas palavras para amenizar a intensidade do ato e para deixar Liodoro mais à vontade. Já ele, para aquietá-la ou para olhá-la ainda mais livremente, passa à fala “de coisas sempre simples, de nada, falas vãmente honestas”, como elogiar a delicadeza, a necessidade dela em cuidar da saúde. Uma tentativa fracassada de amenizar a libido porque ela percebe que os olhos dele a “inteiravam-na” – “Ele me espia com cônica...” (ROSA, 1969, p. 774), daí seu prazer crescer por se sentir “fitada, toda”, apta a dar-se àqueles olhos selvagens, quase descontrolados, enjaulados, que se comprazia na beleza do corpo dela que só cabia admiração.

E oscilou o corpo, brandamente. Quis sorrir, com ingênua benevolência. Ah, mas podia ver o ofego de suas narinas, a seriedade brutal como os lábios dele se agitavam. Gostaria de poder certificar-se de todos os efeitos que sua sensível beleza produzia no semblante, no corpo dele, o macho. Um macho, contido em seu ardor – era como se

²³² BOSI, 1988, p. 77.

o visse por detrás de grades, ali sua virilidade podia inútil debater-se.
(ROSA, 1969, p. 774)

O momento sugere atmosfera onírica, trazendo novamente a dimensão do *kōma* grego. Aquele homem todo enfreado, insofrido, de denso volume, carne dura, taciturno e maciço era “todo concupiscência nos olhos” (ROSA, 1969, p. 775) a estabelecer um *culto terrível* entre a gula e o respeito que o prende a ação. Para ampliar a tortura, ela o conduz verbalmente a uma viagem escópica por seu corpo depois de ouvir dele que a achava toda e completamente linda.

– “A boca...?” – perguntou.
– A boca... Todos os dentes bons, tão brancos, tão brilhando...
Sua admiração se dizia como a de uma criança. Lalinha descerrara o sorriso, exibia aqueles dentes, a pontinha da língua.
Riram juntos. E ele mesmo acrescentou:
– Os olhos...
– “E o corpo, o senhor gosta? A cintura?” – ela requestou.
Sim, a cintura, o busto, os seios, as mãos, os pés... Devagar, a manso, falavam de tudo nela, os olhos e as palavras dele quentemente a percorriam. (ROSA, 1969, p. 776)

Como ambos encontram deleite naquele *jogo*, a viagem metonímica e metafórica se reinicia pelas partes do corpo e em seguida pelas roupas dela: “a camisolinha filil e nívea, o fino *peignoir* de um tecido amarelo manteiga, os chinelinhos de pelica. E seus cabelos, os ombros, os braços...”. Ela gosta, quer ser um *objeto dável*, logo “todas suas atitudes eram ofertadas, ela era para os olhos dele”, entretanto “Cedeu-se”, aos poucos, dona do controle, animando-o à fala aguçante: “ele devia tomar a diligência da conversa” (ROSA, 1969, p. 776). Passam horas nesse envolvimento, *desviadas das pessoas*. No auge da excitação dele – “momento em que ele estivesse em estro levantado” – ela interrompe a cena, separam-se sem cerimônias, sem aperto de mãos, mas ela se sente extremamente satisfeita com o efeito de sua atitude, de sua beleza que “criava um poder de prazer” (ROSA, 1969, p. 777) sobre o “fecundador majestoso” (ROSA, 1969, p. 778) da região em uma comunicação da ordem do sensível e não do verbal, o que a torna “palavra calada, antes gesto/apresentação visual que voz”²³³. Enquanto os demais personagens se valem das linguagens referenciais e fáticas do verbo, Lala fala com o corpo, “tendo as mãos como o órgão principal da fala”²³⁴:

²³³ LIMA, 1974, p. 166.

²³⁴ LIMA, 1974, p. 174.

“Acho que estou condenada a vê-las demais (as mãos)” (ROSA, 1969, p. 699), e, assim, “se alimenta[m] da presença possível”²³⁵.

Conforme já se comentou sobre a relação entre humano e natureza, no dia seguinte, ao despertar, Lala, contagiada pela perspectiva saudosista da noite anterior, enxerga tudo de forma mais bela²³⁶ no Buriti-Grande e no Brejão, inclusive, como uma espécie de conciliação do feminino com o masculino. Insistente no de sempre, “no desassossego nenhum, nenhuma dúvida”, após uma pausa no jogo a considerar o episódio, Liodoro volta a convidá-la para a bisca depois do jantar.

Fazem isso seriamente, insistindo em só olharem para as cartas, porém, na despedida, os “ansiosos olhos” os denunciam e ao invés da típica e tradicional despedida com um boa noite, ela, baixinho, sussurra um “Até logo...”, e vai para o quarto esperar que a casa se aquiete e adormeça para que o desejo proibido possa uma vez mais despertar. Nessa espera, ela se mune de típicos trunfos da sedução. Veste outro *peignoir*, dessa vez, vinho escuro, e calça sandálias altas que mostravam os pés, ou seja, faz o jogo da ousadia ganhar toques de requinte, pois o calçado com salto alto traz por si só um fetiche pela aura de altivez feminina, uma vez que o salto alto, mais que um acessório, faz parte do imaginário da mulher dominadora.

Ao se verem, novamente, os olhos dele a percorrem “com uma disciplinada avidez, num negócio”, e ela amplia a visualização das partes mostradas para coxa, ancas e ventre. Isso a faz, à luz de seu poder intelectual, experimentar um “poder adquirido” sobre ele, automaticamente invertendo “a relação de poder entre o homem e a mulher; era ela que dominava e tomou em suas mãos o direito de mando”²³⁷. Além da bebida, Liodoro sente necessidade do cigarro para aplacar seu desejo em ebulição; e exerce aquela sua autoridade ao mandar que ela o busque em seu quarto, ao que ela taticamente assente para frisar o mando masculino e a submissão feminina no sistema patriarcal. Entrar, sozinha, àquela hora no quarto dele é visto por ela quase como uma profanação. Ao retornar, tenta se igualar, fumando também, porém é ele quem toma as rédeas do jogo ao abusar em um comentário, deixando-a extremamente excitada: – “Os seios, tão profundos, tão firmes...”, palavras que valem a ela como uma tomada real de seu corpo. Consciente de que não pode/deve tocá-la, dessa vez, é ele quem principia a despedida

²³⁵ NASIO, 2003, p. 62.

²³⁶ Vê a paisagem com “grandes dadas flores: a Olímpia, a dama-do-lago, a gogóia, o golfo-da-flor-branca, a borboleta” (ROSA, 1969, p. 700)

²³⁷ RONCARI, 2013, p. 169.

sem grandes cerimônias para evitar um mal maior. Já em seu quarto, ouve Liodoro sair pela noite afora, à caça de uma mulher com quem pudesse liberar toda aquela carga pulsional sexual que ela despertara. “Ia sôfrego, supremo, e era a ela, só a ela, que aquele impetuoso desejo se devia. Ah, Lala, terrivelmente desejada. De si vibrava” (ROSA, 1969, p. 779).

Voltam à sala outras noites, à mesma hora, “tudo o mesmo igual” (ROSA, 1969, p. 780), de modo que a única variação fica por conta da produção de Lala: a “cada noite se vestia de outro modo, mudava até na pintura, mudava o penteado”, ou seja, constrói suas jogadas a partir da construção de sua própria beleza (por maquiagens e adereços, sedas e joias), que, somada aos seus atributos físicos²³⁸, sustenta sua vaidade (“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”; ROSA, 1969, p. 820) e a torna uma jogadora da sedução por excelência, de várias (e mesmas) cartas-coringas.

Ocupando-se do jogo como um “tão pequeno e secreto novo interesse de viver” (ROSA, 1969, p. 782), Lala se isola relativamente de Glória e Behú; aquela não poderia desconfiar de nada que se passava nas noites porque se desnortearia, e a outra também nada suspeitava, mas, se descobrisse um dia, Lala crê que ela logo a perdoaria pela bondade inerente.

Novamente adoecida, Behú impede a continuidade dos encontros noturnos, pois Gualberto traz um unguento farmacêutico e decide dormir na Fazenda, estadia esta que tolhe a “conversa” de Lala a sós com Liodoro. Apesar disso, a relação soturna, perigosa e secreta de ambos não cessa. Os olhares do casal se cruzam, contudo, depois do jantar quando jogam a bisca no costumeiro silêncio – “os olhos dele assentavam

²³⁸ Luiz Roncari, na disciplina de pós-graduação já mencionada aqui (cf. nota 17, do cap. 4.1), levantou uma diferenciação importante entre Lala e Glória. Enquanto aquela é qualificada como bonita, a outra é definida como bela, marcando os dois adjetivos a noção de que se uma tem uma beleza inata, natural, a outra a tem artificialmente por produção com ornatos que agrega ao corpo, e, conhecedora disso, Lala extrapola em seu uso. De fato, a descoberta do crítico tem total fundamento, pois em Machado de Assis, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, encontramos os dois termos para mulheres totalmente distintas entre si. Filha do conselheiro Dutra, Virgília, a moça de família que mereceria desposar Brás Cubas, chegando a ser noiva dele, é descrita como bela, já a prostituta espanhola (ou portuguesa) Marcela, aparece como a mulher bonita: “Ao fundo, por trás do balcão, estava sentada uma mulher, cujo rosto amarelo e bexiguento não se destacava logo, à primeira vista; mas logo que se destacava era um espetáculo curioso. Não podia ter sido feia; ao contrário, via-se que fora bonita, e não pouco bonita; mas a doença e uma velhice precoce, destruíram-lhe a flor das graças. [...] Essa mulher era Marcela. (Capítulo XXXVIII – A quarta edição)”; “A beleza de Virgília tinha agora um tom grandioso, que não possuía antes de casar. Era dessas figuras talhadas em pentélico, de um lavor nobre, rasgado e puro, tranquilamente bela, como as estátuas, mas não apática e fria. Ao contrário, tinha o aspecto das naturezas cálidas, e podia-se dizer, que, na realidade, resumia todo o amor. (Capítulo LXIII – Fijamos!)”.

nela, os olhos se saíam daquela forma, daquele peso”; as pulsões sexuais se revitalizam, mas não é mais o desejo da atração sexual apenas que está em jogo, Lala quer algo a mais, quer uma transformação (renovação?), a posse de Liodoro (sobre ela?).

Forças que se redobravam, ali dentro, sacantes. Fitava-o com amor: e era como se tirasse faíscas de uma enorme pedra [...]; ela queria dar-se àqueles olhos: que eles revolvessem e desfrutassem seu corpo, suas finas feições, e que então o espírito dos olhos dele sem cessar fluísse, circulasse, pairasse – sem cessar revelado, reavivado, transformado. (ROSA, 1969, p. 784)

De inesperado nesse jogo é que, além do restilo, Liodoro manda Glorinha trazer também o vinho, o “vinho-doce, espesso, no cálice, o licor-de-buriti, que fala os segredos dos Gerais, a rolar altos ventos, secos ares, a vereda viva”. A passagem para a luxúria entre os casais se faz concedida e regida por Dionísio, pois Gualberto igualmente caça Glória com o olhar e vai além, típico de sua pessoa rude e animalizada: “Suas mãos velhacas procuravam o contato do corpo de Glória, os braços, quanto podia” (ROSA, 1969, p. 786), essa procura culmina na entrega de Maria da Glória a ele na “publicidade” do corredor da casa, confessada à noite para Lala na privacidade do quarto.

Lala, que antes se impressionara com a magnitude da presença corporal de Liodoro, passa a um exame mais elaborado dele no que seria o sétimo encontro íntimo. Antes o observou minuciosamente, por exemplo, no trabalho dele no curral, no jeito de escovar os cabelos, no chapéu às costas, nos pelos ruivos das costas da mão, nos lábios carnudos, nas grandes sobranceiras, no café quente e quase puro que bebe, nos estalidos que faz com a língua quando o ingere, no tratamento e pagamento na varanda ao enxadeiros e campeiros, na disposição dos objetos no quarto-de-fora, no calçar das esporas em pé, nas gavetas da cômoda, com feixes de raízes-de-cheiro, no relógio de ouro guardado na gaveta da mesa de seu quarto etc. Isso amplia sua expectativa para a noite, expectativa frustrada porque ele não aparece. Tantas vezes ela chegara à porta do quarto e espiara, mas a sala se marcava escura, lá ao fim, depois da luzinha mortíça no corredor. Movida pela lucidez habitual, decide não pensar em supor algum mau motivo para a ausência e se recolhe definitivamente.

No dia seguinte, Iô Ísio chega para dormir, o que faz com que a sala continue escura e Lala se *suspenda*. Novo dia. “Tudo invariável”. Liodoro se atenta a cuidar da moagem vindoura, ou seja, se mantém em sua *impenetrabilidade* esperada. Todavia, na

noite seguinte, ela avista “uma luzinha débil acesa”; se faz sensual e parte para o ataque/corredor, encontrando Liorodo, que novamente parece estar à espera dela.

Os jogos verbais insistem em marcar a ambiguidade na estória. Ela sente algo diferente de imediato, ainda no silêncio do diálogo que exala frieza, indiferença a ela; “houve, havia, uma mudança!”. Mesmo “indesejando”, sabia que aquilo podia acontecer, por isso, apesar de surpresa não estranha; “Algo mudara, terrível, deabismadamente, sabia-o: como se o soubesse há tempos, como se uma espécie esconsa de conhecimento nela se tivesse acumulado, para naquele instante deflagrar” (ROSA, 1969, p. 792). O declínio das expectativas é arrematado quando ele se pronuncia pelo vocativo “Minha filha”, expressão que há muito não usava, e, com isso, anula em definitivo “o hábito sensual, que em tantas noites se repassara entre eles” (ROSA, 1969, p. 793). Tal mudança altera inclusive o teor do olhar – não eram mais os olhos “que premiam, que roçagavam”, que “estudava[m] em seu corpo” (ROSA, 1969, p. 793), eles pareciam não mais olhar, mas apenas ver.

Ela interpreta como covardia o fato dele não ser claro em relação àquela mudança não só pela saudação que lhe destina, mas também pela opção seguinte por um assunto banal: pergunta-lhe sobre a moagem. Mesmo amarga, confusa, raivosa, não se entrega à derrota da partida, e o enfrenta, provoca-o mediante aquele repentino desprezo, numa inversão de instrumentalização: agora é ela quem lhe enterra os olhos, olha-o ameaçadora e intencionalmente, de frente, e não mais de esguio, o que o faz desviar a mirada pela ousadia apresentada. Nisso, ela percebe seu triunfo, e “riu forte; riu serpentes” (ROSA, 1969, p. 794). Ele chega ao ponto central, por frases interrogativas, a questionar se já não era hora dela partir para sua vida original na cidade porque deveria estar cansada daqueles sertões. Ela se sente orgulhosa ao responder que não está cansada, mas que concorda ser tempo de partir porque tinha muito a tratar, apesar da resposta que realmente desejasse dar fosse de outro viés: “Se vim, foi porque me pediram, me foram buscar...` ou ‘Só agora é que o senhor pensa nisso, no meu conforto?...’” (ROSA, 1969, p. 795). De todo aquele encantamento sensual das noites passadas, de toda aquela sensível posse em torno dele e do que o cerca, bruscamente, Lala passa para um tom de indignação, descrença, decepção, embora disfarça e encabeça uma “simplória conversação” (ROSA, 1969, p. 795) sobre sua pretensão de partir em três dias, de só transportar consigo duas valises etc., tentando dar um atmosfera trivial à cena.

Se o erotismo de Lala até o momento acionava o interesse de Liodoro por ela, agora passa a não oferecer mais perigo à desestabilidade de seu modelo social enraizado como o buriti. Se antes Liodoro ficava tentado entre o interdito e a transgressão, duas chaves do erotismo²³⁹, agora não há mais interesse erótico de Liodoro por Lala porque o interdito é rompido sem que ela saiba exatamente o porquê.

Sustentada e amparada no fingimento, por vaidade, ainda se oferta, indaga se ele achava bonita como estava trajada, se gostava dos braços dela, numa tentativa de xeque-mate, de cartada/ousadia final. Ainda que o sinta inabalável, nota que os olhos o traem: “ele a desejava! Ela tinha a certeza” (ROSA, 1969, p. 795). Mais forte “que a verdade de seu corpo” é o interdito, a “sombra inexistente” (ROSA, 1969, p. 795). Por isso, “seu corpo se oferecia, desenhava-se mais capitoso a cada sutil movimento, a cada postura” (ROSA, 1969, p. 795); procura aquele “ganhão impetuoso, o deflorador e saciador, capaz de se apossar de qualquer desabusada mulher e dobrá-la a seu talante” (ROSA, 1969, p. 796), “No devoluto, no doível dos olhos dele, ela acompanhava os reflexos de seu desdobrar-se, lala” (ROSA, 1969, p. 796). Observável é a degradação de valor que ela passa aos olhos dele nesse encontro noturno a ponto de se reduzir àquele mero substantivo comum de que já se tratou aqui: Leandra > Filha > Lala > lala²⁴⁰. Ciente de sua derrota, dá-lhe boa noite para, sozinha, em seu quarto poder dar vazão a uma possível mágoa e/ou raiva, pois chora, inclusive, ao se dar conta de que “fora apenas o molde incerto de uma coisa que podia ter sido” (ROSA, 1969, p. 797).

Dia seguinte, como estava terminado o jogo da sedução, não pensa mais em se vestir sedutoramente, aliás, “se pudesse, vestir-se-ia de homem”, porque não se tem mais a quem enredar, por isso ela pode e quer tratá-lo com rudeza. Embora triste, não quer dar transparência disso, faz parte do papel da Dama manter-se altiva sobre o tabuleiro. Levanta-se mais cedo que todos e se lava insistentemente – “seu rosto não devia reter vestígios de frenesias” (ROSA, 1969, p. 797). Dá-se conta de que o Buriti Bom para ela tem fim quando sabe por Glorinha da carta que todos receberam de Irvino informando a oficialização de sua nova família com a outra mulher e com um filho. O ponto final a qualquer possibilidade de envolvimento maior e/ou relação entre nora e

²³⁹ Consoante Paz, o erotismo tem seu diferencial “justamente nesse ponto de inovação, de variação ao passo que o sexo se configura pela mesmice – a imaginação e o desejo são mais fortes e interessantes que o ato sexual” (PAZ, 1994, p.12).

²⁴⁰ Distintamente dessa perspectiva, Roncari (2013) interpreta tal grafia como uma reverberação do pronome possessivo que a antecede.

sogro é rompida aí, implicitamente, por dois elementos que prosseguem na perspectiva dual e antagônica do xadrez: a morte e a vida se anunciam e colocam as relações nos lugares anteriores. Lala entende que nas noites passadas, Liodoro só a desejava por ser ela pertencente ao Filho... “Só me quer, só me aceita, através do Filho!...” (ROSA, 1969, p. 799). De homem imponente, touro, passa a ver Liodoro como um cão, sem tanta altivez. Decide aceitar “as horas estarem”, como sempre estiveram, ali no Buriti Bom.

Ainda fica mais um tempo na fazenda por conta de uma fatalidade na família. Depois da morte de Behú, repara Liodoro um dia voltando da lida: “Difícil pensar que aquele homem já a perturbara, que algum dia pudesse ter querido dele o óleo de um sorriso, um ressaltado de luz” (ROSA, 1969, p. 807). Os olhares de ambos não mais se buscam, pelo contrário, se perdem, olham os currais do parapeito da varanda; “tudo terminado”, tudo que mal começou, mas muito se insinuou.

Prestes a partir no dia seguinte, como não há mais nada a perder, deixa a subjetividade, a ambiguidade de lado, e faz-se clara em um discurso inteiramente explícito:

– “Você, escuta: sou livre, vou-me embora. Na cidade, vou ter homens, amantes... Você gosta de mim, me acha bonita, você me deseja muito, eu sei. Pois se quiser, se vale a pena, estou aqui. Esta noite, deixo a porta do quarto aberta...” Disse. E saiu dali. (ROSA, 1969, p. 808)

Assim, no jantar, faz questão de conversar leviana e prazerosamente sem o olhar porque sabe que ele a está vendo, e “isso bastava”. Faz isso justamente com o intuito de demarcar que já ali é uma estranha, o que leva Liodoro a seguir o conselho dela e a procurá-la à noite, pois se torna apenas uma “mulher, prestes a deixá-los, sem perigo de comprometê-los, de contagiar o Buriti Bom com seu ser” (ROSA, 1969, p. 808). Os artifícios físicos não são mais necessários, portanto, o aguarda sem roupa, inteiramente desnuda, pronta para o corpo todo de Liodoro e não mais exclusivamente ao seu olhar. A complementar o ambiente, não há mais a dualidade marcada por dois lampiões, há apenas um, de fogo miúdo, “aceso com chama baixa” suficiente para o propósito esperado. O jogo da sedução, da oferta e da procura à distância não tem mais sentido no momento. Ele adentra o quarto. O romantismo cede lugar à praticidade: “– ‘Anda, você demorou... Temos de encher bem as horas” (ROSA, 1969, p. 809), quando

passam a dar ouvidos ao monjolo que “a noite inteira, cumpria, confirmava” (ROSA, 1969, p. 816) as relações e papéis familiares patriarcais.

Liodoro, como governante da família, que somente longe da calidez do lar penetrava no mundo baixo e proibido regido pela promiscuidade sexual, reprimida pelo código moral patriarcal, quebra de certa forma esse regulamento ao possuir Lala dentro de sua própria Casa. Mas isso se dá apenas como exceção, porque logo depois ela deixaria a Fazenda para permitir que ele prosseguisse em sua nobreza, com aparência exterior de uma vida privada honrada, imaculada, pois a “principal exigência de uma vida nobre é a obrigação de preservar a integridade e a segurança da horda”²⁴¹. O encontro sexual entre ambos seria o primeiro e único no qual se poderia constatar uma das marcas da relação sedutor/seduzido, teorizada por Maria Rita Kehl (1988): Liodoro, em seu papel de seduzido, “não sente amor propriamente pelo sedutor, ele é antes seu prisioneiro, por não saber onde pisa” (p. 411), muito embora sempre o soubesse.

6.2 - Desejo ou posse?

Pelas inúmeras vezes em que foi referida aqui a importância do olhar na relação de Lala e Liodoro, bem como o quanto ele é expressivo e chave-mestra de toda a estória, convém um percurso mais filosófico sobre o tópico para embasar mais amplamente a significação que ele carrega entre as personagens.

Em termos neoplatônicos renascentistas, a visão recebeu tonalidade espiritual, como um meio através do qual se podia ascender à Luz, ao Bem. Paralela a essa conceituação, Giordano Bruno levantou a questão de que nessa época, na visão, imperava certo “apetite sensível, um impulso em direção ao sensível”²⁴², algo portanto da ordem do somático. No Renascimento, *furor* abrangia o campo do ardor, da coragem, paixão desmedida que excede a razão. Para além disso, aproximavam-se os termos *heroico* e erótico. Ao primeiro cabia o acontecimento memorável, nobre e elevado, virtude honrosa, mas que era também erótico: “o heroísmo clássico era feito muitas vezes para o prazer dos olhos”²⁴³, do corpo. A reflexão giordaniana se pontua nas

²⁴¹ HUIZINGA, 2008, p. 76.

²⁴² Adauto Novaes, “De olhos vendados”. In: NOVAES et al, 1988, p. 17.

²⁴³ NOVAES et al, 1988, p. 18.

particularizações do pensar e do sentir, sendo que o olhar paira entre ambos, como uma passagem de um a outro. Como interpretar a primeira atitude de Liodoro ao resgatar Lala do abandono se não como heroísmo (conservador dentro de seus parâmetros), cuja carga inicial do diálogo entre o mocinho e a mocinha é altamente erotizada?

No *Timeu*, Platão, envolto na discussão entre corpo e alma – corpóreo e incorpóreo divino, escreve:

Entre todos os instrumentos os deuses modelaram primeiro os olhos portadores de luz e os implantaram no rosto pela seguinte razão. Um fogo [fonte de luz] tendo a propriedade de não queimar e sim brilhar como doce luz, decidiu que seria o corpo próprio de cada dia. Porque o puro fogo dentro de nós é parente daquele, fizeram com que escoasse através dos olhos, fabricando o globo ocular, especialmente a pupila, úmido e de textura cerrada, de modo a não deixar passar nada grosseiro, mas apenas o fogo que filtra por aí por si mesmo. (Platão apud NOVAES, 1988, p. 41).

Dada essa expressividade, Merleau-Ponty (apud Novaes, 1988) concede ao olhar o cânone das percepções por apalpar as coisas, repousar sobre elas, viajar no meio delas sem, contudo, delas se apropriar, o que caracteriza a relação noturna de Lala e Liodoro com a consumação visual de um pelo outro em um desenvolvimento perfeito do aforismo pontyniano “ver é ter à distância” (p. 40). O pensamento fala, fala através de uma linguagem própria, a do olhar, perspectiva compartilhada por Foucault²⁴⁴. Não somente a visão, mas a audição e o tato são aguçados nos encontros do casal proibido de Rosa. Tem essa propriedade o olho humano de ser penetrante e preciso, fazendo com que a visão mantenha forte relação com os outros sentidos de modo a alargá-los. Assim, o olho, a pele e o ouvido dão informações sobre o espaço, o ser, os desejos; enquanto a pele e o olho falam da forma, o ouvido orienta o olhar.

²⁴⁴ Foucault privilegiou, de maneira geral, em suas obras (*A história da loucura*, 1961; *O nascimento da clínica*, 1963; *As palavras e as coisas*, 1966), a questão do corpo, a articulação entre os meios discursivos e não discursivos na formação dos saberes, no que se refere à enunciação do sujeito louco e do indivíduo na clínica médica. Na relação corpo e visão, Foucault assevera, em *As palavras e as coisas*, que “observar é, pois, contentar-se com ver” (1966, p. 148), mas é em *Nascimento da clínica*, que pensa o olhar como linguagem, como meio de produção de conhecimento: “no final do século XVIII, ver consiste em deixar a experiência em sua maior opacidade corpórea: o obscuro, a densidade das coisas encerradas em si próprias têm poderes de verdade que não provêm da luz, mas da lentidão do olhar que os percorre, contorna e, pouco a pouco, os penetra, conferindo-lhes apenas sua própria clareza” (1998, p. XII). É, portanto, diante dessa lentidão do olhar que perpassa a superfície corpórea que um saber sobre a doença e sobre o doente vai se constituindo nos fundamentos foucaultianos.

A ação de Eros se intensifica no eixo olho-olhar: “Eros, de novo, de sob escuras / pálpebras, com olhos me fitando derretidamente”²⁴⁵, dizem os versos de Íbico para quem a ação de olhar, como em Hesíodo, se faz repleta de mistério e sedução, além de combinar a formas de *dérkomai* em que o sentido de ver se enfatiza pela intensidade do olhar. Ressalta Chantraine que *dérkomai* vem do “mesmo radical” de *drákon*, “serpente”, mantendo relação com o “olhar fixo e paralisante” desse réptil, conforme observa Giuliana Ragusa (2011, p. 69). Ao jogar com o próprio corpo e com o olhar de Liodoro, Lala o traz para sua teia de encantamento sedutor e se vangloria, *rindo serpentes*, conforme citação já abordada, ou seja, com bastante maldade e veneno.

Trata-se de uma constante na poesia grega antiga a noção de que o desejo sexual tem os olhos por sede; mostra-o a *Teogonia* (v. 910-1), na descrição dos olhos das Cárites, de cujas “pálpebras que fitam [*derkomenáon*], eros escorre,/ o solta-membros [*lysimeles*]”. No jogo do olhar, a bela e a temível Lala, em um jogo implícito de caça que fita a presa, paralisada de forma temporária, instaura ao oponente certa apreensão perturbadora. Retomando os versos gregos, nota-se que pelos desígnios de Cípris (epíteto de Afrodite, assim como o é Ciprogênia), Eros invade o peito da *persona* de modo doce e aquece seu coração. É doce, portanto, o sabor da recorrente experiência erótica, mas em paralelo, há a sensação de quentura também que toma o amado e o liquefaz. Dessa forma, Carson (1998) avalia que “na poesia lírica grega, *éros* é uma experiência de derretimento” (p. 39), cuja ambivalência decorrente “implica algo sensualmente delicioso, mas ansiedade e confusão com frequência dele tomam parte” (p. 40) também.

A magia e o olhar – instrumentos de Eros – dominam a vítima com eficácia, e ligam-se intimamente ao campo de atuação de Afrodite. Na tragédia *Troianas*, de Eurípides, encerrada a guerra e destruída a cidade, Menelau intenta não matar Helena em Troia, e sim em Esparta, e ao Hécubra declara:

Elogio-te, Menelau, se matares tua esposa.
Mas escapa de vê-la, que não te agarre com o anseio.
Pois agarra o olhar dos homens, arrasa cidades,
Queima casa: assim é seu charme.
Eu a conheço, e tu e os que sofrem. (Eurípides apud RAGUSA, 2010, p. 500)

²⁴⁵ Íbico apud RAGUSA, 2011, p. 69.

A tríade olhos-desejo-feitiço acompanham Eros e Afrodite, portanto, na poesia mélica. Somado ao “êxtase embriagante” de Dioniso, deus do vinho e da embriaguez, “do instinto vital e da alegria”²⁴⁶. As ações do vinho levam à transgressão de Eros, “domado” por Afrodite, “purpúrea”, de quentes rubores.

Em Arquíloco, Anacreonte, Eurípides, dentre outros poetas arcaicos, os nomes de Afrodite e Dioniso aparecem juntos, pois nestes reside toda uma carga de erotismo, cujo prazer do vinho e o prazer sexual caminham lado a lado; o êxtase dionisíaco revitaliza o lado sombrio do indivíduo que mescla euforia da vida e destruição como um “acesso a um além feliz”²⁴⁷, ainda que temporário, quando o deus se firma não como símbolo da sensualidade propriamente, “mas da felicidade e libertação que advém da aceitação alegre e reverente do impulso natural”²⁴⁸. Note-se que os encontros noturnos de Lala e Liodoro são normalmente regados à bebida, o que deixa o patriarca mais à vontade na clandestinidade da relação que margeia e contorna um possível “incesto”.

O olhar, na língua corrente, tem uma série de desdobramentos e significações, tamanha a sua gama de expressividade e significado. Alfredo Bosi (1988, p. 79) lembra, citando Santo Agostinho, de alguns atributos próprios da criatura sensível ao olho, à visão, o “mais espiritual dos sentidos”. Diz-se, por exemplo, *estar de olho, ficar de olho, não perder de vista, olhar por uma criança, pôr os olhos sobre alguém, deitar-lhe um olhar, ver com bons olhos, olho gordo, olho comprido, mau olhado, olhar frio*, etc. Lembra o autor que o ato de olhar atrela-se “diretamente a um ato intencional, um ato de significação” (p. 77), apesar de não haver uma diferenciação muito clara entre *olho* e *olhar* na língua portuguesa (como há em outras²⁴⁹).

Para a noção de órgão receptor externo e a noção de movimento interno do sujeito em busca de informações e significações, a tradição helênica, com os gregos e romanos, pensava em duas dimensões axiais do olhar: o olhar receptivo e o ativo. Em uma breve exposição de alguns aspectos da teoria epistemológica, há uma vertente materialista e sensualista que concebe o ver como *receber*, e outra idealista ou

²⁴⁶ “Dioniso era, de todos os deuses, o mais estreitamente associado ao falo, [...] instrumento e símbolo da sexualidade masculina. Seus cultos e mitos também se referiam à *libertação*, ainda que temporária, tanto de homens quanto de mulheres dos *controles sociais*, incluindo os sexuais, rígidos na maioria das culturas”. (Jameson apud RAGUSA, 2010, p. 551, grifos meus)

²⁴⁷ Burkert apud RAGUSA, 2010, p. 552.

²⁴⁸ Dodds apud RAGUSA, 2010, p. 553.

²⁴⁹ Bosi (1988, p. 66) exemplifica com o espanhol, francês e inglês a diferença entre órgão do sentido e ato de olhar: *ojo* e *mirada*; *oeil* e *regarder*; *eye* e *look*.

mentalista, na qual o ver é *busca, captação*, o que auxilia a entender a ânsia de Lala e Liodoro por se verem à noite, a sós, aos olhares exclusivos de um para o outro.

O olho, fronteira móvel e aberta entre o mundo externo e o sujeito, tanto recebe estímulos luminosos [...] quanto se move à procura de alguma coisa, que o sujeito irá distinguir, conhecer ou reconhecer, recortar do contínuo das imagens, medir, definir, caracterizar, interpretar, em suma, pensar. (BOSI, 1988, p. 67)

Na seção “O olhar na linguagem: ensaio de prospecção”, em “Fenomenologia do olhar”, Bosi (1988) distingue entre contemplação, consideração, respeito e admiração, cujas conceituações muito aludem ao perfil de alguns dos personagens no enredo de “Buriti” à luz do jogo do olhar. Behú tem o olhar religioso que a tudo contempla (*con-templum*); já *considerar* é “olhar com maravilha, assim como os pastores fitavam a luz noturna dos astros (*con sidus*)” (p. 78), o que Glória faz com frequência, sobretudo, para os homens que a cercam com segundas intenções – Miguel e Gualberto; em outra via, Liodoro em sua postura conservadora e mantenedora dos laços familiares patriarcais se vale em abundância do *respeitar*, do “olhar para trás (ou olhar de novo), tomando-se as devidas distâncias (*re-spicio*)” (p. 78) do que (de quem) poderia soar como ameaça, perigo; finalmente, Lala traz no bojo o novo e é olhada pelo Patriarca como sinônimo de *cuidar, zelar, guardar*²⁵⁰, “ações que trazem o outro para a esfera dos cuidados do sujeito” (p. 78), além de praticar o exercício do *admirar*, que é o “olhar com encanto movendo a alma até a soleira do objeto (*ad-mirar*)” (p. 78).

De acordo com as inserções conceituais da psicanálise já trazidas aqui, o olhar tem total relação com a noção de alteridade pelo fato de que se “conhece sentindo (desejando ou temendo) e [se] sente conhecendo” de modo que [o olhar] se implanta na sensibilidade e na sensualidade, cuja “raiz mais profunda é o inconsciente”, complementa Alfredo Bosi (1988, p. 79). Por isso se torna “linguagem da vontade e da força antes de ser órgão do conhecimento” (BOSI, 1988, p. 79). Nesta esteira, o escritor menciona Sartre, na parte 3 de *O ser e o nada*, especificando que o Outro passa a ser uma certeza a partir do fenômeno de *ser olhado*; o Outro “é uma liberdade que pode invadir a minha; logo o outro existe” e o olhar é “a expressão mesma desse poder” (BOSI, 1988, p. 80). Daí, o paralelo que a psicanálise estabelece entre o Outro e a mulher, na medida que ambos se envolvem de mistério, desconhecimento, presença

²⁵⁰ Não é por acaso, lembra Bosi (1988), que o italiano *guardare* e o francês *regarder* se traduzem precisamente por “olhar” (p. 78).

afetiva, interferente na vida de todos: “Assim, da mesma maneira que o inconsciente (o Outro) comunica-se e atua por meio de lapsos e sonhos, anunciando sua presença estrangeira”, a mulher “é semelhante e diferente do homem, atraindo-o e afastando-o, completando-o e confundindo-o”²⁵¹.

O olhar atento por si mesmo é operante, envolve o trabalho da percepção. Diante da situação desestruturadora na família, Liodoro procura salvaguardá-la pela via possível – Lala. Como preferir é preterir, ao ir atrás dela, de certa forma, o patriarca deixa para trás o próprio filho, e, ao tomá-la como filha, estabelece um complexo edipiano invertido. Originalmente, a base reside sobre o desejo do filho pela mãe. No esquema freudiano, há a equação falo materno/castração/renúncia ao desejo da mãe/identificação com o pai, cujo resultado “é a possibilidade de o menino, identificado com o pai e ‘ciente’ (não necessariamente consciente) da castração, amar outras mulheres pela vida e ser amado por elas”²⁵².

Lala fere a pretensão fálica de Liodoro, e no papel de sedutora, não é propriamente a que deseja, e sim a que se faz desejável. Daí a angústia do seduzido, que se vê perdendo o controle/conhecimento de si. Consequentemente a relação de Liodoro com Lala é um jogo de aproximação-e-esquiva.

Por tamanha gama de atribuições, compreende-se a razão da literatura e filosofia em geral conceder ao olhar posto cativo. Brás Cubas, já citado antes, tece comentários sobre a paixão do capitalista pela amante Virgília, que o despreza para se casar interessadamente com Lobo Neves, e em determinado momento se refere à comunicação visual que ocorria entre ambos, amantes adúlteros por bons anos: “Resumia-o [o amor] sobretudo naquela ocasião, em que exprimia mudamente tudo quanto pode dizer a pupila humana” (Capítulo LXIII – Fugamos!). Gerd Bornheim²⁵³, apoiado em Bruno Snell, pontua que no contexto homérico existiam nove modalidades do verbo *ver*, nas quais um traço em comum a todas pode ser pinçado: ver é um modo de conhecer. Ainda sobre a supremacia do olhar, frisamos que, com Platão (mito da caverna, *República*) e Aristóteles (capítulo final da *Ética a Nicômano*), o ato de ver faz

²⁵¹ CARDOSO, 2010, p. 46. A escritora lembra que nos moldes lacanianos o Outro é o outro sexo, diferente dele, portanto, a mulher. E ainda sugere indicações para ampliação teórica do assunto por Lacan: *Os complexos familiares*, “Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise” (*in Escritos*), *As psicoses e O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*.

²⁵² KEHL, 1988, p. 417.

²⁵³ BORNHEIM, 1988, p. 90.

o olhar ultrapassar o nível fisiológico e psicológico, e se orientar para o alto, “a fim de que a visão busque a sua medida na contemplação das coisas divinas”²⁵⁴.

Presente no criticismo de Kant, passa-se à crise na ordem das certezas, da Era das Luzes, para a Era da Suspeita, passando pelo pensamento de Marx, Freud, Kierkegaard, Nietzsche, Max Weber, Heidegger, Sartre... Posteriormente, ganha destaque o olhar expressivo, o “olhar-linguagem” do discurso existencial da contemporaneidade, que é aquele olhar que “já sofreu a redução ideológica de Marx, já veio afetado pelo conhecimento da vontade de poder que nele descobriram Schopenhauer e Nietzsche, e comprometido com as motivações inconscientes acusadas por Freud”²⁵⁵. O marxismo e a psicanálise trouxeram o homem enredado em sua classe, cultura, família, educação, o que faz com que ambas as instâncias considerem o olhar “para além do foco de luz intangível e constante que o pensamento clássico idealizou para a sociedade e natureza”²⁵⁶. Antes deles, também Goethe quis buscar outro modo de ver e propôs “uma epistemologia das ciências humanas”, ou seja, pensar em outro olhar que se distinguisse da percepção físico-materialista de Descartes, Galileu e Newton.

Esse novo olhar é o que, desde sempre, exprime e reconhece forças e estados internos, tanto no próprio sujeito, que deste modo se revela, quanto no outro, com o qual o sujeito entretém uma relação compreensiva. A percepção do outro depende da leitura dos seus fenômenos expressivos dos quais o olhar é o mais preñado de significações. (BOSI, 1988, p. 77)

Bosi prossegue, alegando que, popularmente, os olhos são capazes de ver, de perceber, de querer. Não só cogitam, mas zelam, pois *cuidar* precede do latim *cogitare*. É dessa maneira que comumente se ouve: “Meu pai não precisava dizer nada para a gente obedecer. Bastava um olhar!”²⁵⁷.

Todas estas referências acrescentam novas correspondências com a obra em análise. Em “Buriti”, é bastante demarcada a autoridade que Liodoro exerce, na esfera pública (trabalho) e privada (lar), com sua simples presença que se equipara com a do Buriti-Grande, pois tanto um quanto outro remetem ao “maior, perante tudo [...]. Sua presença infundia na região uma sobra de solidão. Ia para o céu – até setenta ou mais metros, roliço, a prumo – inventando um abismo. / - Ele é que nem uma igreja...”

²⁵⁴ BORNHEIM, 1988, p. 90.

²⁵⁵ BOSI, 1988, p. 80.

²⁵⁶ BOSI, 1988, p. 80.

²⁵⁷ BOSI, 1988, p. 81.

(ROSA, 1969, p. 681), ou seja, ambos são detentores de poderes supremos. Mas esse olhar altivo é seduzido pela mocinha vinda de fora; o olhar ferino de Liodoro que a tudo e todos até então tinha comando absoluto é ferido, estremecido, como se houvesse um processo de inversão que lembra aquele de Sérgio em *Ateneu*, de Raul Pompéia, cujo menino é tomado por um pânico absurdo ao se ver alvo dos olhares de toda a sala depois de ser chamado pelo professor ao quadro negro. O clímax dessa passagem é o desmaio do narrador ao sentir-se olhado sendo que, pouco antes, era o próprio que exercia inúmeros olhares mordazes aos colegas a ponto de rebaixá-los a caricaturas e ao grotesco.

Na literatura roseana, em uma de suas primeiras recordações de Nhorinhá, Riobaldo a menciona nos seguintes termos: “gosto bom ficado em meus olhos e minha boca. De lá para lá, os oito anos se baldavam. [...]. Senhor subentende o que isso é? A verdade que, em minha memória, mesmo ela tinha aumentado de ser mais linda” (ROSA, 1956, p. 100). Já em “Buriti”, Miguel, na primeira estadia no Buriti Bom, devaneia a figura de Maria da Glória em conversa com Gualberto pela região e ressalta o potencial dos olhos dela, dentre outros elementos: “Todos estes meses, pensei nela. Sonho seu amavio, o contacto [sic.] de seus braços, o riso dos risos, o valor dos olhos” (ROSA, 1969, p. 671). Em diversas outras passagens, os olhos dela são mencionados ao lado de descrições objetivas relativas à beleza de seu corpo, como em “olhos brilhantes e pele bôa e pernas grossas” (ROSA, 1969, p. 710) e “era uma menina, cheirava a menina. Suas meninas-dos-olhos, suas pálpebras, por metade” (ROSA, 1969, p. 678), revelando não só a ausência de unicidade, singularidade nela, como a incompletude de uma mulher ainda por se fazer, e dessa elasticidade de caráter, em que é igualada à dinamicidade e furor das ondas com a leveza do tecido de sua roupa:

Maria da Glória se movia bela, tinha uma elasticidade lutadora. Seu vestido era amarelo, de um amarelo solarmente manchante e empapado, oscilável, tão alegre em ondas, tão leve – como o dos panos que com tinta de pacará se tingem (ROSA, 1969, p. 674).

Da cor de sua vestimenta, lembra-se ainda que “Golden” era o epíteto mais usado pelos gregos para descrever Afrodite. De acordo com Paul Friedrich²⁵⁸, notável erudito da deidade, ouro/mel, ouro/discurso, ouro/sêmen estão linguisticamente ligados, simbolizando os valores mais profundos de procriação de Afrodite, simbolizando o fogo

²⁵⁸ Friedrich apud BOLEN, 1999, p. 321.

das paixões que certamente herdara do pai. Sobre o elemento *mel*, convém, por fim, acrescentar que ele se faz presente em um dos diálogos erotizados de Lala e Liodoro, cujo objetivo da Dama é enredar o Rei cada vez mais na teia da sedução.

– “Pois... Assim tão linda, a gente mesmo acha, faz gosto...” – ele disse, não se acreditava que sua voz tanto pudesse se mitigar.

– “O senhor acha? De verdade?” – ela respondeu: se apressara em responder, dócil, queria que sua voz fosse uma continuação, *mel* se emendasse com a dele.

– “Linda!” – ele confirmou. [...]

– “O senhor acha? – Gosta?” – sorriu [...]. – “De cara?... Ou de corpo?...” – completou; sorria meiga.

– “Tudo!...” (ROSA, 1969, p. 775)

CAPÍTULO 7 – AMBIGUIDADES E POLARIDADES

7.1 - Lala “melévola”

Para fazer jus a sua fama de *garanhão* ganhante, como aquele que atende aos chamados da “natureza”, Liodoro costuma manter por perto as mulheres com as quais se envolve amorosamente, caso de Alcina e dona Dionéia, esta esposa do inspetor que sempre viaja a trabalho, deixando a esposa livre. Este casal é sustentado pelo patriarca, o que lhe valida poder para partilhar da mesma mulher. A outra mulher, Alcina, experiente, é a “mulata sacudida, de muita rijeza”, trazida especialmente para Liodoro – “mandou vir” – despertando-lhe especial atenção pelo olhar acalourado, quente e pazeroso que suscita: “Os olhos, quando ela remira, dão para derreter de longe ceras de abelheira e resinas de árvore...” (ROSA, 1969, p. 663).

Perspicaz ao fascínio que o olhar de Liodoro perscruta, durante os encontros noturnos, Lala abusa do olhar dele, se entrega a eles com extrema devoção e domina o jogo oculto, o que fascina, mas o aflige também; de certa forma. Ele, em sua estrutura conservadora de patriarca, não estava dado a encontrar mulheres com tamanha desenvoltura e articulação. Pela saliência dessa mulher, Lala, uma inversão de papéis se opera, pois segundo a ordem divina (de preceitos bíblicos), Deus disse à mulher: “o teu desejo será para o teu marido e ele te governará” (Gn. 3:16).

Por conta do valor atribuído à tarefa sexual, a ética cristã contribuiu para degradar a posição da mulher, vista como tentadora caso descumpra tal tarefa. O Mahabharata – epopeia que faz um apanhado de crenças e lendas indianas – partilha essa explanação de que “nunca existiu nada mais culpado do que uma mulher” frente à desgraça humana, pois elas “são raízes de todos os males”, delas provêm todas as oportunidades de levar o homem à tentação. “O Deus do vento, a morte, as regiões infernais [...] o lado cortante da lâmina, os venenos terríveis, as serpentes e o fogo. Todos coabitam harmoniosamente entre as mulheres”²⁵⁹. De acordo com Lins (2007), a origem da má natureza feminina seria uma sensualidade desenfreada, impossível de ser satisfeita por um só homem, o que as torna dotadas de “poderes ferozes” (p. 55). Imersa nessa conjuntura de desestruturação do masculino, não é impossível pensar em uma ressonância de Pandora em Lala, como aquela que transgride a lei dos homens (e

²⁵⁹ LINS, 2007, p. 55.

deuses) e se torna estigma da mulher que consome (queima) o homem paulatinamente, dia após dia. Pandora é o fogo que Zeus instalou na casa masculina e que queima os homens sem que precise ser aceso; assim é a chama (pulsional) erótica que resvala de Lala e cerca Liodoro; a personagem feminina de Rosa tem essa dubiedade, 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, 1969, p. 621).

Paralelamente ao ímpeto do novo, do impulso para a transformação, da renovação do estratificado, Lala guarda por vezes uma característica típica do feminino patriarcal em âmbito histórico: o mutismo, pois a ausência de voz insinua a exclusão social da mulher na relação amorosa, “indica e reforça a perpetuação da condição desfavorecida” dela²⁶⁰. Ou seja, ao passo que desafia o poder masculino, por sua sensualidade tentadora, ela “adere” a ele, estrategicamente, mediante a “razão racionada”, contudo; algo identificável na maneira como acata aos pedidos/mandos caprichosos do sogro à noite quando se veem sozinhos. Por sua vez, Liodoro, ao mesmo tempo em que se entrega, no sentido de se “deixar” enredar por Lala, mantém-se fixo à tradição patriarcal, o que o aproxima, por sua vez, do par de Pandora: Prometeu²⁶¹, o de pensamento providente, pois, etimologicamente, *promethes*, é o “providente, precavido”, ou seja, “o que vê, percebe ou pensa antes”²⁶². Nesse jogo duplo de contornos e esfumações, aos olhos ficam a supervalorização do expressível, enquanto as pulsões sexuais ganham tonicidade mediante o inexprimível.

²⁶⁰ CARDOSO, 2010, p. 39.

²⁶¹ É no mito de Prometeu, o que criou o homem do barro da terra (apesar de que na *Teogonia* e nos *Trabalhos e os dias* não há indícios disso), que Pandora surge porque aquele roubou o fogo sagrado dos deuses e com tal mulher foi punido por ser ela portadora de males destinados ao homem. No período helênico, esse mito de Prometeu foi desenvolvido em quatro obras: *Protágoras*, de Platão; *Prometeu*, de Ésquilo; *Teogonia*; e *Os Trabalhos e os dias*, de Hesíodo. Nas *Metamorfoses*, de Ovídio (I a.C.), “Zeus, irado, manda seu filho, Hefesto, modelar a bela Pandora, mulher ideal e semelhante às deusas. Irresistível, ela se torna castigo dos céus e a primeira mulher modelada em argila de modo que para exalar grande fascínio recebeu colaboração de todos os deuses em sua animação. Atena lhe concede o dom da tecelagem e uma vestimenta majestosa; Afrodite lhe proporciona o dom da beleza e da arte da conquista; as Graças adornam-lhe com belos colares de ouro; e as Horas a coroam com flores; por fim, Hermes, o mensageiro dos deuses, enche-lhe o coração de artimanhas e lhe oferece o dom da palavra, chamando-a de Pandora, que significa a detentora de todos os dons, um presente de todos os deuses. O dom divino que veio dos céus para punir a humanidade com a desgraça” (SANTOS, s/d, p. 08). Ela se faz símbolo de duplicidade porque, apesar de instalar o flagelo entre os mortais, pois movida pela curiosidade feminina, abre o presente de núpcias, um jarro trazido do Olimpo, e com isso espalha todas as calamidades e desgraças que atormentariam os homens eternamente, deixando, por recomendação de Zeus que lhe manda tampar o jarro, apenas a Esperança presa, Pandora encanta os homens pela beleza que porta, cheia de atrativos e graças conforme os deuses a adornaram.

²⁶² BRANDÃO, 1997, p. 328.

Sumariamente, cabe lembrar que o conceito de pulsão é enunciado em *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, em 1905, quando Freud a define como uma força constante²⁶³ que se impõe ao psiquismo pela sua vinculação ao corporal, que não se inscreve nem no registro do psíquico nem do somático, e sim entre eles, isto é, na fronteira. Dentre os sentidos da *Trieb*, consta o de “ímpeto, ação (*ímpeto de viver, conhecer novas terras e pessoas*), ânsia, vontade, impulso no sentido de algo que toma o sujeito”, “estímulo, prazer-vontade, coerção-compulsão, ideia/representação”; em síntese, corresponde a um “fenômeno psíquico (ideia, vontade, medo, dor, sensações, impulso)”²⁶⁴ que impele o sujeito a certas ações. Em suas formas de manifestação constam o afeto, o impulso, a vontade, o desejo. Sua polissemia é longa, por isso cabe destacar, por ora, pelo interesse direto à análise de “Buriti”, apenas mais uma acepção do verbete dada pelos irmãos Grimm no dicionário *Deutsches Wörterbuch*, que afirma ter a pulsão “conexão com o amor e a sensualidade”, cujo caráter oscila entre o prazer e o desprazer²⁶⁵. São relações extremamente significativas, uma vez que Lala é toda sedução e sensualidade para com Liodoro que, visualmente, se alimenta deste prazer que ela proporciona, mas convive paralelamente com o desprazer por conta da impossibilidade de concretizar o desejo de possuí-la. Entre eles, vigem as normas da família patriarcal, cuja possível relação amorosa poderia soar como incestuosa – conflitando um sujeito exposto ao desejo sem recursos para viabilizá-los em nome da civilização, segundo os termos freudianos²⁶⁶.

Em sua trajetória de sedução, Rosa resgata com Lala uma tradição mítica que associa o feminino à feitiçaria, cujo desejo primordial seria a instalação de uma nova ordem pela implantação do caos, ou, antes, do diferente; trata-se de uma outra arquitetura, porque se desvia daquela presente na sociedade marcadamente viril e patriarcal como era a da Grécia antiga. No caso de Medeia, de Eurípides, em que o

²⁶³ [...] uma representação psíquica das excitações, oriundas do interior do corpo e chegando ao psiquismo, como uma medida de exigência de trabalho que é imposta ao psíquico em consequência de sua ligação ao corporal [...]. (FREUD, 1969, p. 17-8)

²⁶⁴ HANNS, 1999, p. 30.

²⁶⁵ Apud HANNS, 1999, p. 31.

²⁶⁶ A proibição do incesto é analisada por Freud em “Totem e tabu”; o pai da horda primitiva guardava para si todo o poder e todas as mulheres e acabou assassinado pelos filhos, homens revoltados e unidos na horda fraterna. Na base da culpa pelo parricídio e da nostalgia pela proteção do pai perdido, eles construíram o pacto pelo qual se proibiram o incesto e o assassinato, renunciando coletivamente às mulheres e ao poder que o pai exercia. Esse pacto fez nascer a ética, a religião, a organização social: em suma, a cultura (Cf. MIGUELEZ, 2007, p. 344). Por fim, Claude Lévi-Strauss, em *As estruturas elementares do parentesco* (1981), embora critique o mito de origem de Freud, sustenta igualmente a proibição do incesto na base de toda cultura.

ciúme não só beirou, mas se efetivou no desatino, por exemplo, vale observar que ela não instaura propriamente uma nova ordem, mas, com o assassinato de Creonte, cria uma labareda que abala o sistema presente.

Protegidas por temores seculares e pelo mistério que as envolve, o mito das feiticeiras – figuras situadas entre o profano e o sagrado – resiste ao tempo e continua a seduzir, seja pelo seu valor simbólico, seja pela *capacidade de resistência* que elas encarnam. Julgamos assim que, pelo *espaço da liberdade que ela introduz e a força do contra-poder que ela pode instalar*, a figura feminina da feiticeira inverte a tradição e relativiza a relação entre o sagrado e o profano (BATALHA, 2011, p. 91; grifos nossos).

No caso de “Buriti”, ao se chocar com os valores tradicionais e conservadores de Liodoro, é certo que Lala não promove uma desgraça na família Faleiros, mas é inequívoco que a desestabiliza, atentando o patriarca dentro da Casa por um jogo de sedução entre o emitido e o omitido, entre o visto e o não dito. Na essencialidade do olhar, nos encontros noturnos de Lala e Liodoro, o olhar e o ser visto, tanto em um quanto em outro, sustentam e alimentam o desejo de ambos, repetindo uma noção já abarcada aqui. Se até então havia o desejo promulgado pelo olhar, por causa da carta (marca-limite da transgressão do saber, de acordo com Bataille), ele passa a vê-la como a mulher sem barreira alguma, e o desejo passa a se concretizar, pois é o *ver* que implica no *experienciar*²⁶⁷ e em uma tomada de consciência e fortalecimento do eu, de modo que os papéis familiares ficam definitivamente estabelecidos: ele, patriarca, ela, mais uma de suas tantas outras amantes a aplacar sua pulsão sexual.

Em seu processo contínuo que emana do corpóreo, a pulsão se atrela ao sensorial, à imagem que pode ter como suportes os sons, as letras, a linguagem verbal, visual, tátil. Em síntese, a pulsão é o acicate do desejo, e dentre os caminhos para a satisfação parcial estão, insiste-se, as palavras sensualizadas, os sons alegóricos da natureza, os gestos provocantes do feminino, os olhares cobiçadores do masculino, manifestações que Lala e Liodoro demonstram à exaustão a partir do olhar.

Na poética grega, os olhos ganham destaque pela insistência com que aparecem em contextos eróticos, como demonstram os versos de Álcman, em “Partênio”, que descreve a angústia que a deusa Hagesícora provoca no eu lírico: “Pois não basta tanta abundância / de púrpura para nos defender, / nem matizada serpente / toda áurea [...] / fita de cabelo – das jovens / de violáceos olhos adorno”, estabelece Ragusa (2010, p.

²⁶⁷ FRANCK & FREDERICK apud OAKLANDER, 1980, p. 135.

182). A concentração em torno dos olhos se dava pelo fato de serem a sede de *Eros* (desejo, paixão); logo, Afrodite, inúmeras vezes mencionadas nessas páginas, tem o “lânguido olhar sedutor da deusa da persuasão”²⁶⁸, nos versos de Íbico, cuja poesia mélica atesta que a deusa “não indica apenas o amor, mas um amor [...] acompanhado de tormento, [...] do sofrimento”²⁶⁹. De semelhante perspectiva, Safo define o deus *Eros* com o par “doce-amarga inelutável criatura”, e o coloca como aquele que “vai e vem; é positivo-negativo, prazer-dor” e quando “vindo de fora, “rasteja ou se move lentamente [...] sobre sua vítima, sorradeira em seu ataque”²⁷⁰. Sua ligação com Atena é genealógica, como atesta a poesia mélica, desde a *Teogonia*, em que o deus primeiro aparece como deus primordial e, posteriormente, membro do séquito de Afrodite após sua gênese: “*Eros*: o mais belo entre os deuses imortais / [...] ele doma no peito o espírito e a prudente vontade”²⁷¹, o que corrobora a marca constitutiva da racionalidade de Lala.

Olhar e pulsões se concatenam em “Buriti”. Pelo seu caráter de ininterruptividade, as pulsões precisam encontrar um meio de descarga. Por essa razão, Liodoro, apesar da prudência enquanto pai, chefe de família, não contém suas pulsões sexuais, mas, também nelas, demonstra poder de mando, não se deixa levar por elas “dentro das paredes de sua casa” (ROSA, 1969, p. 477), o que abalaria consequentemente sua figura pública e privada. Por conseguinte, esse homem

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

²⁶⁸ Íbico apud RAGUSA, 2010, p. 333.

²⁶⁹ RAGUSA, 2010, p. 374.

²⁷⁰ Safo apud RAGUSA, 2010, p. 378.

²⁷¹ Íbico apud RAGUSA 2010, p. 493.

7.2 - Lala “purificada”

Enfatizando seu caráter multifacetado (moderna, dissimulada/sedutora), há ainda uma terceira faceta em Lala – a romântica. Há uma passagem em que ela deixa fortemente marcado seu papel civilizatório no Buriti-Grande, apesar de que Liodoro resiste e se nega a essa nova ordem:

com amor [...]. Não, não queria apenas dar-se àqueles olhos: que eles revolvessem e desfrutassem seu corpo, suas finas feições, e que então o espírito dos olhos dele fluísse, circulasse, pairasse – sem cessar revelado, reavivado, transformado (ROSA, 1969, p. 796-7).

Essa relação poderia ser pensada nos termos em que é apregoada em *Psicologia de Grupo e Análise do Ego* (1976) por Freud. De acordo com o psicanalista, “no desenvolvimento da humanidade como um todo, do mesmo modo que dos indivíduos, só o amor atua como fator civilizador” (p. 130).

Com seu veio sempre propenso ao feérico, Rosa eleva Lala à pureza das virgens sonhadoras, possuidoras de zelos maternos, pois são vários os trechos que desvela um lado materno para com Glória. O lado mágico de Lala é perceptível em vários momentos da narrativa, com um léxico propício, que a molda na figura da princesa, com o Buriti Bom como reino encantado (“o Buriti Bom, com seu cheiro de milho despalhado e panos de arcas, e do madeiramento de toda uma floresta, era o fim de um mau mundo, aliviava”; ROSA, 1969, p. 692); e, por que não dizer Liodoro, como seu príncipe encantado?

Dona Lalinha é uma linda mulher, tão moça [...]. Parece uma noiva, à espera do noivo. Vê-se que é pessoa fina, criada e nascida em cidade maior, imagem de *princesa*. (ROSA, 1969, p. 618)

Iô Liodoro sabe que Irvino não vai voltar nunca mais, mas ele guarda a nora em sujeição, para garantir mesmo assim a honra do filho? E *Dona Lalinha não vai poder sair, jamais, até que envelheça ou que o carcereiro morra*. (ROSA, 1969, p. 626)

Dona Lalinha – a das mais mimosas prendas – conforme se diz: moça-da-corte, *dama do reino*, sinhá de todo luxo – e linda em dengos, que nem se inventada a todo instante diante dos olhos da gente. (ROSA, 1969, p. 631)

[...] Glorinha estava sempre com os cabelos esvoaçantes [...]. Ao lado de Dona Lalinha. A qual *existia lá num segredo, num reino*. Assim

alguém a amasse, ela saberia? A Dona Lalainha todos serviam e admiravam. (ROSA, 1969, p. 658)

O Buriti Bom formava uma *feição de palácio*. (ROSA, 1969, p. 630)

Ele falava, e o lugar, aquele Buriti Bom, na sua voz ainda parecia mais isolado e remoto – uma grande casa, *uma fortaleza, sumida no não-sei*. (ROSA, 1969, p. 697)

Por essa linguagem que conduz a estória à atmosfera do faz-de-conta, não seria ilícito associar a narrativa ao conto de fada da Bela e a Fera²⁷², em eixo transfigurado certamente, típico a João Guimarães Rosa. A começar, é Bela/(Lala) quem se transforma em fera (porque perigosa) naquele meio; e não é mais a Fera que está adoecida (enfeitiçada, abandonada, perdida), e sim Lala (a Bela) que se vê em situação conflitante – abandonada por Irvino. A Bela, no conto original dos Irmãos Grimm, apenas aceita morar com a Fera para proteger seu pai, poupando-o de ser castigado pelo monstro, pois não é de sua vontade permanecer no castelo da Fera, mas uma força maior (familiar?) a induz a tanto. Lala, ao contrário, aceita ser levada à Fazenda (castelo) por livre e espontânea vontade, ainda que haja uma força motivadora familiar realizada pela própria Fera (“Iô Liodoro a trouxera; fora buscá-la”; ROSA, 1969, p. 692), por quem não sente repulsa alguma; e antes de desejar o afastamento, quer a cada dia (noite) uma aproximação maior, o que a faz desenvolver uma afeição também cada vez maior, como a protagonista do conto dos Grimm.

Ao refletir sobre sua estadia na Fazenda, com foco narrativo onisciente, ela endeusa Liodoro e passa a acreditar que, na iniciativa dele em trazê-la para as terras do Buriti Bom, haveria um propósito maior, uma recolocação dos papéis familiares (de nora a matriarca?): “Ah, ele a trouxera da cidade, fora buscá-la, tinha trazido [...]. Instara por que viesse, queria-a ali no Buriti Bom para sempre, retinha-a. Ela ali estava” (ROSA, 1969, p. 801). Por ser diferente de todas as outras, “Dona Lalinha – a das mais mimosas prendas – conforme se diz: moça-da-corte, *dama do reino*, sinhá de todo luxo – e linda em dengos, que nem se inventada a todo instante diante dos olhos da gente” (ROSA, 1969, p. 643; grifos nossos), Lala antevê a possibilidade de ocupar o lugar de matriarca da família, pois se considera com atributos para tanto. Além disso, o

²⁷² Cf. COSTA, 2001, p. 71.

Buriti Bom formava uma feição de palácio. Mesmo, naquele casarão de substancial limpeza e riqueza, o viver parava em modos tão certos, – a gente concernia a um estado pronto, durável. *Faltava uma dona*; porque iô Liodoro, conquanto rijo fogoso e em saúde como autoridade, descrevia de se casar segunda vez. (ROSA, 1969, p. 642, grifos nossos)

Em sua família “sagrada” há três homens, Liodoro e seus dois filhos, Irvino e Iô Ísio, ambos vivendo na amoralidade descarada, amoralidade que o pai, contudo, conservador das aparências, reserva exclusivamente para o espaço fora da casa-grande. Irvino abandona a esposa para viver com outra, e Ísio, por sua vez, é amigado com iã-Dijina, “mulher que foi meretriz” em Montes-Claros. Este local, que esboça um princípio paradoxal quando se pensa no topônimo e na profissão transgressora ali exercida, uma vez que prostitutas ali habitam, é o mesmo de Nhorinhá, de *Grande sertão*, e de Doralda, de “Dão-Lalalão”, cujas mulheres protagonistas, ainda que o tenham deixado para constituir família nas regras da moralidade monogâmica, carregam ligação com o prazer libertino desse passado e com o preconceito social. Assim, Dijina, apesar de “bonita, e muito zeladora, [...] boa dona-de-casa”, “muito distinta mesmo” (ROSA, 1969, p. 642), com seu presente regrado não é capaz de manter apagado seu passado desregrado de modo a ser sempre referida como “mulher-dama” na fazenda de Liodoro. Possivelmente por conta dessa marca em sua biografia, ela e Ísio não vivem no Buriti Bom, e sim na Lape-Laje, que, apesar de enorme, é “uma fazenda ruim, com muita gruta e muita pedra”, mas que, para o casal, passa a ser suficiente e estratégico, uma vez que é localizada “onde principiam os Gerais, para lá do rio” (ROSA, 1969, p. 641), local bastante afastado para não reavivar a memória coletiva. A presença das muitas pedras na fazenda a ajuda a assentar, a cobrir, a tapar essa mancha do passado da mulher.

Para preservar a (pouca) integridade familiar que resta ao seu rebento – por meio de suas filhas – Liodoro não visita Ísio, melhor dizendo, ninguém, “Pessoal do Buriti Bom não comparece lá”, mas Ísio vai, “todo dia-de-domingo” à fazenda paterna “tomar a benção, pedir conselho” (ROSA, 1969, p. 642). A dicotomia (que se desenvolverá mais adiante) entre os lugares, a demarcar a cisão entre os valores tradicionais familiares intactos (Buriti Bom) e os valores rearranjados (Lape-Laje), se intensifica pela presença das barcas que ficam “onde o rio estreita” para possibilitar a travessia: “estão sempre amarradas nas sapopembas das gameleiras [...], entre banda de

lá e de cá” (ROSA, 1969, p. 641), além, claro, do termo constituidor do lugar – laje – que remonta a parte elevada, construção que jaz acima do previamente firmado, acima da base, acima (anexo), portanto, do que seria o correto na configuração patriarcal.

Há três homens de destaque na família Faleiros, assim como existem três mulheres, duas legítimas e uma agregada, sendo esta a que funcionaria como o elemento terceiro de que falou Volobuef²⁷³, ou seja, aquele que promove uma modificação no enredo. A começar, a narrativa ganha outra tonalidade quando assume o foco narrativo de Lala, passando o discurso mais ao registro da subjetividade, da sugestão, da ambiguidade, sendo que antes imperou uma perspectiva, ainda que saudosista, mais objetiva, ordenada sintaticamente porque pertencente a Miguel que seria o representante solar da estória, pensando em sua trajetória inicial em “Campo geral”, na figura de Miguilim.

O desequilíbrio ocasionado por Lala se deve, em suma, por sua faceta ambivalente, que joga, em contrapartida, com seu lado prático e funcional, como quando opta por ser abrigada pelo sogro depois do abandono do marido. Motivada por interesses próprios em se fixar na fazenda por uma questão de guarida e segurança própria, dado seu novo status social, mulher separada – “desquitada” – para ser mais precisa com o léxico da época empregado na obra, o sentimento de pertença àquele esteio familiar soa como manutenção social aos olhos alheios, bem como econômica.

Dona Lalinha, além de não esperar para qualquer hora a volta arrependida do marido, a bem que ela calculava os outros resultados: que eram, pelo seguro, não sair de lá, ir engabelando todos e se cravando de sempre fazer parte, isso com lindos olhos na herança – quando iô Liodoro testasse. Moça de cidade *raciocina muito*. (ROSA, 1969, p. 609, grifo meu.)

Nota-se que agora a metáfora do olhar, discutida anteriormente, assume uma nova face: voltar-se à herança. Para não ser maldita e para receber o que lhe caberia na fortuna do sogro, Lala se adapta ao local, arquiteta, planeja, pela via da sedução, enredar Liodoro e trazer os demais à sua teia, algo expressivo na etimologia verbal do vocábulo

²⁷³ Cf. Karin Volobuef. Segundo a Professora (Unesp/Araraquara), em “Formas de estranhamento no maravilhoso”, baseando-se na *Metamorfose*, de Kafka, a estrutura triádica, bastante atuante nos contos de fada (como os três presentes dados à Branca de Neve – pente, espartilho e maçã; as três idas ao baile por Cinderela etc.), opera sob a perspectiva de desencatamento, quando destaca o terceiro elemento da tríade como o responsável por certa guinada, alteração no enredo, o que em muito se assemelha ao que se discorre aqui a respeito de Lala. (Comunicação apresentada ao Colóquio Internacional “Figuras do estranhamento”, na USP, 29/04/2014).

engambelar, do latim *gambá*, “curvo”, que significa “enganar, seduzir, tapear, iludir hábil e jeitosamente alguém”²⁷⁴. Ela só não previu que no ambiente sertanejo se depararia com um “capiau”, patriarca, que calculava como ela as menores ações e intenções, e quando percebe que alterar a ordem, o sistema familiar na casa de Liodoro, seria missão perdida, se dá por vencida e se entrega ao já definitivamente ex-sogro, antes de partir de vez para a cidade, pois ela era do tipo que sempre *calculava os resultados*, o que permite inferir que Rosa, ao reforçar essa característica da personagem, renova a tradição histórica²⁷⁵.

Liodoro sabe evitar “o mau amor oculto”, a “vexável afeição” (ROSA, 1956, p. 64), priorizando-se por regências (< *rex-regis* = rei) familiares; sabedor de que “não podia por lei de rei, admitir o extrato daquilo” (ROSA, 1956, p. 222), controla suas pulsões sexuais no esteio doméstico em nome da “construção/manutenção do laço social”²⁷⁶. Como decorrência, conforme já se disse algumas vezes aqui, as saídas noturnas do patriarca se intensificam: “Iô Lidoro regressa a casa às vezes já no raiar das barras [...], lavourando de amor a noite inteira” (ROSA, 1969, p. 700), honrando (em parte) o nome de família.

A atração da sensação do incesto, ou seja, o interesse dele por Lala, se sustenta até o instante em que ele recebe uma carta contando que a nova mulher de Irvino tinha tido um filho. O interesse erótico existia enquanto havia a possibilidade da transgressão – o sogro se deixa atrair pela nora enquanto esta é sua nora, isto é, mulher do filho dele, e dela se desinteressa parcialmente quando fica selado o fim do casamento, pois antes disso, muito acertadamente, Rosa se vale do termo *desquite*²⁷⁷ para se referir à situação de Lala: “Se sabe que eles dois estão separados [...]. Contam até que já houve um desquite.” (ROSA, 1969, p. 141). Ou seja, enquanto mulher desquitada, Lala não estava

²⁷⁴ CUNHA, 1990, p. 583.

²⁷⁵ A este respeito, Soihet (1997) elucida que, segundo a maioria dos filósofos iluministas, as mulheres constituem-se no “ser da paixão, da imaginação, não do conceito”, mesmo com acesso à literatura e ciências, “estavam excluídas da genialidade” (p. 09). O amoralismo, assim, é promulgado pela literatura, em especial com o Naturalismo brasileiro; os diálogos vivos sobre a sexualidade feminina evidenciam na ocasião pressupostos que versavam contra a natureza feminina, como o incesto e a concupiscência da carne, exemplo de *O Homem*, de Aluísio Azevedo (1887).

²⁷⁶ ALBUQUERQUE, 2005, p. 144.

²⁷⁷ O termo *divórcio* (Código Civil de 1916) substituiu o vocábulo *desquite* (decreto 181, de 24 de janeiro de 1890) para expressar a separação de corpos e bens; a preservação do vínculo matrimonial nas leis civis atestava a grande influência que o catolicismo tinha sobre o Estado, pois mesmo com o desquite, o vínculo conjugal era mantido. Assim, homens e mulheres separados deixavam de ser adúlteros se vivessem em concubinato, mas não poderiam mais se casar oficialmente.

mais autorizada a estabelecer novo casamento. E embora tenha sido ela deixada e trocada por outra mulher, em postura conservadora, Liodoro a recrimina pela desdita, de certo modo:

Iô Liodoro dava ideia de estar numa certeza: a de que Irvino iria voltar. Sisudo, centrando sobrececho, ouviu que o desquite se ultimara, e foi a única ocasião em que pareceu recriminar: – “Mas, por que, minha filha?” Por que?! Mas, então, ele supunha que tudo dependesse dela, e estendia sobre o filho uma asa? Tingiu-a a revolta: – “Eu sou e sempre fui uma mulher honesta...” Travou-a porém o modo grave de iô Liodoro. Decerto a simples menção horrorizara-o, tanto a fidelidade de uma casada devesse pairar fora de contenda. (ROSA, 1969, p. 198)

Por sua vez, Lala reflete sobre a separação em tom de ironia e calculismo: “A separação arrumara bem o fim – como um fecho de negócios... – restituíra-lhe o nome de solteira. [...] Quite estava com todos eles, com aquela família roceira e longínqua” (ROSA, 1969, p. 195). Ainda assim, Liodoro com a lucidez típica “da gente do sertão”, consegue induzi-la a seguir com ele para a Fazenda logo após a separação de Irvino, em uma atitude de respeito à moça, melhor dizendo, à instituição sagrada, a Família.

A expressão “ter respeito por uma pessoa” significa considerar o passado dela. O termo “respeito” especificamente, do latim, *respectu*, designa exatamente o ato de olhar para trás. Liodoro tem Lala como mulher intocável (e justamente por isso desejável) quando a considera em sua situação passada: nora abandonada com possibilidades de reatar o vínculo esponsal a qualquer instante. Quando essa mesma situação é definitivamente rearranjada, ou seja, não haveria possibilidade dela permanecer na família Faleiros porque Irvino já construíra outra família, como aponta a última missiva, Liodoro deixa de “respeitá-la” ao passo que ela se torna, conseqüentemente, possibilidade de “desejo consumado”, e, com isso, leva ao desinteresse erótico dele.

7.3 - O jogo do terceiro

Tal conjuntura, peculiar triângulo amoroso (sogro/nora/filho), poderia nos remeter ao texto freudiano (1910) “Um tipo especial de escolha de objeto feita pelos homens”, já mencionado²⁷⁸ anteriormente. O ensaio divide-se em duas partes: uma versa sobre as condições pelas quais os homens elegem seu objeto de amor, e a outra traz o modo com que aqueles conciliam suas fantasias com a realidade, ou seja, como conduzem o objeto de sua eleição, como conduzem as exigências de sua imaginação em harmonia com a realidade. Vale ressaltar para a análise de “Buriti” a primeira pré-condição que Freud coloca para a escolha do objeto de amor. Diz o psicanalista da necessidade da existência de uma “terceira pessoa”, ou seja, a mulher escolhida nunca será aquela sem compromisso com outrem masculino, mas sim “aquela sobre a qual outro homem possa reivindicar direitos de posse”²⁷⁹, esteja este na condição de marido, prometido ou amigo. Enquanto existe uma carta coringa, para ser condizente com o jogo de bisca que permeia a estória, ou seja, enquanto existe a presença de Irvino como real “possuidor” de Lala, de modo que Liodoro acredita, por princípios, que a qualquer instante o laço familiar possa ser reestabelecido pelo casal, Lala se torna objeto de desejo do sogro. Irvino, como o elemento terceiro de que fala Freud, age indiretamente como peça dupla, pois no mesmo instante em que instiga, bloqueia o interesse de Liodoro por Lala; “Ainda que iô Irvino tivesse repudiado a mulher, e estivesse a viver com outra, Dona Lalinha [...] não pode receber o prazer de outro homem” (ROSA, 1969, p. 126).

A segunda condição freudiana trazida no ensaio é a de que a mulher casta, de reputação irrepreensível, dita acima de qualquer suspeita, nunca exerce atração que possa levá-la à condição de objeto amoroso. Em contrapartida, quando há um leve murmúrio de escândalo a respeito de uma mulher casada, de índole comprometedora, portanto, que não se mostre avessa a “namoricos”, esta sim desperta interesse. Nesta categoria, Freud (1910) coloca a “profissional na arte do amor” (p. 173), assemelhando-a à prostituta²⁸⁰, cuja conduta, caráter e fidelidade se pode duvidar. O psicanalista crê

²⁷⁸ Cf. item 6.2, p. 128 da presente tese.

²⁷⁹ FREUD, 1910, p. 172.

²⁸⁰ Por essa via, o crítico Luiz Roncari²⁸⁰ (apud FANTINI, 2008, p. 182) associa o nome de Leandra à prostituta, com a tradição literária, cujo nome feminino aparece em “O inferno de Wall Street”, de Sousândrade, ponto de vista este do qual a própria estória de Rosa concede abertura, pois há um momento narrativo em que Lala se porta como prostituta em espécie de devaneio: “Como poderia chamar-lhe?

que os homens cindem seu impulso em dois objetos femininos de contraste agudo: a mãe (mulher da casa, ícone de pureza) e a prostituta (índice de transgressão) apesar da comunhão²⁸¹ existente entre eles.

Já se mencionou aqui o inusitado que a presença/história de Lala provoca no Buriti Bom, da surpresa da sua separação e do espanto que seu jeito peculiar de ser promove no sertão²⁸². Somado a isso, consta o fato de não estar completamente desimpedida e estar apta a galanteios às escondidas à luz lunar. Os preceitos de Freud ganham importância na estória ao se inferir, para Liodoro, Lala é a mulher extraconjugal proibida, perigosa, tentadora a macular o ambiente sagrado de seu espaço privado. O conforto do patriarca na situação triangular cessa, enfim, quando Lala definitivamente se torna uma mulher sem vínculos com um terceiro e sem possibilidade de reatar com este mesmo terceiro (/Irvino), reafirmando a lógica do desejo²⁸³ na psicanálise.

Com a carta de Irvino, Lala se dá conta em definitivo que a conduta (a)moral de Liodoro dentro de sua casa e fora dela não seria definitivamente alterada por ela. Dona Dionéia e as outras mulheres dele continuariam existindo, “por que [ele] precisava de uma Lala?” (ROSA, 1969, p. 790). Ainda que ligeiramente surpresa com o novo *status quo*, a Dama não se deixa arrebatar no tabuleiro e mantém sua imponência. Findo os encontros noturnos, Lala continua em “aguardada calma” para um xequemate contra/a favor do Rei. Mas quem aparece é Iô Isíó, que dorme na Fazenda, enquanto Lala permanece em sua inquietante espera, “sobre insônia e sono”. No terceiro dia

Prostituta? E ela, desabrida - ‘Sim, sou uma, sim! Pois então? Você me quer, me agarre, me use!...’ - ela responderia, bradaria, de pé, vibradamente desvestida, e bela...” (ROSA, 1969, p. 499).

²⁸¹ Os dois elementos opostos – mãe/prostituta – encontram-se dividido no consciente, mas no inconsciente revelam-se como uma unidade. Esta, assevera Freud, é derivada do complexo materno: quando o menino descobre que “já não pode mais nutrir qualquer dúvida que tornem seus pais uma exceção às normas universais e odiosas da atividade sexual, diz-se a si próprio [...] que a diferença entre sua mãe e uma prostituta não é afinal tão grande, visto que, em essência, fazem a mesma coisa.” (FREUD, 1910/1996, p. 176)

²⁸² Essa perspectiva pode ser deflagrada, por exemplo, na voz narrativa de Gualberto: “No primeiro dia, pensei que ela não tivesse o juízo normal, e por ser louca a deixavam assim. Será que os roceiros de perto não vão dando notícia de ali haver aquela diferente criatura, e o caso não corre distâncias, no sertão? [...] Comigo, ela quase não fala. Evita conversar, está certo, na situação dela. [...] Todo o mundo tem de afirmar que ela é honesta, direita. Sempre uma mulher casada. Mulher de Iô Irvino, cunhada de Glória, de Maria Behú. (ROSA, 1969, p. 120)

²⁸³ Garcia-Roza (2008) versa, em termos gerais, sobre essa lógica colocando-a como o querer possuir o desejo do outro (p. 190), algo que nunca cessa “porque não há objeto específico que [...] satisfaça [o sujeito]”, e isso implica no “infindável retorno” do desejo (idem, p. 175). Embora o objetivo da pulsão (a satisfação) seja invariável, o seu objeto é variável, é uma parte obtida no campo do princípio do prazer. Ou seja, sem seu sobrenome no bojo, Lala deixa de ser objeto de desejo para ele, ainda que as pulsões do patriarca permaneçam demandando satisfação com novos objetos.

depois da carta(da), tudo permanece invariável, “todos tão em mesmo”, ou seja, todos notando o de sempre, o tempo como “coisa pronta”, os homens, o engenho, as tachas, os bois, os carros, inclusive Liodoro, que permanece “cerrado na comum impenetrabilidade”. (ROSA, 1969, p. 791)

Na noite seguinte, Liodoro, definitivamente, rompe com o interdito que os afastava e Lala se submete a fria posse, num *generoso desdém*, que a faz sentir, paradoxalmente, *despossuída* (é o Rei quem comanda o jogo final e detém o controle sobre todas as demais peças do tabuleiro), entretanto, a Dama ainda se mostra, nesse ato de recuo/entrega, cheia de *firmeza*, embora se trate de um blefe porque surge-lhe a segunda sensação de abandono e de desamparo, que a faz se ver como “uma pedrinha caindo, à imensa espera de um fundo” desconhecido, que não seria mais naquelas terras.

Depois de quase dois anos no Buriti Bom, ela parte validando a mesmice do monjolo que ressoa “a lidada miudez da vida [que] retomava-lhes o ser” (ROSA, 1969, p. 792), com o ranger que é como o de “uma velinha acesa”, insistente, mesmo no “deito do vento” (ROSA, 1969, p. 885). Nesse aspecto, não só o monjolo, mas o socó com sua carga de planador e desolado, conforme se verá em seguida, aparece na página que encerra a estória, intensificando aquele tempo suspenso, mítico do Buriti, do qual Lala se incompatibiliza, deixando-o para trás.

7.4 - Novos contrastes

Já vimos como se entrelaçam em “Buriti” o jogo da sexualidade, da fertilidade, do prazer e da beleza, tornando indissociáveis natureza e humano à luz do erotismo de um Autor que “fala com os ventos e com as águas em solilóquio ininterrupto”²⁸⁴. As próximas linhas desse estudo se dispõem a abordar alguns dos outros elementos da estória que tecem jogo dual, singularmente complementares.

²⁸⁴ MARQUES, O. "A revolução Guimarães Rosa". In: *Revista do livro* - ano I, dezembro 1956. IEB – USP, JGR - PA - 02,01.

7.4.1 – Monjolo e pássaros

Liodoro “é um poder, ele é de ferro!” (ROSA, 1969, p. 654), ou seja, é rígido, inabalável no perpetuar da moral patriarcal, cuja ideia mítica de eterno retorno do mesmo se enfatiza com a imagem do ranjo do monjolo, que, qual “uma velinha acesa no deito do vento”, é insistentemente mencionado, numa alusão à repetição, à insistência de hábitos e costumes locais; seria a persistência de relações arcaicas no novo, ou, nas palavras de Sérgio Buarque de Holanda, das “sobrevivências arcaicas”²⁸⁵ que sofrem a irrupção de relações modernas, no caso, a vinda de Lala [e Miguel, sem dúvida] para os Gerais.

Do diálogo contínuo que Rosa estabelece com fontes gregas e arcaicas, pode-se associar o monjolo, com seu tempo acronológico, à imagem do *kōma* da lírica safa, já mencionada aqui, à página 167, que confere ao espaço descrito um caráter de suspensão temporal. Traduzindo-o de maneira mais imediata por “sono”, Ragusa (2005) assevera se tratar mais do que isso: “Não se trata de um sono natural, mas de um tipo de transe ou coma artificialmente induzido” (p. 208). Afinado a isso, em “Buriti” se lê *ipsis litteris*: “Principal na jungla, não é tanto a rapidez de movimentos, mas a *paciência dormida e sagaz*, a arma da imobilidade” (ROSA, 1969, p. 619; grifos nossos), ou seja, o monjolo é marcado por um ritmo estável, nos quais os intervalos são regulares e contínuos, parecendo ritmar e emblematizar a vida no Buriti.

Há também por trás do vocábulo grego *kōma* uma ideia de mágico, encantatório, e de erótico, segundo Erich Segal²⁸⁶, que cita a *Íliada* (canto XIV, v. 359) como um dos exemplos recorrentes da ligação sono-*érōs* (“amor erótico”) na poesia grega. No episódio da sedução de Zeus, após amar Hera, o deus adormece “com o sono e com o amor domado” enviado pelo deus Húpnos. Segal também menciona *Odisséia* (canto XVIII) em que Penélope desperta depois de um *glukùn húpnon* (“doce sono”) reparador, enviado por Atena com o fim de torná-la mais atraente aos pretendentes que banquetavam no palácio do ausente Odisseu. A essa mesma acepção erótica, lembra-se que uma das menções regionais para a palavra *monjolo* remete a órgão genital feminino, o que corroboraria a associação das batidas ritmadas do instrumento à atividade pulsional que Lala desloca.

²⁸⁵ HOLANDA, 1999, p. 135.

²⁸⁶ Segal apud RAGUSA, 2005, p. 209.

Válido ainda para “Buriti”, a respeito do conceito lírico, é a relação entre *kōma* e seu veículo, a água. O som da água induz ao estado sonolento e de transe, o que também se associa ao papel do monjolo e do feminino na estória roseana, pois, dada sua gênese, conforme a *Teogonia*, a ligação entre os elementos terra, água e encantamento (“sonolência”) em Afrodite são evidentes: depois de se formar no mar, ela passa pela ilha de Cítera e chega a Chipre quando, de pronto, fertiliza o solo, aclarando sua afinidade com a fertilidade e estabelecendo a tríade Afrodite-fertilidade-natureza. Anteriormente já se demarcou certa correlação de Lala com a chuva, com o Brejão, com a deidade em questão, quando as pequenas informações novas ganham densidade para se compreender o *transe* do qual Lala tenta romper ao instituir outro, de outra ordem.

O sertão do Buriti Bom é emoldurado pelo insistente movimento do monjolo em sua representação do trabalho: “De par em par em minutos, range o monjolo (gonzeia, m%) [...] (O ranger é como o de uma rede)”²⁸⁷, contínuo, suave, sonolento, além de quase inaudível, mas existente. Impõem-se em um movimento único: “não se escuta sua pancada, que é fofa no arroz”, mas “ele estava batendo o tempo todo” (ROSA, 1969, p. 645). Distintamente dos sons noturnos do sertão, dessacralizados, que levam à indistinção entre o tempo sagrado e o tempo profano, sendo ouvidos em especial pelo Chefe Zequiél que, sofrendor de insônia, ouvia de tudo²⁸⁸, era capaz de dar inteligibilidade a eles, o monjolo pontua o movimento mítico, sacralizado, dos habitantes, o tempo fixado em que “todos circulavam [...] num proceder estabelecido”. Inegável, porém, na vertente erótica, é sua associação, com suas batidas ininterruptas e cíclicas, como uma declaração velada da libido.

Lima (1974) explicita que é ouvido ora por Miguel (do lado da “impulsão da libido”; que sente hesitar ainda que atraído por ela), ora por Glória (“seduzir o macho estranho, que lhe interessa”; p. 139), e, quando escutado pelo primeiro, vem acompanhado da “vontade de conhecimento [...] acompanhado da vontade de calar; [já] com Glória, vem acompanhado da vontade de entrega pragmática, de partilhá-lo sem a decifração de contorno” (p. 637). Mas, perguntamos, e entre Lala e Liodoro? À noite, eles parecem não escutar o monjolo porque se está diante de uma relação

²⁸⁷ IEB – USP, Fundo JGR, série: Manuscrito, sub-série; EO, cx. 13, título: Boiada II, doc. (p. 22).

²⁸⁸ “O Chefe Zequiél, ele pode dizer, sem errear, qual é qualquer ruído da noite, mesmo o mais tênue. – É bem. Ele há-de estar ouvindo, está lá no moinho, deitado mas acordado, a noite inteira, coitado, sofre de um pavor. [...] Assunta, o que tem de observar, para ele a noite é um estudo terrível.” (ROSA, 1969, p. 292)

inconcebível que se quer, porém não se pode romper, mas, ainda assim, a sensação prazerosa do proibitivo²⁸⁹ existe entre eles com grande força, despachada pelos corpos silenciosos e pelo olhar tagarelante de ambos. A sós, no escuro da sala, da Fazenda apartada do mundo, ignoram o ranger pontuador do conservador, pois se sentem em uma redoma para além do tempo mítico suspenso: “Nem ouviam o bater do monjolo, isolados da noite, se ajudavam a armar um êxtase” (ROSA, 1969, p. 878).

Da caracterização das pulsões, retoma-se seu caráter latente e ininterrupto, que atua entre dois planos (psíquico e somático), sendo possível figurá-las no monjolo, tornando-o como mais um elemento erotizado na estória, uma vez que se sabe, conforme se anunciou na abertura do estudo buritiano aqui, que “a concretude da linguagem, as incontáveis e belas figuras sonoras e visuais impregnam toda a extensão física e humana do lugar, que é tomado de uma força erótica irresistível”²⁹⁰. O monjolo está entre o homem e a natureza, entre o som (da água) e o silêncio oco e abafado (do alimento socado); condensa expressão e contenção; é atividade incessante, ciclo constante. No plano real, se caracteriza por movimento regulado com a água (natureza), ora se inclinando para esta, que o impulsiona, ora batendo na superfície, onde se deposita o cereal cultivado (âmbito da comunidade humana) a debulhar. Em outras palavras, o monjolo na estória relaciona-se à libido controlada, freada, à natureza dominada, ao reino da Lei; é a presença do tempo do homem atado ao da natureza (descontínua, dissoluta) – elementos contraditórios que se integram.

No viés erótico que permeia a estória, acrescenta-se que o ciclo da água no monjolo pode ser associado ao próprio falo a ejacular continuamente (de “par em par de minutos”; ROSA, 1969, p. 631) e a demarcar, de uma forma diferenciada, a vida regrada do cotidiano, a rotina familiar que Lala abala, trinca, mas não fratura. Lala que, “se, em desprevenido, [...] surgisse, a pé, numa volta de estrada ou à borda de um mato, os capiaus que a avistassem faziam enorme espanto, ajoelhava, sem voz, porque ao milagre não se grita, diante” (ROSA, 1969, p. 621), parecia ser um milagre, uma

²⁸⁹ Lala e Liodoro não se esquecem que são parentes, o que subordina a conduta sexual do homem a regras e restrições definidas, e mostra o sentido arbitrário dos interditos, conforme lembra Bataille (1978, p. 47). Nesse sentido, em outra obra rosiana, lembra Cleusa Passos que Riobaldo, fascinado por “Reinaldo”, sente o peso do ilícito de uma relação amorosa desde o primeiro episódio no São Francisco; “Paradoxalmente, depara-se com a repressão contextual, desencadeadora do medo que “maldassem, de feio pegadio”; os códigos sociais internalizados restringem o espaço desse desejo, imprimindo-lhe a ordem da igualdade”. (PASSOS apud FANTINI, 2008, p. 72)

²⁹⁰ LEONEL & NASCIMENTO, 2007, p. 265.

possibilidade redentora a esse regrado inamovível (impresso no monjolo), não consegue alterar a ordem que se preserva intacta. Pela “ordem renovada” dela, Liodoro não se deixa conduzir, porque a ele, “já podia parecer desordem” (ROSA, 1969, p. 633). De seu contato com o diferente – “realmente sogro e nora; não passavam de dois desconhecidos frente a frente” (ROSA, 1969, p. 706) –, que poderia propiciar a desordem moral, só se reafirma o lugar de cada um.

Os jogos ambivalentes se espalham a outras instâncias na estória. Na configuração dos jogos, individuais e comunitários, vemos que a dinâmica lúdica está na vida animal, bem como nas competições, nos momentos de exhibições, nas representações, na estética dos desafios, nos ornamentos e pavoneios, na mutualidade dos fingimentos. Por exemplo, os

faisões silvestres [...] executam danças, os corvos realizam competições de voo, as aves do paraíso ornamentam os ninhos, as aves canoras emitem suas melodias. Assim, as competições e exhibições, enquanto divertimentos, não procedem da cultura, mas, pelo contrário, precedem-na. (HUIZINGA, 2008, p. 54)

É inerente, portanto, à natureza inclinar-se ao jogo. Antes de avançar por esta seara, trazendo suas articulações com “Buriti”, parece importante uma mirada a mais na imagem do corvo citada logo acima. O corvo relaciona-se ao ofício da poesia e é uma marca constante na literatura mundial, a exemplo do poema “O corvo”, de Edgar A. Poe. Está, muitas vezes, relacionado ao processo criativo e à inteligência, isto é, “a imagem desse pássaro-negro é representada pela intercessão entre o plano divino e humano”²⁹¹. De acordo com Chevalier (2002), não só este pássaro, mas as aves em geral – na poesia – podem estar também relacionadas ao canto da criação poética, naquilo que Saint-John Perse apresenta como “espécie de pureza primordial”, que o leva a escrever: “Os pássaros guardam entre nós alguma coisa do canto da criação”²⁹². Além disso, o poder de voar o predispõe a ser símbolo de transcendência, atuando, na poesia, como uma espécie de intermediário entre a terra e o céu²⁹³, como a figura do buriti, que expõe sua dupla faceta – ligação com a terra e com o firmamento, ligação com o carnal e com o sagrado, tal qual a personalidade de Liodoro. Na marcação daquela temporalidade imutável e cíclica do Buriti Bom, quando trazido à narrativa, o monjolo costuma vir

²⁹¹ CHEVALIER & GHEERBRANT, 2002, p. 690.

²⁹² Perse apud CHEVALIER & GHEERBRANT, 2002, p. 690.

²⁹³ CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002, p. 687-690.

acompanhado de um par de pássaros, o socó e o mutum, alegorias da esfera subjetiva e dicotômica da estória, porque impera no processo estético o dado visual e sonoro de uma concretude quase palpável.²⁹⁴

O primeiro, socó, é ave noturna, por essa razão é mencionado na estória roseana logo às primeiras páginas que narram a chegada de Miguel no Buriti Bom que se dá justamente no período da noite: “Viajara de *jeep*, em ermas etapas, e essa rapidez fora do comum dava para desentender-se um tanto o monótono redor, os conduzidos caminhos campeiros. Ia chegar à Casa, tardio mas enfim, noite sobre” (ROSA, 1969, p. 607). A referência à noite metaforiza toda a narrativa, fazendo-se explícita em vários momentos, como na ocasião da pausa no trajeto do retorno de Miguel à Fazenda para jantar com Gualberto que o acompanha. Para, “em baixo de um riachinho”, sentam-se num “barranco de beira de estrada, úmidos de sereno os capins”; “já anoitecendo, [...] ouviam o cucubo da coruja”, além do “vozejo crocraz do socó: – Cró, cró, cró...” (ROSA, 1969, p. 608), cuja onomatopeia marca o som estranho que pode ser ouvido a mais de quinhentos metros da ave, e cujo local de aparição explicita, em base empírica, as áreas úmidas, como brejos²⁹⁵, pântanos em que vivem os socós.

A zoologia o coloca como ave de caráter solitário e desconfiado, e, dentre as suas cinco espécies diferentes existentes, há o socó-grande (ou graça-moura) que consegue ir a fundo na caça, dados significativos para entender sua menção justamente na chegada de Miguel, marcada por desconfiança, insegurança, receio, dúvidas em relação à sua acolhida na Fazenda, em relação à sua recepção, especialmente por Maria da Glória. No mais, a negatividade definidora do socó – solidão e desconfiança – é válida para o personagem em questão, pelo fator da rememoração que carrega consigo (certo *Das Unheimliche* freudiano²⁹⁶), a respeito dos tempos difíceis de sua meninice miserável e ignorante (porém lírica), a qual gostaria de deixar esquecido, quando se separa dos seus entes, mas que é “pescado” pelo inconsciente naquele momento e, inevitavelmente, retorna ao consciente assim que se vê novamente no local, sozinho, sendo ainda o mesmo, porém já outro.

²⁹⁴ Rosa escreve na versão de *Sezão*: “o pavor chegava ao auge; mas, felizmente houve sons, e sons tinham forma e tinham cor! Eu vi agora todos os sons”. In: IEB/USP - AJGR, JGR-M-01,01, p. 289. Créditos devidos a Rodrigues (2014, p. 67).

²⁹⁵ No caminho percorrido, Gualberto descreve o Brejão-do-Umbigo a Miguel, um *lamaçal*, onde se ouve os “feios gritos das garças, entre coaxo de rã e ladrido de cachorro”, além dos socós. (ROSA, 1969, p. 651)

²⁹⁶ “Viver tinha de ser um seguimento muito confuso. Quando Miguel temia, seu medo da vida era o medo da repetição”, da separação, da mudança (?). (ROSA, 1969, p. 664)

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. Então, em fim de vencer e ganhar o passado no presente, o que ele se socorrera de aprender era a precisão de transformar o poder do sertão – em seu coração mesmo e entendimento. (ROSA, 1969, p. 634)

A reafirmar seu caráter solitário, Crozariol (2008) demarca que o socó se oculta na vegetação, sai no crepúsculo para caçar sob o comportamento de se manter estático, camuflado na vegetação alta, o que explica seu som ser ouvido ao longe por Miguel (“Orgulhava-se de ainda entender o mundo de lá: o *quáah! quáah!*, como risada lonjã, tinha de ser de um socó, outrossim que ia voar de posto” (ROSA, 1969, p. 618). Com o pescoço esticado e o bico voltado para cima, lembra um pau fincado nos ambientes alagados em que vive, o que lhe proporciona mimetismo, pois chega inclusive a balançar nos juncos com o vento, dificultando sua visualização; permanece geralmente no alto, portanto, imóvel à espera de sua presa, índices que se ajudam a compreender a postura de Miguel como o romântico, idealizador, tímido, recatado, que mantém certa distância de todos no Buriti-Grande, dadas suas diferenças familiares, culturais, e, sobretudo, de sua enamorada. Como o mocinho da história, aguarda pacientemente sua presa – Maria da Glória – dado o espaçamento geográfico que os separa, levando-o a idealizá-la, tendo sempre em mente a possibilidade de constituição de uma estrutura familiar sólida, estável, mas igual e ingenuamente feliz como fora a de sua infância em certo sentido. “O rapaz era calado e exato, como quem tivesse suas saudades, seus negócios, arrumados para outra parte”, outro tempo.

Sonho [...] o contato de seus braços, o riso dos risos, o valor dos olhos [...]. Senti-a futura demasiadamente, já no primeiro encanto, no arroubo do primeiro mediamento. Perdi-me no que falamos. Mas, brusca e sábia, ela encorajava minha timidez. Adivinhava-me. (ROSA, 1969, p. 671)

Se o socó remete ao lado noturno, morador das alturas, portanto, distante, solitário, triste (Tânatos), o mutum se põe como seu oposto, pois habita a maior parte do tempo o chão, além de viver em pares e ser extremamente inquieto, traindo seu nervosismo/ansiedade por movimentos de abrir e fechar a calda e de sacudir a cabeça lateralmente, eriçando o penacho negro, do que advém outra contradição, pois o mutum que deveria sê-lo pela sua constituição de hábitos, é multicolor, enquanto o socó é de cor escura, mas, apesar disso, remete à alegria: “De preto, em alegria, no mato o mutúm

dança de baile” (ROSA, 1969, p. 184). Ou seja, é o representante da vitalidade, da alegria (Eros), da mudança, do acessível, algo sugestivo para pensar a sua menção na estória roseana quando Maria da Glória é comentada pelo ponto de vista de Miguel: “eu a trato de ‘Glorinha’. Até assenta melhor. Porque ela ainda oferece sua natureza, tem a fraqueza da força. É pura, corada, sacudida. [...] Sei que desejaria parar, demorado, perto dela. Da alegria.” Por ser tão dada, ao citar nessa conversa os pássaros de sua terra, ela escolhe justamente o mutum que “De dia, ele fia atoleimado, escondido em oco de pau, é fácil de se pegar à mão” (ROSA, 1969, p. 622) tamanha sua docilidade, ingenuidade e frivolidade, ao passo que à noite todas as apreensões tornam-se mais complicadas, mais difusas, o que figuram os encontros de Lala e Liodoro.

Em outro momento (ROSA, 1969, p. 684) da estória, o mutum é citado novamente na fala de Glória, aparecendo poucas frases depois, já na narração de Miguel, com a grafia em maiúscula que lembra o substantivo próprio homônimo que remete, por sua vez, à terra de Miguel de anos atrás quando ele vivia no círculo familiar conturbado. O jogo gráfico cria uma ponte, ata duas pontas de uma história, de uma vida – fase da infância (Miguilim) com a fase da maturidade (Miguel), possibilitando a visualização de um contraste e/ou mudança contraditória no personagem em relação ao seu meio: ainda que transformado em uma pessoa adulta, evoluída, cultural e socialmente, retoma para o Buriti Bom onde só se presencia “coisas paradas, como em muros de pedra sossa” (ROSA, 1969, p. 698), sem precisão do novo, do diferente.

Seguindo a dicotomia, dissemos ser o socó uma ave pescadora; já o mutum é ave caçadora, apesar de sua faceta diurna, rasteira,

[...] à noite, sai para caçar comida. [E] Canta, antes da meia-noite e do romper da aurora. [...] É grande e formoso, como as penas dele brilham, feito um pavão. ‘– E como canta?’ – No meio do mato, de madrugada, ele geme: – *Hu-hum... Uhu-hum...* Não se parece com nenhum. (ROSA, 1969, p. 622)

Todas essas considerações a respeito das aves mencionadas em “Buriti” parecem distantes do foco em estudo, mas ganham novas significações, como se verá a seguir.

Em certo ponto, a narrativa aborda o Chefe Zequiel que, dentre os muitos barulhos noturnos indistinguíveis, ouve justamente o dos dois pássaros. Em relação ao socó adverte: “A estas horas, o socó pesca e caça” (ROSA, 1969, p. 684), especificando o aspecto noturno da ave. Mas Guimarães Rosa acentua, com originalidade, o paradoxo

porque o faz coadunar atividades de motivações distintas: a noção de pesca, já abordada aqui, reporta à espera paciente de quem a exerce, enquanto a caça se singulariza em sua voracidade, ataque. Nada mais pertinente para introduzir Liodoro e Lala logo em seguida, uma vez que não se fixam estritamente dentro dos papéis de caçador e pescador, e sim os alternam entre eles, especialmente nos encontros noturnos em que ora é Lala quem caça o olhar sedento de Liodoro, ora ele caça, pelo olhar também, o corpo dela. Além disso, vimos que o sogro avança escopicamente na caça selvagem, pelo silêncio libidinal e faminto, em direção ao corpo de Lala, ao passo que ela, como na pesca, aguarda a recompensa, os elogios, a adulação dele.

Após um dos encontros altamente sensualizado entre Lala e Glória (e entre esta e Gualberto), quando o que é devaneio e o que é fato não se define com exatidão, o jogo narrativo antitético se desdobra. O trecho que marca a visita e pernoite de Gualberto no Buriti-Grande por conta de um unguento de farmácia, um bálsamo que traz a Behú, adoentada, lexicalmente se inicia com a expressão “dia frio” e se encerra com “dia de sol”, apontando para a insatisfação e frustração que Lala sente com a notícia do hóspede, pois naquela noite não poderia conversar a sós com Liodoro, “a estada de nhô Gualberto Gaspar tolhia-os” (ROSA, 1969, p. 684). Com a partida dele, contudo, há uma satisfação dupla: Lala e Glória “se sentiram desoprimidas” (ROSA, 1969, p. 688); a segunda provavelmente por se ver afastada da tentação do masculino, da gula de Gualberto por insistir (e conseguir) macular sua ingenuidade e “castidade” resguardada a Miguel, e a outra por poder voltar a seduzir Liodoro no jogo de procura, espera e desejo.

A vertente paradoxal à qual os pássaros aludem funcionam, na estória, como intensificadores das divergências entre as filhas de Liodoro. Repetindo o trecho, “grande e formoso” é o mutum, já o socó, *membranoso*, é o bicho-do-brejo, que “vigia é de noite, revôa para ir pegar piabas nas lagôas”. Poderiam significar, de um lado o polo positivo, de outro, o negativo, presente na estória de fio a pavo nas acepções de Eros e Thânatos, alegria e tristeza, dia e noite, esperança e frustração, desejo e interdito, libido e ilegalidade, familiar e desconhecido, humano e natureza, espera e entrega, fala e silêncio, linguagem verbal e linguagem visual, sertão e cidade, tempo mítico e tempo cronológico, tradição e inovação, Buriti Bom/Brejão-do-Umbigo, sertão/jardim, Liodoro/Lala etc. Assim, torna-se compreensível o conselho que Lala recebe certa noite antes de ir dormir: “Dona Lalinha caminha serenamente. – Não vá sonhar com o socó,

nem com o mutúm...' – baixinho Glorinha disse. Sim, não” (ROSA, 1969, p. 627). Esse paradoxo no nível linguístico se presencia também no discurso de Lala, quando chega na Fazenda: “*Depressa, devagar, se entregava, se confazia* àquela nova vida” (ROSA, 1969, p. 711). Um universo não sedimenta o outro por completo, há apenas contaminações entre eles.

Por fim, válido ressaltar ainda, a respeito desses novos contratantes, que, na época de lançamento de “Buriti”, o crítico Oswaldino Marques já atentava para o tópico dos contrários presentes na obra:

Para se alcançar a justa avaliação das "estórias" ora publicadas, é imprescindível conservar-se constantemente atento para a tensa unidade de contrários de onde o livro, em última análise, retira a sua condição de obra: num polo, o estilo de João Guimarães Rosa a acionar "ondas dialetais", na felicíssima observação do ensaísta Franklin de Oliveira; no outro, o *lore* (itálico) de uma região inteira, dimensão como um continente; o *epos* (itálico) da vaqueirama dos "gerais", com toda a sua carga surpreendente de humanimalidade [...]. ("A revolução Guimarães Rosa". Artigo de Oswaldino Marques. "Revista do livro" - ano I, dezembro 1956. In IEB – USP, JGR - PA - 02,01)

7.5 - Desejo consumado, fim do jogo

Se no início da estória, a família patriarcal se vê fragmentada, abalada, e Liodoro aparece com uma autoridade mais aparente que efetiva, ao final Miguel retorna para se juntar definitivamente com Glória e “recompôr, perpetuar os laços familiares patriarcais”²⁹⁷, para fazer reinar, enfim, a ordem conservadora (da lenda). Em chave benjaminiana, pode-se pensar no mito do eterno retorno – “A essência do acontecimento mítico é o retorno” –, no “conceito dialético do tempo histórico”²⁹⁸. Indo mais adiante, pensa-se na *modernidade conservadora* de que fala Florestan Fernandes – quando as modernas estruturas sociais parecem que tomarão novo rumo, mas são as arcaicas que retornam. Não é com seu filho legítimo, mas com Miguel que Liodoro de fato tem sua hereditariedade estendida para além da simples transmissão de forças atávicas: o casamento, elemento cristão e patriarcal, sela e ordena a estória da moral familiar.

²⁹⁷ RONCARI, 2014, p. 73.

²⁹⁸ Walter Benjamin, em *Passagens* apud RONCARI, 2012, p. 135.

No último encontro do casal, não há mais a luz noturna, nem o desejo sensual, nem a ânsia erótica do olhar, pelo contrário, há palavras realmente ditas durante o dia, na varanda, local mais aberto, menos íntimo que a sala à luz dos lampiões. Não existe mais o vetor das insinuações, típicas do sertão noturno, um “corpo de noturno rumor”, logo Lala é clara, novamente decidida, mas direta verbalmente:

Mas, leve, caminhou para ele, sem desejo nenhum, nem plano, nem necessidade da pessoa dele.

– ‘O senhor sabe, por motivo sério eu tenho de ir-me embora, já. No mais tardar depois-d’amanhã...’ – disse, com o maior sangue-frio. Iô Liodoro não a fitou. Respondeu, não traiu surpresa em sua entonação: – ‘Se é assim, lhe levo...’ – ‘Não é preciso. Norilúcio pode me levar...’. (ROSA, 1969, p. 306)

Ao partir, conclui uma etapa de seu processo de alteridade: “Ganhara um perceber novo de si mesma, uma indiferença forte e sã?” (ROSA, 1969, p. 242). Entende como finda sua travessia no Buriti Bom, como um “crescimento do espírito, [que] exige o baque inteiro do ser, o apalpar imenso de perigos, um falecer no meio das trevas; a passagem. Mas o que vem depois, é o renascimento, um homem mais real e novo”²⁹⁹.

Não só Afrodite, mas a ambiguidade de Pandora está em Lala com um sentido invertido: seu mal seria o de destruir para construir (uma nova ordem familiar), mas o tenta sem êxito. Ao mesmo tempo em que ela mostra/denuncia um sistema (patriarcal) poroso, ela se ilude com ele, se rende a esse sistema e dele é expulsa pelo próprio mecanismo que a inserira. Rosa elucida o ocaso de um sistema que, entretanto, no veio privado familiar ainda se mostra resistente e inabalável no contexto da enunciação. Não propriamente como um presente punitivo enviado por Zeus aos homens, a Lala/Pandora, ambígua³⁰⁰, é antes um elemento que tenta, em vão, promover o novo no tradicional. A impossibilidade se dá, não só por resistência e ricochete de Liodoro, como também pela própria inadaptação dela aos moldes daquela família patriarcal. À medida que se efetua

²⁹⁹ ROSA, 1967, p. 97.

³⁰⁰ Liricamente essa duplicidade da deusa pode ser exemplificada por versos baudelairianos: “E no entanto a mulher, com lábios de framboesa / Coleando qual serpente ao pé da lenha acesa, / E o seio a comprimir sob o aço do espartilho, / Dizia, a voz imersa em bálsamo e tomilho: / - “A boca úmida eu tenho e trago em mim a ciência / De no fundo de um leito afogar a consciência. / As lágrimas eu seco em meios seios triunfantes, / E os velhos faço rir com o riso dos infantes. / Sou como, a quem me vê sem véus a imagem nua, / As estrelas, o sol, o firmamento e a lua! / Tão douda na volúpia eu sou, queridos sábios, / Quando um homem sufoco à borda de meus lábios, / Ou quando os seio ofertado ao dente que o mordisca, / Ingênua ou libertina, apática ou arisca, / Que sobre tais coxins macios e envolventes / Perder-se-iam por mim os anjos impotentes!” (BAUDELAIRE, “As metamorfoses do vampiro”, 1995.)

seu processo de confronto com alteridade local, ela se torna saudosista de seu estilo de vida capitalista e moderno (telefone, cabeleireiro, cinema), e melhor se definem as realidades incongruentes sertão/cidade para si mesma; isso é visível, sobretudo, no que diz respeito ao tempo mítico do clã de Liodoro, divergente do seu. O sistema de valores que Lala carrega do mundo citadino é relativo, em comparação com a marca mítica de proposições absolutas, inquestionáveis e estáticas do sertão.

Não; ela, eles, não haviam ainda domesticado o tempo, repousavam na essência de seu sertão – que às vezes parecia ser uma amedrontadora ingenuidade. “Para que vim? Por que vim?” Fazia meses, e, durante, poucas cartas havia escrito, e pouquíssimas recebido, da irmã, do irmão, de amigas. E agora, quase de súbito, aumentava-se a ausência deles, apresentavam-se demais em sua lembrança, que para a cidade redizia e pedia – onde tudo prometia-se com um agrado novo, um sabor: ainda as coisas banais dos dias, telefonar, ir ao cabeleireiro, ao cinema – bailando-lhe adiante, sobre a saudade, a saudade mais capciosa que existe, a saudade bocejada. (ROSA, 1969, p. 741)

Liodoro, enquanto encarnação da Lei (patriarcal), tem inicialmente seu posto ameaçado pela sedutora Lala. Rendendo-se às perguntas dela no jogo de baralho sobre a beleza do seu corpo, de um lado reproduz a função fática da linguagem, mas, de outro, ele já não consegue manter o comando: “só um meio gesto, soube dar a entender tão bem que não podia mais, que não se suportava de exacerbado”, rendido pelo jogo libidinal entre ambos. A sensação de “vitória” de Lala, contudo, é passageira, pois “sabia: ele [Liodoro] não ia ceder, nunca” (ROSA, 1969, p. 634). Ele “empunhava o jogo, sobranceiro, não vergava os ombros” (ROSA, 1969, p. 684), por isso ela se instrumentaliza a cada encontro noturno com o coringa da sedução para removê-lo da contemplação, mas para ele “aquilo era a Família [...]; a roda travada, um hábito viscoso: cada um precisava de conter os outros, para que não fossem e vivessem” (ROSA, 1969, p. 745).

Diante o tempo mítico naquela Casa “que parecia impedir os movimentos do futuro”, “recusando-se ao que deve vir”, Lala nota e se conforma que no Buriti Bom “nada se realizava, e era como se não pudesse manar – as pessoas envelheceriam, malogradas, incompletas, como cravadas borboletas; todo desejo modorrava em semente, a gente se estragava, sem um principiar; num brejo. Não acontecia nada”. (ROSA, 1969, p. 746)

A via encontrada por Lala para promover uma transformação, para romper a “dinâmica do monjolo”, se aproxima daquela empregada pela personagem Flausina, do

conto “Esses Lopes” (*Tutaméia*), apesar de esta querer sair do esteio familiar em que se encontra, diferentemente de Lala, que quer se inserir nele: ambas se valem do jogo da sedução, do envolvimento erótico a partir de uma racionalidade peculiar, dosada.

Apesar de Maria da Glória quase se deixar levar na volúpia com Gualberto, de se firmar com Miguel; de Maria Behú, apesar de solteira, manter protegida a família pela religiosidade mística; com seus filhos, em especial Irvino, Liodoro não tem assegurada a moral patriarcal dos Faleiros. O nome “Irvino” pode lembrar “vinho” (por heterofonia) e seu expoente, Dionísio, além de remeter também a movimento indeciso, falta de acolhimento, passagem, ou seja, o personagem expressaria um “ir e vir”, uma inconstância apontada onomasticamente, e tanto é assim que abandona Lala para constituir nova família, divergindo dos princípios paternos. Em seu estatuto de rei (leão, lio/doro, como já se viu), que apregoa ao círculo familiar valor sublime, Liodoro apenas marca o território, defende os seus, deixando Lala partir sem objeções depois da recepção da carta em que passa a vê-la não mais com olhos de cobiça, e sim distantes: “Ele está se livrando de mim, com essa cortesia me afasta... Quer que eu, mais e mais, deixe de ser parenta. Só uma estranha. No descostume, uma estranha...” (ROSA, 1969, p. 804). Como no início, tudo se fixa na mesmice do monjolo.

8 - CONSIDERAÇÕES FINAIS

“A verdade da arte, distintamente da científica, é aquela cuja natureza é diversa. A arte interpreta o mundo e dá forma ao informe.”

(TODOROV, 1999)

O jogo do olhar e o jogo de xadrez (junto com o de bisco) se coadunaram para fundamentar o desenvolvimento desta tese.

Do primeiro elemento, lembramos que cercar um olhar é determinar como ele se compõe, em que premissas ou valores se apoia, delimitar seu saber, sua *episteme*, nas complexas e complementares relações sujeito-objeto. Não é por conta do acaso que o olho deteve a atenção de pensadores e artistas há muito. Dos tempos antigos, são vastos os mitos que tomam o olhar com privilégio: são vítreos os olhos de Medusa com sua capacidade de transformar em pedra aqueles que a olham; profética é a visão de Cassandra; Édipo se cega após a descoberta da verdade de seus crimes, como forma de punição/recusa dos fatos. Já do segundo item estruturante dos capítulos aqui apresentados, constatamos que o xadrez se apresenta como metáfora do tempo, como estratégia diante de uma situação problema em que são exigidos de seus jogadores a habilidade da calma nas jogadas e o raciocínio nas operações, recebendo Rei e Dama uma fundamentação primordial.

Sendo assim, essas duas frentes temáticas compuseram a base das análises das histórias roseanas. Entrelaçadas, estiveram a questão do olhar (feminino, sobretudo) e a do xadrez, esta aparecendo em um dos contos (“Minha gente”) de maneira mais incisiva porque fazia parte da própria fatura da obra, e, em outra, de modo mais análogo, a contornar particularidades do enredo, caso da relação de Lala e Liodoro, em especial. Essa dupla metodológica (xadrez e olhar) foi tomada, inicialmente, como metáfora do desejo, do controle, do poder patriarcal em mãos femininas, no primeiro conto analisado; e, posteriormente, foi tomada pela sua marca basilar da polaridade enxadrística, tendo por base a dicotomia do preto e do branco, diluindo-se em diversos matizes, trazendo igualmente a centralidade da peça feminina ao tabuleiro do jogo/trama, na segunda história abordada.

As figuras femininas destacadas em “Minha gente” e “Buriti” valeram-se, sobremaneira, do olhar da sedução e atuaram entre polaridades diversas e peculiares, enredando as suas figuras masculinas dentro dos próprios princípios de jogo erótico. Ou

seja, enquanto a mulher do primeiro conto agiu a favor da manutenção da moral patriarcal na família, mas por uma conduta relativamente excêntrica – autônoma, autoritária –, a outra, do segundo conto, promoveu uma cizânia, apresentando, contudo, marcas conservadoras em sua trajetória na trama discursiva, isto é, Lala não só mostrou/denunciou um sistema poroso, como também ela se iludiu e se rendeu a ele e dele foi expulsa pelas mesmas forças que a inseriram.

Por isso, a escolha das análises principais recaiu sobre estas duas obras, para também evidenciar uma dicotomia do trato temático em Rosa.

Podemos dizer que é sob o olhar da polaridade e da volubilidade que as mulheres roseanas figuram nas histórias: ora pendendo para o passado conservador, ora para o futuro modernizador, até que chegamos em *Tutaméia* (1967) em que vemos várias das personagens femininas com um papel absoluto na desagregação familiar, evidenciando um masculino que atua de forma secundária sob a égide da figura reparadora da tradição conservadora.

O ponto de partida para tanto fora a linguagem em sua apresentação singular operada pelo Autor que conheceu “o sertão como sertanejo, o sertanejo como médico, e o mundo como diplomata”, nas palavras de A. Candido (1957, p. 295). E é do interior desse triplo saber que Rosa estrutura o jogo do olhar pelo jogo enxadrístico; nele, as mulheres salientadas aqui solidificaram a noção de família como campo temático fluido e em constante (re)definição, com interfaces entre ações individuais, relações sociais e heranças tradicionais. A linguagem polissêmica é capaz de aludir ao equilíbrio e à transgressão de normas e moralidades no seio familiar.

Em “Buriti”, observamos que, na esfera das pulsões e do erotismo, o interdito se coloca entre a intimidação e a atração/transgressão. A sociedade humana apresenta o profano e o sagrado como formas complementares em que o primeiro é a esfera dos interditos, e o outro, a das transgressões. De modo geral, é *sagrado* o que é objeto de um interdito, logo, não é à toa que Liodoro veja Lala como uma pessoa da família, o que vetaria qualquer relação amorosa: “De uma vez, soube: iam permanecer distanciados, toda a vida, na minúcia cordial não se entenderiam nunca; mas amigos, muito amigos; já eram” (p. 699). Por isso, o desejo passa a ser demarcado na linguagem escópica, que concede, nas entrelinhas do olhar, a possibilidade de transgressão na dinâmica do interdito, que intimida, e da fascinação, que suscita a transgressão, seguindo uma linha batailliana.

De “Minha gente”, ressaltamos que, ao trazer o mito de Medeia para a análise, se quis destacar as artimanhas femininas para driblar a soberania masculina vigente; porém, no caso do conto de *Sagarana*, o drible não tem como fim a vingança contra o patriarcado, mas, antes, o auxílio e contribuição a ele.

Mas a configuração interpretativa olhar/jogo enxadrístico/feminino pode ser estendida a outras histórias roseanas³⁰¹, sendo possível afirmar que se trata de uma estruturação estética que perpassa a ficção de Rosa.

Nos contos centrais, “Minha gente” e “Buriti”, percorremos, em detalhes, a dinâmica do xadrez e do jogo de olhares, em que o Rei, em ambas as narrativas, é o líder manifesto de todas as peças que se movimentam no enredo, e a Dama, aquela portadora de uma maleabilidade ímpar, de influência singular sobre o Rei. Assim, mostraram-se os poderes das personagens de Emílio/Primo e Liodoro, Maria Irma e Lala.

No jogo enxadrístico, o Rei é uma peça de valores infinitos que, quando em xeque, deve ser imediatamente protegido e retirado dessa situação. No jogo de xadrez propriamente dito, há três maneiras para isto: retirada do rei da casa sob o raio da ação da peça atacante, colocação de uma peça da mesma cor do rei atacado na frente do raio de ação da peça atacante ou eliminação da peça atacante.

Esquemáticamente, teríamos a considerar as seguintes correlações entre jogo e texto:

1. Retirada do rei da casa sob o raio da ação da peça atacante:

³⁰¹ Outros textos poderiam encorpar a presente tese por tratarem da mesma dinâmica do olhar e suas polaridades feminino/masculino, como, por exemplo, certos contos de *Primeiras histórias* e *Tutaméia*, inicialmente pensados para compor mais um capítulo aqui. Mas optou-se por derivar as análises desses outros contos para um novo estudo autônomo, uma vez que diluiriam o foco que incidiu nas duas narrativas eleitas para o *corpus*. Seria este o caso da visada sobre “Faraó e a água do rio”, das *Terceiras histórias*. Nele, os ciganos trazem consigo o incerto, o imóvel, a fluidez, colocando em alerta a família matriarcal, em que a mãe, portanto, é a rainha, a protetora do Rei/reino/fazenda/prole. A família de Siantônia apresenta-se por princípios que se chocam com os dos ciganos, outra estrutura familiar completamente distinta: “A situação torna-se ainda mais ameaçadora e exige ainda mais vigilância no caso das coisas que não se movem decididamente por sua livre vontade mas o fazem, além do mais, sem chamar atenção sobre si mesmas: elas desafiam não exatamente o modelo de pureza, mas o próprio esforço de protegê-lo, uma vez que, sem estar a par da invasão, não se sabe que chegou a hora de agir e pode-se facilmente ser tranquilizado pela ilusão de segurança” (BAUMAN, 1998, p. 15). Enredo semelhante, quanto à rejeição/expulsão dos desiguais, citamos o conto “A benfazeja”, de *Primeiras histórias*. Tomando um empréstimo vocabular de Lévi-Strauss, a alternativa encontrada pela comunidade para exalar o estranho, o incerto – Mula-marmela e os seus –, foi via estratégia *antropoêmica*: “vomitar os estranhos, bani-los dos limites do mundo ordeiro e impedi-los de toda comunicação com os do lado de dentro”, ou seja, “expulsar os estranhos para além das fronteiras do território administrado ou administrável” (apud Bauman, 1998, p. 29).

No caso de “Buriti”, Liodoro sente-se ameaçado com a chegada de Lala à fazenda, *locus* de seu total domínio, que é desestabilizado pela sedução da nora que o incita, por sua vez, ao incesto, à desordem familiar. Ela tira Liodoro do eixo conservador, do seu epicentro de controle pela sua modernidade inerente.

2. Colocação de uma peça da mesma cor do rei atacado na frente do raio de ação da peça atacante:

Em “Minha gente”, por sua vez, Emílio, tendo sua hegemonia política ameaçada pelo partido adversário, tem em sua filha uma verdadeira aliada/jogadora. Ao manipular as peças/pessoas – amiga, pretendente e parente –, ela consegue tirar o pai da zona de perigo, de uma possível derrota política, e o mantém no poder e na perpetuação da autoridade familiar nos arredores.

3. Eliminando a peça atacante:

Em ambas as histórias, percebe-se o poder de cálculo e a estratégia das mulheres, o que, de fato, se visualiza na peça da Dama, no passado conhecida como Rainha, que, para não se confundir com a nomenclatura R de rei, teve seu nome mudado, sendo a mais forte³⁰² no jogo enxadrístico; ela tem a movimentação mais poderosa de todas as peças do jogo, pois se desloca em qualquer direção, e, nesse deslocamento, captura e manipula peças adversárias, como fez Irma e Lala ao enredarem Primo e Liodoro de acordo com intentos próprios.

Enfim, a leitura proposta não pretendeu chegar a um sentido fechado do tema, mas apenas a algumas correspondências entre planos de significação que parecem conviver tensamente nas narrativas analisadas. Esperamos ter aberto outras veredas para pesquisas futuras.

³⁰² A Dama apresenta o valor de 9 a 11, segundo alguns estudiosos, enquanto que o do rei é infinito (depois segue a torre, 5, o bispo, 3 ou 3 ½, o cavalo 3, e o peão apenas 1).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

De Guimarães Rosa

Ave, palavra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 5ª ed., 2001a.

Cadernos de Literatura Brasileira. João Guimarães Rosa. Instituto Moreira Salles. São Paulo, nº 20-21, dez. 2006.

“Carta a Curt Meyer-Clason”, Rio de Janeiro, 17 jun. 63. ARQUIVO JGR. Fundo JGR. Série: Correspondência com Tradutores. Código: Cx. 7 – CT – IEB/USP.

Cartas a William Agel de Mello. Cotia: Ateliê, 2003.

Corpo de Baile. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, vol. 2, 1969.

Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzari. São Paulo: T.A. Queiroz, Instituto Cultural Ítalo-brasileiro, 1981.

Grande Sertão: Veredas. Rio de Janeiro: José Olympio, 1ª ed., 1956.

“Guimarães Rosa fala aos jovens” (*O Cruzeiro*, 23/12/1967b). In: *Cadernos de Literatura Brasileira – João Guimarães Rosa*. Edição especial, comemorativa dos 10 anos dos *Cadernos*, Instituto Moreira Salles, nº. 20 e 21, dez., 2006.

“História de Itaguara e Cordisburgo”. *Correio da manhã*. Rio de Janeiro, 19 de maio de 1946. In: LIMA, Sônia Maria van Dijck (org.) – *Ascendino Leite entrevista Guimarães Rosa*. João Pessoa: Ed. Universitária, 1997.

“Literatura deve ser vida”. Um diálogo de Günter W. Lorenz com João Guimarães Rosa. Congresso de Escritores Latino-Americanos, Gênova, janeiro de 1965. In: *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol. I, 1994.

“O mistério de Highmore Hall”. In: *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, [s.n.], 7 dez. 1929.

Primeiras histórias. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001b.

“Questões de família”. In: *Seção* (1937). ARQUIVO JOÃO GUIMARÃES ROSA – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo. Coleção JGR, série Manuscritos (de obras), caixa 03 – *Sagarana*, p. 213 à 237, IEB/USP, São Paulo.

Sagarana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 55ª imp./2001.

“Tempo e Destino”. In: *O Cruzeiro*, [s.n.], 21 jun. 1930.

Tutaméia – Terceiras histórias. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 6ªed., 1985.

Sobre Guimarães Rosa

AGRÒ, Ettore Fináis-. *Um lugar do tamanho do mundo – Tempos e espaços da ficção em João Guimarães Rosa*. Belo Horizonte, UFMG/2001.

ALMEIDA, Ana Maria de. “Tema da mãe terrível em João Guimarães Rosa. Litanias e lendas da Senhora da dor e do prazer”. In: *Suplemento Literário*, Belo Horizonte, vol. 19, nº 945, Nov. 1984.

ALMEIDA, José M. Gomes de. “Quem tem medo de Guimarães Rosa?”. In: SECCHIN, Antonio Carlos; ALMEIDA, José Mauricio Gomes de et al. *Veredas no sertão rosiano*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007, p. 104-127.

_____. “Buriti: o ritual da vida”. In: _____. *Machado, Rosa & Cia*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

AMORIM, Cristiane. “O baile rosiano: alguns nomes e outros recados”. In: *Revista Litteris*, nº 4, março de 2010.

ANDRADE, Ana M. B. *A velhacaria nos paratextos de Tutaméia: Terceiras Estórias*. Dissertação (Mestrado) – IEL/UNICAMP. Campinas, 2004.

ARAÚJO, Heloísa V. de. *As três graças*. São Paulo: Mandarim, 2001.

_____. *A raiz da alma*. São Paulo: EDUSP, 1992.

ARAÚJO, Laís Correa de. “Tutaméia, só?”. In: *Suplemento Literário*. Belo Horizonte, nº 56, 23/09/1967.

ARRIGUCCI Jr., Davi. “O mundo misturado. Romance e experiência em Guimarães Rosa”. In: *Novos Estudos Cebrap*, nº 40, nov. 1994.

AUGUSTO, Maria das Graças de Moraes. “Em casa de caranguejo, pele fina é maldição` - Filosofia e sofística em *Tutaméia* de JGR. Conferência - Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ), dia 29/11/2010, 14:00, sala 264 Prédio de Letras, FFLCH – USP. São Paulo.

BARROS, Diana L. P. de. *O dizer-verdadeiro: análise de “Desenredo”, conto de Guimarães Rosa*. In: *Ilha do Desterro*. Florianópolis, nº 18, jul./dez. 1987.

BARROS, Maria Cavalcanti. “A benfazeja: o homem em busca de si”. In: *Magma*. São Paulo, nº 2, pp. 66-73, 1995.

BASTOS, Dau. “Estudos específicos – Sagarana”. In: SECCHIN, Antonio Carlos; ALMEIDA, José Mauricio Gomes de et al. *Veredas no sertão rosiano*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007, p. 73-86.

BENEDETTI, Nildo Máximo. *Sagarana: o Brasil de Guimarães Rosa*. São Paulo: Hedra, 2010.

BIZZARRI, Edoardo. “Guimarães Rosa e Vico – Notas sobre uma poética rosiana”. In: *Suplemento Literário do Estado de S. Paulo*. São Paulo, 19 de nov., 1972.

BOLLE, Willi. *Fórmula e fábula: teste de uma gramática narrativa aplicada aos contos de Guimarães Rosa*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

_____. *Grandesertão.br ou: A invenção do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades / 34, 2000.

_____. *Grande sertão: Cidades*. In: *Revista USP*. São Paulo, nº 4, dez./fev., 1994/5.

BORBA, J.C. “Histórias de Itaguara e Cordisbrugo”. In: *Correio da manhã*. Rio de Janeiro, 19 maio de 1946. Arquivo JGR-IEB/USP-R2.

BORYSOW, Vitor da Costa. *Zoos: um livro-montagem de João Guimarães Rosa*. Dissertação (Mestrado), ECA. São Paulo: USP, 2005.

_____. “Outros zôos: afetividade poética dos animais de *Ave, palavra*”. In: *Opiniões – Revista dos alunos de literatura brasileira*. São Paulo: FFLCH-USP, ano 1, nº 1, pp. 83-95, 2010.

BOSI, A. “Do inferno ao céu, por um atalho da cultura popular”. In: *Céu, inferno*. São Paulo: Ática, 2003.

BRANCO, Ana Lúcia. *Tutaméia: do chiste à mimesis – a respeito da família*. Dissertação de mestrado, FFLCH – USP. São Paulo, 2009.

BRANDÃO, Carlos R. *Memória Sertão*. São Paulo: Editorial Cone Sul/Editora UNIUBE, 1998.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. “Travessias do grande sertão”. In: *Revista Estudos Avançados IEA*. São Paulo, vol. 20, nº 58, set./dez., 2006, pp. 29-46.

BRASIL, Assis. “A chave da obra de Guimarães Rosa – I”. *Jornal de Letras*. Rio de Janeiro, jan. 1968.

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: EDUSP; Campinas: Ed. da Unicamp, 2006.

CAIXETA, Maryllu de Oliveira. “A busca da verdade e a negação do erro em *‘Aletria e hermenêutica’*”. In: ABRALIC - Anais do XI Encontro Regional da Associação Brasileira de Literatura Comparada. São Paulo, 2007.

_____. *O paradoxo e o mito em Tutaméia*. Minas Gerais: UFU (Dissertação de Mestrado), 2008.

_____. “O valor nas Terceiras estórias – *Tutaméia*”. In: X Seminário de pesquisa/IV Simpósio de literatura: diálogos com a crítica de Antônio Candido e diálogos com a França. Araraquara, pp. 161-168, 2009.

_____. “A estória em *Tutaméia*: invenção e autoavaliação”. In: II Colóquio da Pós-Graduação em Letras, *Literatura e vida social*. Assis: Unesp, pp. 800-808, 2010.

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

CAMACHO, Fernando. “Entrevista com João Guimarães Rosa”. *Revista Humboldt*, 18 (37): 42-3, Munique, 1978.

CAMPOS, Vera Mascarenha de. *Borges & Guimarães – Na esquina rosada do Grande sertão*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

CANDIDO, Antonio. “Guimarães Rosa”. In: *Revista Ícaro Brasil*, nº 182, pp. 124-130, out./1999.

_____. “Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa”. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 3ª ed., 1995.

_____. “O homem dos avessos” (1957). In: _____. *Tese e antítese*. São Paulo: Nacional, 1978.

_____. *Tese e antítese*. Companhia Ed. Nacional, São Paulo/1964.

CARDOSO, Patrícia da Silva. “O nome e os nomes da mulher”. In: PEREIRA, Lúcia M. (org.). *Ficção reunida*. Curitiba: Ed. da UFPR, 2006.

CARVALHO, C. M. de. *A fazedora de velas: o ouro lado da moeda (A gênese do romance em João Guimarães Rosa)*. Tese (Doutorado). São Paulo: USP, 1996.

CASTRO, Manuel A. de. “Grande Ser-Tao: diálogos amorosos”. In: SECCHIN, Antonio Carlos; ALMEIDA, José Mauricio Gomes de et al. *Veredas no sertão rosiano*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007, p. 142-177.

CHAVES, Flávio Loureiro. *O brinquedo absurdo*. São Paulo: Polis, 1978.

CHIAPPINI, Lúcia e VEJMEKA, Marcel (orgs.). *Espaços e caminhos de João Guimarães Rosa - dimensões regionais e universalidade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira / São Paulo: IEB/FFLCH – USP, 2010.

CONDÉ, João. “Arte pura”. *Correio da manhã*. Rio de Janeiro, 11 ago. 1967.

COUTINHO, Afrânio (org.) *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983.

CRUZ, Renato de Araújo. *O teatro rosiano – o uso dos paradoxos nas narrativas de Tutaméia*. Tese (Doutorado) – FFLCH. São Paulo: USP, 2003.

FANTINI, Marli (org.). *A poética migrante de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: UFMG. 2008.

_____. *Guimarães Rosa – Fronteiras, margens, Passagens*. Ateliê Editorial, Senac, São Paulo Editora/2004.

FARIA, Maria Lúcia Guimarães de. “A eurritmia dos contrários em *Tutaméia*”. In: SECCHIN, Antonio Carlos; ALMEIDA, José Mauricio Gomes de et al. *Veredas no sertão rosiano*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007, p. 225-245.

_____. “A originalidade das Primeiras Estórias e a estrutura arquitetônica do livro”. In: *Revista Garrafa - Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura* (Letras – UFRJ). Edição nº 3, Maio-Agosto 2004.

FELICISSIMO, Rodrigo Passos. *Paisagem sonora do espaço migrante*. A mobilidade e a percepção do processo migratório entre o sertão do Morro da Garça (MG) e a metrópole de São Paulo (SP). Dissertação (mestrado) – USP. São Paulo, 2006.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. “Pós-tudo: banimento e abandono no Grande sertão”. In: *Revista do IEB – USP*, nº 4, fev. 2007, pp. 159-172.

_____. *Nada em comum: comunidade e imunidade em Primeiras estórias*. São Paulo, 10 out. 2011 – FFLCH/USP.

FORTES, Rita Esther. “O vaqueiro disse e o boi se fez”. In: *Trama – Revista do curso de Letras*. Centro de Ciências Humanas, Educação e Letras da Unioeste, Campus de Marechal Cândido Rondon. Cascavel: Edunioeste, vol. 1, nº 1, 2005.

FORTES, Rita Felix. “Algumas representações da imagem feminina na prosa brasileira”. In: *Poética e sociedade: interfaces literárias*. Universidade Estadual do Oeste do Paraná – Paraná: UNIOESTE, I sem. 2010.

GALVÃO, W. N. “Guimarães Rosa”. In: *Publifolha*. São Paulo, 2000.

_____. “O mago do verbo”. In: *Scripta*. Belo Horizonte, vol. 5, nº 10, p. 343-351, 1º sem. 2002.

_____. “Heteronímia em Guimarães Rosa”. In: *Revista USP*. São Paulo, nº 36, p. 18-25, dez./1997 – fev./1998.

GAMA, Mônica F. Rodrigues. *Sobre o que não deveu caber – Repetição e diferença na produção e recepção de Tutaméia*. Dissertação (Mestrado) FFLCH, USP, São Paulo, 2008.

GARBUGLIO, José Carlos. *Rosa em dois tempos*. São Paulo: Nankin, 2005.

GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Edusp, 2012.

HANSEN, João Adolfo. “Forma, indeterminação e funcionalidade das imagens em Guimarães Rosa”. In: SECCHIN, Antonio Carlos; ALMEIDA, José Mauricio Gomes de et al. *Veredas no sertão rosiano*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007, p. 29-49.

- _____. *A ficção da literatura em Grande sertão: veredas*. São Paulo: Hedra, 2000.
- HOLANDA, Silvio A. de Oliveira (org.). *Imagens, arquivo e ficção em Guimarães Rosa*. Curitiba, PR: CRV, 2011.
- LAGES, Susana K. “As asas da interpretação – Notas sobre anjos em Walter Benjamin e Guimarães Rosa”. In: *João Guimarães Rosa e a saudade*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- _____. *João Guimarães Rosa e a saudade*. São Paulo: Ateliê editorial, 2002.
- LEITE, D. M. *Psicologia e literatura*. São Paulo: Unesp, 1987.
- LEONEL, Maria Célia de Moraes. “De alvenel a arquiteto: o espaço em ‘Curtamão’”. In: *Revista da ANPOLL*, nº 14, jan./jun., 2002.
- LEONEL, Maria Célia de Moraes & NASCIMENTO, Edna Maria F. S. “Noites do sertão em duas versões”. In: *Estudos Linguísticos XXXVI*(3), setembro-dezembro, 2007, p. 258 / 265.
- LIMA, Luiz Costa. “Mito e provérbio em Guimarães Rosa” e “‘O Buriti’ entre os honens ou o exílio da utopia”. In: _____. *A metamorfose do silêncio*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1974.
- LIMA, Luiz Costa. “Mito e provérbio em Guimarães Rosa”. In: *Revista Colóquio/Letras*, n.17, p. 14-28, jan. 1974.
- _____. *Tempo brasileiro*, ano II, dez. 1962. In: IEB – USP, AJGR, R 07.001, Cx. 92 – MEP (Cx.06).
- LIMA, Marcos Hidemi de & MARTINEZ, Márcia de Fátima. “Flausina, a das malinas lábias: violência e tragédia em ‘Esses Lopes’”. In: *Trama – Revista do curso de Letras*. Cascavel: Edunioeste, vol. 1, nº 1, 2005.
- LIMA, Sônia Maria van Dijck. *Guimarães Rosa: escritura de Sagarana*. São Paulo> Navegar, 2003.
- LOPES, Edward. *Fundamentos da linguística contemporânea*. São Paulo: Cultrix, 2008.
- LOPES, Óscar. “A crítica do livro – Tutaméia – Terceiras estórias”. In: *O Jornal do Porto*. Portugal, 5/12/1967.
- LORENZ, Günter. *Diálogo com a América Latina: panorama de uma literatura do futuro*. São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária, 1973.
- MACIEL, Luiz C. Junqueira. “Guimarães Rosa: a realidade fugidia”. In: *Suplemento Literário*, Belo Horizonte, vol. 10, nº 467, ago. 1975.

- MACIEL, Maria Regina. "Erotismo, sociedade contemporânea e psicanálise". In: *Tempo psicanalítico*. Rio de Janeiro, v. 39, p.141-154, 2007.
- MADEIRA FILHO, W. "Retorno a Highmore Hall". In: DUARTE, Lélia P. (org.). *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: PUC-MG, 2000.
- MARTINS, Aira S. Ribeiro. *A pontuação não gramatical de Guimarães Rosa: um estudo semiótico*. Tese (Doutorado) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2006.
- MELLO, Cléa C. de. *A ficcionalização da oralidade em Guimarães Rosa*. Tese de Doutorado em Ciência da Literatura. Faculdade de Letras da UFRJ, 2003.
- MEYER, M. *Ser-tão natureza – A natureza em Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- MENESES, Adélia B. de. *Cores de Rosa*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1ªed., 2010.
- MENEZES, Roniere. *O traço, a letra e a bossa: literatura e diplomacia em Cabral, Rosa e Vinicius*. Editora UFMG, 2011.
- MINÉ, Elza e CAVALCANTE, Neuma. "Memória da leitura e rememoração da viagem: cartas de JGR para Aracy de Carvalho Guimarães Rosa". In: FANTINI, Marli (org.). *A poética migrante de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: UFMG. 2008.
- MOUTINHO, Nogueira. "Tutaméia – II". *Folha de S. Paulo*, 24 set. 1967.
- NASCIMENTO, Edna M. "Triângulos amorosos". In: FERREIRA, Luiz A. (org.). *Diálogos pelo caminho*. Cotia: Faculdade Associada e Cotia, 2004.
- NUNES, Benedito. "Algumas tutameíces". In: *Suplemento Literário*. São Paulo, 02/09/1967.
- _____. "O Amor na obra de Guimarães Rosa" e "*Tutaméia*". In: *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- _____. "A viagem". In: *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- OLEA, Héctor. *Professor Riobaldo: um novo nístico da poetagem*. São Paulo: Ateliê, 2006.
- OLIVEIRA, Edson Santos de. "Reflexões sobre o jogo em *Sagarana*, de Guimarães Rosa". In: *Outra travessia*, nº 13, 1º sem. 2012.
- PADILHA, Solange Viaro. "Guimarães Rosa: flasback e polifonia em *Buriti*". In: *Revista das Faculdades de Santa Cruz*, vol. 8, nº 01, jan./jun. 2010.
- PASSOS, Cleusa Rios P. "A função materna em Guimarães Rosa: renúncia e dom". In: *Scripta*. Belo Horizonte, vol. 2, nº 3, 2º sem., 1998.

PRADO Jr., Bento. “O destino cifrado – linguagem e existência em Guimarães Rosa”. In: *Cavalo Azul*, nº 3, 1968.

PRADO Jr., Caio. *Evolução política do Brasil e outros estudos*. São Paulo: Brasiliense, 1973.

PONGETTI, Henrique. “Roteiros de leituras”. In: *O Globo*. Rio de Janeiro, 26 jan. 1962.

RAMOS, J.B. Martins. “Interpretação de *Tutaméia*”. In: *Correio do livro*. SAP Paulo, set. 1967.

RAMOS, Jacqueline. *A representação feminina em Sagarana*. Dissertação (Mestrado) apresentada em Literatura Brasileira à FFLCH, USP, São Paulo, 1996.

RIEDEL, Dirce Côrtes. “Ainda é... já não é”. In: *Meias-verdades no Romance*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1980.

RODRIGUES, Camila. *Mãos vazias e pássaros voando – Memória, invenção e não-história em “Tutaméia: Terceiras estórias”, de João Guimarães Rosa*. Dissertação de Mestrado, USP. São Paulo, 2009.

_____. *Escrevendo a lápis de cor: infância e história na escrita de Guimarães Rosa*. Tese de Doutorado, USP, São Paulo, 2014.

RÓNAI, Paulo. “Rondando os segredos de Guimarães Rosa”. In: ROSA, João G. *Corpo de baile*. Edição comemorativa 50 anos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

_____. “A arte de contar em *Sagarana*” (1946). In: ROSA, J. G. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

RONCARI, Luiz. “Patriarcalismo e dionisismo no santuário do Buriti Bom”. In: FANTINI, Marli (org.). *A poética migrante de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: UFMG. 2008.

_____. “Nietzsche, Walter Benjamin, Guimarães Rosa: uma ideia de história”. In: *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 47, n. 2, p. 131-135, abr./jun. 2012.

_____. *Buriti do Brasil e da Grécia – Patriarcalismo e dionisismo no sertão de Guimarães Rosa*. São Paulo: 34, 2013.

ROSENFELD, Kathrin. “Rosa e a invenção de uma aura poética para as raízes do Brasil”. In: SECCHIN, Antonio Carlos; ALMEIDA, José Mauricio Gomes de et al. *Veredas no sertão rosiano*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007, p. 128-141.

_____. *Desenveredando Rosa: a obra de J. G. Rosa e outros ensaios rosianos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.

ROWLAND, C. “Indicações de (re)leitura: o desdobramento dos índices em *Corpo de Baile e Tutaméia*”. In: *Revista Scripta*. Belo Horizonte: Puc Minas, vol. 9, nº 17, pp. 85-94, 2005.

SÁ, Maria da Glória de. “Resquícios da cultura francesa na obra rosiana”. In: V Congresso de Letras: *Discursos e identidade cultural*. Viçosa: MG, UFV, 2005.

SÁ, Olga de. “Conceituação e aplicação mítica na literatura rosiana”. In: *Scripta*. Belo Horizonte: Puc Minas, vol. 9, nº17, pp. 281-286, 2005.

SANTOS, Adilson dos. “Quando o ´ver` evolui para o ´transver`: uma análise de ´Quadrinho de estória`”. In: *Trama – Revista do curso de Letras*. Centro de Ciências Humanas, Educação e Letras da Unioeste. Cascavel: Edunioeste, vol. 1, nº 1, 2005.

SANTOS, Wendel. *A construção do romance em Guimarães Rosa*. São Paulo: Ática, 1978. (Ensaaios, 48)

SAUSSURE, F. *Escritos de linguística geral*. São Paulo: Cultrix, 2002.

SECCHIN, Antonio Carlos; ALMEIDA, José M. Gomes; FARIA, Maria L. Guimarães & SOUZA, Ronalds de Melo e (orgs.). *Veredas no sertão rosiano*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

SILVA, Amanda Teixeira da. *Cronos acorrentado: cultura histórica, tempo e memória nos contos de João Guimarães Rosa*. Dissertação de Mestrado – UFPB, Paraíba, 2011.

SOUZA, Eneida Maria de. “Ficção, realidade e humor em *Tutaméia* I, II e (conclusão)”. In: *Suplemento Literário*. Belo Horizonte, vol. 9, nº 415, 416 e 417, ago. 1974.

SOUZA, Ronalds de Melo e. “A origem musal da saga rosiana em ´O recado do morro`”. In: SECCHIN, Antonio Carlos; ALMEIDA, José Mauricio Gomes de et al. *Veredas no sertão rosiano*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007, p. 188-207.

SPERBER, Suzi Frankl. *Signo e sentimento*. São Paulo: Ática, 1982.

_____. *Caos e Cosmos: leituras de Guimarães Rosa*. Duas Cidades: Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976.

STARLING, Heloísa. “Outras conversas sobre o jeito do Brasil”. In: *Suplemento Literário*, Belo Horizonte, vol. Vol. 19, pp. 14-16, Nov. 1996.

_____. “Travessias sobre história e ficção em João Guimarães Rosa”. In: *Suplemento Literário*, Belo Horizonte (fascículo especial não), s/n, pp. 10-11, mai. 2006.

SZKLO, Gilda Salem. “Dom Quixote e o universo mágico de *Tutaméia*”. In: *Suplemento Literário*. Belo Horizonte, vol. 13, nº 627, out. 1978.

THEODORO, Aristides. “João Guimarães Rosa: o bruxo do sertão”. In: _____. *Os que não leram Os sertões fizeram do mesmo um livro difícil* (e outros ensaios). Mauá, SP: Edições Mariposa, 2010 – (Col. Ipê amarelo)

TURRER, Daisy. *O livro e a ausência do livro em Tutaméia de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

VAL, Maria da Costa. “Antiperipléia: uma estória habitual no diferente”. In: *Suplemento Literário*. Belo Horizonte, vol. 10, ago. 1975.

VIOTTI, Fernando Baião. “Em busca do indeterminado: Guimarães Rosa e seus tradutores”. In: *Revista Teresa*, [8/9]; São Paulo, p. 322-337, 2008.

_____. *Encenação do sujeito e indeterminação do mundo: um estudo das cartas de Guimarães Rosa e seus tradutores*. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2007.

WARD, Teresinha Souto. *O discurso oral em Grande sertão: veredas*. São Paulo: Duas Cidades, INL, Fundação Nacional Pós-Memória, 1984.

WISNIK, José Miguel. “O famigerado”. In *Literatura SCRIPTA*. Vol. 5, nº 10, 1º sem., 2002.

Obras gerais

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ABDALA, Jr. B; CAMPEDELLI, S. Y. *Tempos da literatura brasileira*. São Paulo: Ática. 1987.

ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Trad. Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 1982.

ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max. “Ulisses. Mito e esclarecimento”. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

ADORNO Theodor. W. & HORKHEIMER, Max (orgs.). Trad. Álvaro Cabral “Família”. In: *Temas básicos da sociologia*. São Paulo: Cultrix, EDUSP, 1973.

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

AGOSTINHO, Santo. *A cidade de Deus*. Trad. Oscar Paes Leme. São Paulo: Ed. das Américas, vol. 1, 1961.

ALGRANTI, Leila M. “A família e a vida doméstica”. In: NOVAES, Fernando & SOUZA, Laura de Mello (orgs.). *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras, vol. I, 1997.

AGUIAR, Werner. “Música e hermenêutica no horizonte do mito”. In: CASTRO, Manuel A. de (org.). *A construção poética do real*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.

ALBERTO, Cecília M. de Almeida. *Ligações perigosas: o feminino e o transgressor em Aurélia e Capitu*. (Monografia). São Paulo, Sorocaba: Faculdade de Ciências e Letras, 2007.

ALENCAR, José de. *Romances Ilustrados de José de Alencar*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, vol. 6, 1967.

ALMEIDA, Miguel Vale de. *Senhores de si – Uma interpretação antropológica da masculinidade*. Lisboa: Fim de Século, 2000.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Alguma poesia*. In: *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988.

ANDRADE, Luciana Teixeira de. *A Belo Horizonte dos Modernistas: representações ambivalentes da cidade moderna*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2004.

ANDRÉ, Serge. *O que quer uma mulher?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

ALBUQUERQUE, Andréa Barbosa de. *Ousar rir: humor, criação e psicanálise*. [Resenha]. In: *Pulsional – Revista de Psicanálise*. São Paulo: Escuta, vol. 1, nº 181, ano XVIII, pp. 142-144, mar./2005.

ALMEIDA, Miguel Vale de. *Senhores de si, uma interpretação antropológica da masculinidade*. Lisboa: Fim de Século, 2ª ed., 2000.

ALT, Cleide Becarini. *Contos de fadas e mitos – Um trabalho com grupos numa abordagem junguiana*. São Paulo: Vetor, 2000.

ALVAREZ, Aurora Gedra Ruiz. “Menippean satire and myth rereading modernity”. In: *Todas as Letras*, São Paulo, vol. 12, nº. 2, p. 20-31, 2010.

ALVES, Roberta Hernandez. “Sobre a maternidade, a perda e a seca”. In: *Magma*. São Paulo: Humanitas, FFLCH/USP, nº 8, 2002/2003.

ARAÚJO, Alberto F. (coord.). *Variações sobre o imaginário*. São Paulo: Instituto Piaget, 2003.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Trad. Roberto Raposo. Posfácio de Celso Lafer. 10 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

ARISTÓFANES. ÉSQUILO. EURÍPIDES. SÓFOCLES: *Teatro grego*. Rio de Janeiro: Otto Pierre Editores, 1980.

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômano*. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, vol. 4, 1973.

ARRIGUCCI JR., Davi. “Temas e voltas”. In: _____. *O escorpião encalacrado*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

_____. *Coração partido* – Uma análise da poesia reflexiva de Drummond. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ASSIS, Machado de. *Quincas Borba*. Rio de Janeiro/ São Paulo/ Porto Alegre: W. M. Jackson INC. Editores, 1957.

_____. *Obras completas*, vol 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.

_____. “A cartomante”. ASSIS, Machado de. *Grandes contos*. Rio de Janeiro: Elevação, 2009.

_____. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

ASSOUN, Paul-Laurent. *Freud e a mulher*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Tradução de George Bernard Sperber. 2ª Edição revisada. São Paulo: Perspectiva, 1976 (Coleção Estudos – Crítica, 2).

AUGRAS, M. *A dimensão simbólica*. Rio de Janeiro, Petrópolis: Vozes, 1980.

ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

AZEVEDO, Ana Vicentini de. *Mito e psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

_____. *A metáfora paterna na psicanálise e na literatura*. Brasília: EdUnB e São Paulo: Imprensa Oficial, 2001.

BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BACHOFEN, J.J. (sel.) *Myth religion, and mother right*. Nova York: Princeton University Press, 1967.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética* (A teoria do romance). Trad. Aurora Fornoni Bernadini et al. São Paulo: Editora Unesp, 1998.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. *Freudismo*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BANDELI S.M.; CARDOSO D.S. & DALCO, I.C. “Ciúme e inveja: a presença da sombra nos relacionamentos”. In: *Jornada de Psicologia Junguiana de Bauru e região e*

Mostra de Pesquisas do Curso de Técnicas Terapêuticas Junguianas. Bauru – Anais, 2003.

BARBOSA, João Alexandre. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. *Mitologias*. Trad. Rita Boungermino e Pedro de Souza. Rio de Janeiro: Difel/São Paulo: Difusão Cultural, 2ª ed., 1975.

_____. *Elementos de semiologia*. São Paulo: Cultrix, 1971.

BATAILLE, Georges. *O erotismo: o proibido e a transgressão*. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BATALHA, Maria Cristina. “As feiticeiras e suas múltiplas representações literárias.” In: BATALHA, M. C. (Org.). *Insólito, mitos, lendas, crenças*: Anais do VII painel reflexões sobre o insólito na narrativa ficcional. Rio de Janeiro: Diologarts, 2011.

BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. Ivo Barroso (org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

BAUMAN, Zigmunt. *Vida líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

_____. *Amor líquido*. Sobre a fragilidade dos laços humanos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

_____. *O mal-estar da pós-modernidade*. Trad. Mauro Gama e Cláudia M. Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BEAUVOIR, Simone de. *A mulher desiludida*. Trad. Helena Silveira e Maryan A. Bon Barbosa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

_____. *O segundo sexo* fatos e mitos. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, vol. I, 1949.

BECKER, Ângela Langaro. “O que dança em nós é o feminino”. In: *Sobre o feminino*. Correio APPOA, nº 190, maio/2010.

BECKETT, Samuel. “Carta alemã”. Trad. Fábio de S. Andrade. In: ANDRADE, Fábio de S. *Samuel Beckett: O silêncio possível*. Cotia – SP: Steliê Editorial, 2001.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. “Paris, capital do século XIX”. In: *Textos de Walter Benjamin*. KOTHE, Flávio R. (org.). São Paulo: Abril Cultural, 1983.

_____. “Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo”. In: *Obras Escolhidas III*. Trad. José C. Barbosa e Hemerson A. Batista. São Paulo: Brasiliense, 2ª ed., 1991.

_____. *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*. Trad. M. Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1993.

_____. *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2011.

BERDIAEV, Nicolas. *Espirit et liberté*. Paris: Desclée de Brouwer, 1984.

BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar – A aventura da modernidade*. Trad. Carlos F. Moisés & Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BÍBLIA, N. T. I Coríntios. Português. *Bíblia Sagrada*. Tradução: João Ferreira de Almeida. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969.

BIRMAN, Joel. *Cartografias do feminino*. São Paulo: Ed. 34, 1999.

_____. *Gramáticas do erotismo: feminilidade e as suas formas de subjetivação em psicanálise*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

_____. *Freud & a Filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

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

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

_____. *A conversa infinita – a palavra plural*. Trad. Aurélio Braga Neto. São Paulo: Escuta, 2001.

BOLEN, Jean Shinoda. *As deusas e a mulher: nova psicologia das mulheres*. Trad. Maria L. Remédio. São Paulo: Paulinas, 1999.

BONFIM, Paulo Roberto de Albuquerque. “Miguel Reale (1910-2006): um esboço de planejamento no Brasil na década de 1930”. In: *Scripta* - revista electrónica de geografía y ciencias sociales. Universidad de Barcelona. ISSN: 1138-9788. Vol. X, núm. 218 (21), ago., 2006.

BONNICI, Thomas. *Teoria e crítica literária feminista: conceitos e tendências*. Maringá: EDUEM, 2007.

BORBA, Francisco S. (et al). *Dicionário UNESP do português contemporâneo*. São Paulo: UNESP, 2004.

BORGES, Jorge L. *BREVIARIOS Del Fondo de Cultura Económica*. Antiguas Literaturas Germánicas. México – Buenos Aires, 1951.

- _____. “Xadrez”. In: *Obras completas II*. São Paulo: Globo, 1999.
- _____. “O milagre secreto”. In: *Obras completas I*. São Paulo: Globo, 2005.
- BORNHEIM, Gerd A. “As metamorfoses do olhar”. In: NOVAES, Adalberto et al. *O olhar*. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.
- BOSI, A. *O Ser e o Tempo da Poesia*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- _____. “Fenomenologia do olhar”. In: NOVAES, Adalberto et al. *O olhar*. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.
- _____. “Plural, mas não caótico”. In: _____. (org.). *Cultura Brasileira. Temas e situações*. São Paulo: Ática, 1987, p. 7-15.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 12ª ed., 1997.
- _____. *Dicionário mítico - etimológico*. Rio de Janeiro: Vozes, 1991.
- _____. *Teatro grego: tragédia e comédia*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.
- BRESCIANI, Maria Stella. *Londres e Paris no século XIX: o espetáculo da pobreza*. São Paulo: Brasiliense, 2ª ed., 1984.
- _____. “Metrópolis: as faces do monstro urbano (as cidades no século XIX)”. In: *Revista Brasileira de História*, vol. 5, nº 8, pp. 35-68, 1984-1985.
- BRUNET, José. *El ajedrez-investigaciones sobre su origen*. Barcelona, 1890.
- BULFINCH, T. *O livro de ouro da mitologia: a idade da fábula histórias de deuses e de heróis*. Tradução David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CAILOI, J. *Les jeux et les hommes*. Paris : Gallimard, 1958.
- _____. *Os jogos e os homens: a máscara e a vertigem*. Lisboa: Cotovia, 1990.
- CALLIGARIS, Contardo. “Elogio da cidade”. In: PECHMAN, R.M. (org.). *Olhares sobre a cidade*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994.
- CÂMARA, Elisabete V. “A deriva da existência: Clarice Lispector e Virgínia Woolf”. In: *Ângulo 111*, São Paulo, nº 89, out./dez., 2007.
- CÂMARA, Ronald. *No mundo dos Trebelhos*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

CAMARGO, A. de A. “A revolução de 1930 e o reformismo tenentista”. In: FAUSTO, B. (org.). *História Geral da Civilização Brasileira*. Tomo III (O Brasil republicano). São Paulo: Difel, 1981, vol 3, p.132-140.

CANDIDO, Antonio. “Realidade e realismo”. In: *Recortes*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

_____. “Dialética da malandragem”. In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: 2 Cidades, 1993.

_____. “A autobiografia poética e ficcional na literatura de Minas”. In: *IV Seminário de Estudos Mineiros*. Belo Horizonte: UFMG, 1977.

_____. “O poeta itinerante”. In: *Literatura e Sociedade – estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.

_____. “Gilberto Freyre: crítico literário”. In: AMADO, Gilberto et alli. *Gilberto Freyre – sua ciência, sua filosofia, sua arte*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.

_____. *Formação da Literatura Brasileira: Momentos Decisivos*. 12 ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2009.

CÂNDIDO, Maria Regina. “A magia em Atenas”. In: THEML, Neyde (Org.). *Linguagens e formas de poder na Antiguidade*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

_____. “Medéia: ritos e magia”. In: *Phoênix*, Rio de Janeiro, n. 2, pp. 229-234, 1996.

CARDOSO, Elizabeth da Penha. *Feminilidade e transgressão – uma leitura da prosa de Lúcio Cardoso*. Tese – DTLLC, USP, 2010.

CARDOSO, Lúcio. *Inácio, o enfeitado e Baltazar*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

CARDOSO, Zélia de Almeida. “A princesa-feiticeira: Medeia, da Cólquida”. In: *Fronteiras & Etnicidade no Mundo Antigo*. Canoas: ULBRA, 2005.

CARMELIN, P. *Mitologia grega e romana*. Trad. Thomaz Lopes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1985.

CARONE, E. *O Estado Novo (1937-1945)*. São Paulo; Rio de Janeiro: Difel, 1977.

CARROL, Lewis. *Alice no país do espelho*. Trad. William Lagos. Porto Alegre: L&PM, 2009.

CARSON, A. “The justice of Aphrodite in Sappho 1”. In: GREENE, E. (Org.). *Reading Sappho*. Berkeley: University of California Press, 1996.

_____. *Eros, the bittersweet*. Chicago: Dalkey Archive Press, 1998.

- CARUSO, Igor. *A separação dos amantes: uma fenomenologia da morte*. São Paulo: Diadorim – Cortez, 1989.
- CASSIN, Bárbara. Helena, mulher e palavra. In: LESSA, F. S.; BUSTAMANTE, M. R. (Orgs.). *Memória & Festa*. Rio de Janeiro: Mauad, 2005.
- CASSIRER, Ernest. *Antropologia filosófica*. México: FCE, 1963.
- _____. *Linguagem e mito*. México: Perspectiva, 1972.
- CASTAÑEDA, Luzia Aurélia. “Eugenia e casamento”. In: *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, vol. 10, nº 3. Rio de Janeiro, set./dez., 2003.
- CARVALHO JÚNIRO, Flávio. *Iniciação ao xadrez*. São Paulo: Summus, 1982.
- CHAUÍ, Marilena. *Repressão sexual: essa nossa (des)conhecida*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CHEAL, David (ed.). *Family – Critical concepts in sociology*. Londres, Nova York : Routledge, vol I, 2003.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- CHINEN, Allan B. *A mulher heróica*. São Paulo: Summus, 2001.
- COCCO, Cristina Sotto. *A presença de Victor Hugo em José de Alencar: o grotesco hugoano em A Pata da Gazela*. Dissertação de Mestrado, FFLCH –USP. São Paulo, 2012.
- COHEN, Jean. *A plenitude da linguagem: teoria da poeticidade*. Coimbra: Almedina, 1987.
- CORDEZ, Philippe. “O jogo de xadrez: imagem, poder e Igreja”. In: *Revista de História*, São Paulo, n. 165, p. 93-120, jul./dez. 2011.
- COSTA. Francisco Mário Viceconti. *Soninho*. Rio de Janeiro: Revis Editorial e R.B.E. Editorial, 2001.
- COSTA, Jurandor Freire. “Homens e mulheres”. In: _____. *Ordem médica e norma familiar*. São Paulo: Graal, 1979.
- COSTA, W. P. A. da. *O(s) sujeito(s) na linguística e na psicanálise*. Brasília: Ícone, 2010.
- CROCHIK, José Leon. “O conceito de representação social: a questão do indivíduo”. In: *Alteridade – Revista de Psicologia da USP*, 5(1/2), pp. 190-191, 1994.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

CUNHA, C. F. & Cintra Lindley. *Nova gramática do português contemporâneo*. Rio de Janeiro, 1985.

CUNHA, Hugo de Araujo Gonçalves da. “Mulher e magia em Medeia”. In: *Soletras* – Revista do Departamento de Letras da FFP/UERJ, Número 25 (jan.-jun. 2013).

DAMERGIAN, Sueli. *Para além da barbárie civilizatória: O amor e a ética humanista*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2009.

DAUD, Roberto. *O Livro de Cesário Verde: leituras e comparações*. Tese de Doutorado – USP. São Paulo, 1999.

DAVIES, Carole Boyce. “Black Women, writing and identity”. In: AGUIAR, Neuma (Org.). *Gênero e Ciências Humanas: desafio as ciências desde a perspectiva das mulheres*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

DEJOURS, C. “Uma nova visão do sofrimento humano nas organizações.” In: J. F. Chanlat (Dir.), *O indivíduo na organização: dimensões esquecidas*. São Paulo: Atlas, 1990/1996.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: 34, 1997.

_____. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1874.

_____ e GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: 34, 1997.

_____ e _____. *O que é a filosofia?* São Paulo: 34, 1992.

DERRIDA, Jacques. “The Law of genre”. In: MITCHELL, W.J. Thomas (ed.). *On narrative*, Chicago & London: U. Of Chicago P., 1980.

DETIENNE, Marcel. “Mitos: epistemologia dos mitos”. In: FESTUGIÈRE, André J el al. *Grécia e mito*. Lisboa: Gradiva, 1988.

_____ & VERNAT, J.-P. *Les ruses de l'intelligence: la métis des Grecs*. Paris : Flammarion, 1974.

DIDIER-WEILL, Alain. *Inconsciente freudiano e transmissão da psicanálise*. Trad. Dulce D. Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

_____. *Invocações: Dioniso, Moisés, São Paulo e Freud*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1999.

DINIZ, E. *Voto e máquina política: patronagem e clientelismo no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

DIXON, Paul B. *O chocalho de Brás Cubas: uma leitura das Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Nanki: EDUSP, 2009.

DOR, Joël. *O pai e sua função em psicanálise*. Trad. Dulce Duque estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

DOSSE, F. *A história à prova do tempo – Da história em migalhas ao resgate do sentido*. São Paulo: UNESP, 2001.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. São Paulo: Record, 2002.

DUARTE, N. *A ordem privada e a organização política nacional*. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1939.

DOUGLAS, Mary. *Purity and Danger*. Londres, Boston: Routledge e Kegan Paul, 1969.

DUBOIS, J. *Retórica geral*. São Paulo: Cultrix, 1974.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

_____. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

EDLER, Sandra. *Luto e melancolia: à sombra do espetáculo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. *O Sagrado e o Profano: a essência das religiões*, O. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *Tratado de história das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ENGELS, Friedrich. *A situação da classe trabalhadora na Inglaterra*. Trad. Conceição Jardim e Eduardo Nogueira. Lisboa: Editorial Presença, 1975.

_____. *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*. Lisboa: Presença, 1976 [1884].

EURÍPIDES. *Medeia*. Tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2010.

FANGER, Donald. *Dostoevsky and romantic realism: a study of Dostoevsky in relation to Balzac*. Cambridge: Harvard University Press, 1967.

_____. “A cidade da ficção modernista russa”. In: BRADBURY, M.; MACFARLANE, J. (org.). *Modernismo: guia geral*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

FAORO, Raymundo. *Os donos do Poder: formação do patrono político brasileiro*. São Paulo: Globo, 2001.

FARNELL, L. R. *The cults of the Greek state – II*. Oxford : Clarendon Press, 1896.

FELINTO, Marilene. “Um país inteiro esquecido nos sertões”. In: *Folha de São Paulo*. Mais! Jul. 31, 1994, p. 6-10.

FERRAZ, Maria de Lourdes A. “Ironia”. In: _____. *A ironia romântica*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.

FIGUEIREDO, Luís C. *Palavras cruzadas entre Freud e Ferenczi*. São Paulo: Escuta, 1999.

FILGUTH, Rubens (org.). *A importância do xadrez*. Porto Alegre: Artmed, 2007.

_____. *Xadrez de A a Z: dicionário ilustrado*. Porto Alegre : Artmed, 2005

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. “O tempo preocupado”. In: *Folha de São Paulo*. Mais!Cultura, 09/05/2004, pp. 14-5.

FINK, Bruce. *O sujeito lacaniano*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

FLETCHER, Angus. *Alegoria – Teoría de un modo simbólico*. Trad. Vicente C. González. Madrid: Cornell University Press, 2002.

FONSECA, Ailton S. de Sousa. “Clarice Lispector: o rio que deságua na fonte”. In: *Ângulo – Especial Clarice Lispector*. Lorena: SP, out, dez. 2007.

FOUCAULT, Michel. *O nascimento da clínica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

_____. *A Mulher/Os Rapazes*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2ª ed., 1997.

_____. *História da Sexualidade*. Rio de Janeiro: Editora Graal, 17ª ed., 1990.

_____. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das Ciências Humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1966.

FREITAS, Luiz Alberto Pinheiro de. *Freud e Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Mauad, 2001.

FREUD, S. “The Interpretation of Dreams” [1900]. In: S.E. London: Hogarth Press, 1976a.

_____. “Três ensaios sobre a teoria da sexualidade” [1905]. In: *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

_____. [1905]. *O chiste e sua relação com o inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago, 1958.

_____. “Introducción del narcisismo” [1914]. In: *Obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, vol. XIV, 1994.

_____. “Pulsions et destins des pulsions”. In: *Metapsychologie* [1915]. Paris: Gallimard, 1969.

_____. “Conferência I; V e VII” [1915-16]. *Conferências introdutórias sobre Psicanálise. Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, vol. XV, 2006.

_____. “Luto e melancolia” [1917]. In: *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, vol. XVII, 2002.

_____. “Totem e tabu” e *Psicologia de Grupo e a análise do ego*. In: *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, vol. XIII, 1974a.

_____. *Sobre a interpretação das afasias: um estudo crítico*. Lisboa: Edições 70, 1977.

_____. “Além do princípio do prazer” [1920]. In: *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, vol. XVIII, 2003.

_____. *Psicologia de Grupo e A Análise do Ego* [1921]. In: *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, vol. XVIII, 1976b.

_____. *Estudos sobre histeria*. Rio de Janeiro: Imago, 1974b.

_____. “O Ego e o Id”. [1923]. In: *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, vol. XIX, 1976c.

_____. “Um tipo especial de escolha de objeto feita pelos homens (contribuições à psicologia do amor)” [1924]. In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, vol. XIX. São Paulo: Imago, 1996.

_____. “Algumas consequências psíquicas da distinção anatômica entre os sexos” [1925]. In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, vol. XIX. São Paulo: Imago, 1996.

_____. “Inibições, sintomas e ansiedades” [1925] e em “Ansiedade e vida instintual” (1932) – Conferência XXXII (1923). In: *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1986, vol. XXII.

_____. “A Negativa” [1925]. In: Edição Standard Brasileira, vol. XIX.

_____. “O humor” [1927]. In: _____. *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1980, v. XXI.

_____. “O mal-estar na civilização” [1930]. In: *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, vol. XXI, 1978.

_____. “Projeto de uma psicanálise científica”. In: *Naissance de la psychanalyse*. Paris: PUF, 1973.

_____. *O futuro de uma ilusão* [1927]. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

_____. “Feminilidade”. In: *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, vol. XXII, 2006.

FREYRE, G. *Casa-grande & senzala*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.

FRIDMANN, A. *Brincar: crescer e aprender – O resgate do jogo infantil*. São Paulo: Moderna, 1996.

FRISBY, David. “Georg Simmel and the study of modernity”. In: KAERN, M.; PHILLIP, B.S.; COHEN, R.S. (ed.). *Georg Simmel and contemporary sociology*. Boston: Kluwer Academic Publishers, 1990.

GAGNEBIN, J. M. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

GAGNEBIN, J. M. “O Hino, a Brisa e a Tempestade dos Anjos em Walter Benajamin”. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1999.

GAIARSA, José Angelo. *A família de que se fala e a família de que se sofre*. Rio de Janeiro: Ágora, 2005.

_____. *O olhar*. São Paulo: Gente, 2000.

GARCIA, Luis Eduardo Veloso. “Conceitos de Literatura afro-brasileira na canção ‘Jimbo no Jazz’, de Nei Lopes. In: *Revista Brasileira de Estudos da Canção*. Natal, nº 03, jan.-jun., 2013.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Introdução à Metapsicologia freudiana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, vol. 2 e 3 – Artigos de metapsicologia, 2008.

_____. *O mal radical em Freud*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

_____. *Palavra e verdade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

- GARRISON, D. H. *Sexual culture in ancient Greece*. Norman: The University of Oklahoma Press, 2000.
- GENETTE, G. “A utopia literária”. In: *Figuras*. Trad. Ivonne Floripes Mantoanelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- GOEPPERT, S.; GOEPPERT, H. C. *Linguagem e psicanálise*. São Paulo: Cultrix, 1983.
- GOHN, M. da G. *Educação não formal e cultura política*. São Paulo: Cortez, 1999.
- GOLOMBEK, Harry. *Golombek's Encyclopedia of chess*. São Paulo: Trewin Copplestone Publishing, 1977.
- GOMES, A de C. “A dialética da tradição”. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. São Paulo, nº 12, vol. 5, fev., 1990.
- GRAHAM, R. *Clientelismo e política no Brasil do século XIX*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.
- GRIMAL, P. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Trad. Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- GUIMARÃES, Hélio; SACHETA, Vladimir. *Machado de Assis – Fotógrafo do invisível*. O escritor, sua vida e sua época em crônicas. São Paulo: Moderna, 2008.
- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- HANNS, Luiz. *A teoria pulsional na clínica de Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1999.
- HARDING, M. Esther. *Os mistérios da mulher*. São Paulo: Paulus, 1985.
- HATHERLY, Ana. *O mestre*. Lisboa: Arcádia, Quimera, 1995.
- HEIDEGGER, Martin. “L'époque des conceptions du monde”. In: *Chemins qui ne mènent nulle part*. Paris: Gallimard, 1986.
- _____. “La métaphysique en tant qu'histoire de l'être”. In: *Chemins qui ne mènent nulle part*. Paris: Gallimard, 1989.
- _____. *Arte y poesía*. Trad. Samuel Ramos. México: Fondo de Cultura Económica, 2ª ed., 2006.
- HELENA, Lucia. *Nem musa, nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector*. Niterói: Eduff, 1997.
- HESÍODO. *Os Trabalhos e os Dias* (Primeira parte). Trad. Mary de Camargo Neves Lafer. São Paulo: Iluminuras, 5ª ed., 1991.

- _____. *Teogonia*. Trad. e introd. Ana Lúcia Cerqueira. Rio de Janeiro: EdUFF, 2009.
- HOLANDA, Aurélio Buarque de. *Novo Dicionário de língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- HOLANDA, S. B. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras, 26ª ed., 1999.
- HORKHEIMER, Max & ADORNO, Theodor W. “Família”. In: _____. *Temas básicos de sociologia*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1978.
- _____. “Sociologia da família”. In: CANEVACCI, M. (org.). *Dialética da família*. Gênese, estrutura e dinâmica de uma instituição repressiva. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- JACOBI, P. R. “Ação coletiva, atores sociais e cultura política”. In: *Revista Serviço Social e Sociedade*. São Paulo: Cortez, n° 28, ano IX, 1988.
- JAMESON, Fredric. *Marxismo e forma – Teorias dialéticas da Literatura no século XX*. Trad. Iumna M. Simon, Ismail Xavier e Fernando Oliboni. São Paulo: HUCITEC, 1985.
- JANKÉLEVITCH, V. *O paradoxo da moral*. Campinas, São Paulo: Papirus, 1991.
- JAUSS, Hans Robert. “A estética da recepção: colocações gerais”. In: JAUSS, H. R. et al. *A literatura e o leitor: estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- _____. “O prazer estético e as experiências fundamentais da *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*”. In: *A literatura e o leitor*. Op. cit.
- JOCHELOVITCH, Sandra. “Vivendo a vida com os outros: intersubjetividade, espaço público e representações sociais”. In: *Textos e representações sociais*. Petrópolis: Vozes, s/d.
- JUNG, C. G. *Símbolos da transformação*. Obras Completas. Rio de Janeiro, Petrópolis: Vozes, vol. 5, 1986.
- KAHN, Daniela Mercedes. “Possibilidades e limitações da narrativa em ‘A quinta história’ de Clarice Lispector”. In: *Magma*. São Paulo: Humanitas, FFLCH/USP, n° 8, 2002/2003.
- _____. *A via crucis do outro: identidade e alteridade em Clarice Lispector*. São Paulo: Humanitas, 2005.
- KEHL, Maria Rita. *Deslocamentos do feminino*. Rio de Janeiro: Imago, 2ª ed., 2008.

_____. “Masculino/feminino: o olhar da sedução”. In: NOVAES, Adalto et al. *O olhar*. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.

KERÉNYI, Carl. *Hermes. Guide of souls*. The mythologem of the masculine source of life. Trad. Murray Stein. Dallas, Texas: Spring Publications, 1986.

KLEIN, M. “O luto e suas relações com os estados maníaco-depressivos”. In: *Amor, culpa e reparação*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

KOLLONTAI, Alexandra. *A nova mulher e a moral sexual*. Trad. Roberto Goldkom. São Paulo: Global, 1978.

KOWALTOWSKI, Doris; SKUBS, Danielle & WATRIN, Vanessa. “O papel da varanda no conforto de moradias autoconstruídas”. In: ENCAC – COTED, Curitiba, PR, Nov. 2003.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmo*. Trad.: Maria C. Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

KUPERMANN, Daniel. *Ousar rir – humor, criação e psicanálise*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

LACAN, J. *Os escritos técnicos de Freud*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979.

_____. *O eu na teoria de Freud e na teoria psicanalítica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

_____. *Televisão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

_____. *Seminário 4 – A relação de objeto*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1995.

_____. “Subversão do sujeito e dialética do desejo no inconsciente freudiano” (1960). In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. “A significação do falo”. In: *Escritos* (1958). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. “Função e campo da fala e da linguagem”. In: _____. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, p. 238-323, 1998.

_____. *Seminário 7 – A ética da psicanálise, 1959-1960*. Trad. Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

LAMBOTTE, Marie Claude. *O discurso melancólico*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1997.

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

_____. *Fantasia originária, fantasia das origens, origens da fantasia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

LASCH, Christopher. *Refúgio num mundo sem coração*. São Paulo: Paz e Terra, 1977.

_____. *A cultura do narcisismo: a vida americana numa era de esperanças em declínio*. Rio de Janeiro: Imago, 1983.

_____. *O mínimo eu: sobrevivência psiquiátrica em tempos difíceis*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

LAUSBERG, H. *Elementos de retórica literária*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

LAUAND, Luiz Jean. *O xadrez na Idade Média*. Pref. Herman Claudius. São Paulo: Perspectiva, 1988.

LAURETIS, Teresa de. *Alece doesn't: feminism semiotics, cinema*. Bloomington Indiana UP, 1982.

LEAL, Victor Nunes. *Coronelismo, Enxada e Voto: município e o regime representativo no Brasil*. São Paulo: Alfa-omega, 1975.

LEEMING, David e PAGE, Jake. *Goddess: myths of the female divine*. Oxford : New York, 1994.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mito e significado*. Lisboa: Edições 70, 1985.

_____. "A estrutura do mito". In: *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

_____. *Mythologiques*. Le cru e le cuit. Paris: Plon, 1964.

LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. "Debate". In: RIEDEL, D.C. (org.). *Narrativa: ficção e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

_____. "Debate em torno do livro *Sociedade e discurso ficcional* de Luiz Costa Lima. In: *Simpósios de Literatura Comparada*, 1; 2. Belo Horizonte: Anais Belo Horizonte: UFMG, 1987.

_____. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

_____. "A análise sociológica". In: *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.

LINS, Regina Navarro. *A cama na varanda - Arejando nossas ideias a respeito de amor e sexo: novas tendências*. Rio de Janeiro: Best Seller, 2007.

LISPECTOR, Clarice. *Perto do Coração Selvagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 12ª ed., 1986.

_____. *A hora da estrela*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LOBATO, Monteiro. “Negrinha”. In: *Os cem melhores contos do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

LOUREIRO, Ines Rosa Bianca. *O carvalho e o pinheiro – Freud e o estilo romântico*. São Paulo: Escuta, FAPESP, 2002.

_____. “A questão do monismo/dualismo em Freud: um eixo para pensar as relações entre Psicanálise e Romantismo”. In: *Pulsional - Revista de Psicanálise* (São Paulo), 2009.

LOURO, Guacira Lopes (org). *O Corpo Educado: Pedagogias da Sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

LUCCIONI, Gennie et al. *Atualidade do mito*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

LUKÁCS, G. *Arte e Sociedade: escritos estéticos (1932-1967)*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

_____. *Estética: La peculiaridad de lo estetico, vol I. Cuestiones premilinares y de principio*. Madri: Grijalbo.

_____. *Ontologia do ser social: Principios ontológico fundamentais de Marx*. São Paulo: Ciências Humana, 1976.

LUZ, Madel Therezinha. “O lar e a maternidade: instituições políticas”. In: *O lugar da mulher*. Rio de Janeiro: Graal. 1982.

MACEDO, R. M. S. “O jovem na família”. In: *Anais Anpepp*, 1991.

_____. “Uma leitura psicanalítica sobre o sofrimento na pós-modernidade”. In: GARESCHI, P. et al. *Psicologia em questão: reflexões sobre a contemporaneidade*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

MAFFESOLI, M. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Trad. Maria de Lourdes Menezes. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

MAINGUENEAU, D. *O contexto da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *Pragmática do discurso literário*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MANDELBOUM, Belinda. *Psicanálise da família*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2008.

MARCUSE, H. *A ideologia da sociedade industrial*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

MARTINS, J. S. *O poder do atraso: ensaios de sociologia da história lenta*. São Paulo: Hucitec, 1994.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. Trad. Lambert Puccinelli. São Paulo: EPU, vol. I, 1974.

MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MESCHONNIC, H. *La poética como crítica del sentido*. (H. Savino, Trad.). Buenos Aires: Mármol-Izquierdo, 2007.

_____. *Linguagem: ritmo e vida*. Belo Horizonte: FALE/UFMH, 2006.

MEZAN, Renato. "Um Espelho para a Natureza. Notas a partir de Hamlet". In: *Tempo de Mudanças*. Ensaios de Psicanálise. São Paulo: Cia das Letras, 1998, p.77-100.

_____. *Freud, pensador da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

MIELNIK, I. *O comportamento infantil: técnicas e métodos para entender as crianças*. São Paulo: IBRASA, 1920.

MIGNOLO, Walter. "Lógica das diferenças e políticas das semelhanças: da literatura que parece história ou antropologia, e vice-versa." In: CHIAPPINI, L.; WOLF, F. (org.). *Literatura e história na América Latina*. São Paulo: Edusp, 1993.

MIGUELEZ, Nora B. Susmansky de. *Complexo de Édipo, hoje: novas psicopatologias, novas mulheres, novos homens*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2007.

MIODOWNIK, Bernard (ed.). "Ciúme: o céu e o inferno dos humanos". In: *Informativo da sociedade brasileira de psicanálise do Rio de Janeiro*, ano 5, nº 11, set. 2012

MITCHELL, Juliet. *Psicanálise e feminismo*. Trad. Ricardo Britto Rocha. Minas Gerais: Interlivros, 1979.

MONTERO, Paula. *Magia e Pensamento Mágico*. São Paulo: Ática, 1986.

MORIN, Edgar. *Amor, poesia, sabedoria*. Trad. Edgard de Assis Carvalho. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

MUELLER, Conrad (et al.). *Luz e visão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

MURICY, K. *Alegorias da dialética* – Imagem e pensamento em Walter Benjamin. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998.

NASIO, Juan-Davi. *Um analista no divã*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

NEGRI, A. *Nietzsche e/o l'innocenza del divenire*. Nápoles: Liguori, 1986.

NITZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Trad.: Jaime Ginsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *A gaia ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *O Livro do Filósofo*. São Paulo: Centauro, 2001a.

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

NÓBREGA, Zulmira Silva. *A festa do maior São João do mundo: dimensões culturais da festa junina na cidade de Campina Grande*. Salvador: UFBA, 2010.

NORMAND, Claudine. *Saussure*. Trad. Ana de Alencar e Marcelo Diniz. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

NOSEK, Leopold. “A apreensão teórica da realidade psíquica: a metapsicologia freudiana”. In: JUNQUEIRA FILHO, Luiz Carlos Uchôa (org.). *Corpo-mente: uma fronteira móvel*. São Paulo: Casa do psicólogo, 1995.

NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

NUNES, Benedito. *A clave do poético*. São Paulo: Cia. das Letras, 2009.

_____. “Dizer o Tempo”. In: GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Sete aulas sobre Linguagem, Memória e História*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

NUNES, L. B. *O ciúme nas relações amorosas contemporâneas*. Dissertação (Mestre em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social). Programa de Estudos Interdisciplinares de Comunidade e Ecologia Social, Instituto de Psicologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.

OAKLANDER, V. *Descobrendo crianças*. São Paulo: Summus, 1980.

OLIVEIRA, Cleide Maria de. “Literatura e sagrado: algumas reflexões a partir do pensamento de Georges Bataille”. In: *Revista Estação Literária*. Londrina, vol. 13, jan. 2015, pp. 24-39.

OLIVEIRA Eda T. de. (coord.). *Mudanças climáticas e mudanças socioambientais globais: reflexões sobre alternativas de futuro*. Brasília: Unesco, IBECC, 2008.

OLIVEIRA, Leopoldo O.C. de. “Subjetividade e literatura: o ‘sujeito fraturado’ e a criação literária contemporânea”. In: *Magma*. São Paulo: Humanitas, FFLCH/USP, nº 8, 2002/2003.

OLIVER, Nelson. *Todos os nomes do mundo*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

OTTO, Walter F. “Hermes”. In: *The Homeric Gods, The Spiritual Significance of Greek Religion*. Trad. Moses Hadas. New York: Pantheon, 1954.

OVÍDIO. *Les métamorphoses*. Tomes I, II, III .Trad. Georges Lafaye. Paris: Société d’édition Les Belles Lettres, 1994.

PASSOS, Cleusa Rios P. *As armadilhas do saber*. São Paulo: EDUSP, 2009.

PAZ, Octavio. *A dupla chama*. Trad. Waldir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

_____. *Convergências: ensaios sobre arte e literatura*. Trad. Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

_____. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. (Coleção Logos).

PEDROSA, Mario. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. Perspectiva, São Paulo/1981.

PELLEGRINO, H. “Pacto edípico e pacto social”. In: *Suplemento literário*. Folha de São Paulo, folhetim, 1983.

PEREIRA, Marcelo de Andrade. “Barroco, símbolo e alegoria em Walter Benjamin”. In: *Analecta*. Guarapuava: Paraná, vol. 8, nº 2, p. 7-54, jul./dez. 2007.

PEREIRA, Mário Eduardo Costa. *Pânico e desamparo – Um estudo psicanalítico*. São Paulo: Escuta, 2008.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. “A crítica temática”. In: *A falência da Crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

_____. “Promessas, amavios e encantos”. In: *Flores da escrivanhinha*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

PESSOA, Fernando. *Poesia completa de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

PEYRE, Henry. *A literatura simbolista*. São Paulo: Cultrix, 1983.

PFEIFFER, Charles F.; VOS, Howard F. & REA, John. *Dicionário Bíblico Wycliffe*. 2ª ed., Rio de Janeiro: CPAD, 2007.

PHILIPS, John A. *Eve: the history of na Idea*. New Your: Harper, 1984.

- PIRES, Orlando. *Manual de teoria e técnica literária*. Rio de Janeiro: Presença, 1989.
- PLASTINO, Gilda. *O discurso da falta em Clarice Lispector: “Laços de família”*. Osasco: Edifício, 2ª ed., 2008.
- PLEBE, A. & EMANUELE, P. *Manual de retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- POIAN, Carmen da. “O mal-estar contemporâneo: buscando saídas”. In: *Cad. Psicanál. CPRJ*, Rio de Janeiro, v. 33, n. 24, p. 30-39, 2011.
- PONTIERI, Regina. “Os tantos outro que sou – Clarice Lispector e a experiência da alteridade”. In: *Revista Vozes*, nº 4, julho-agosto, ano 88, vol. 88, 1994.
- POUND, Ezra (1988). *A arte da poesia*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix.
- PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras, 9ªed., 1999.
- PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Trad. Philadelpho Menezes. Campinas: Unicamp, 1996.
- _____. “Ut pictura poesis”. In: *Literatura e artes visuais*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix; EDUSP, 1982.
- PRIORE, Mary Del. *Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil*. São Paulo: Planeta, 2011.
- RAGUSA, Giuliana. “Tramas de Afrodite e Eros: sedução e capitulação na mélica grega arcaica”. In: *Nuntius Antiquus*, Belo Horizonte, v. VII, nº 1, jan.-jun. 2011.
- _____. *Lira, mito e erotismo – Afrodite na poesia mélica grega arcaica*. São Paulo: Ed da Unicamp, 2010.
- _____. *Fragmentos de uma deusa – A representação de Afrodite na lírica de Safo*. São Paulo: Ed. da UNICAMP, 2005.
- RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.
- REALE, Giovanni. ANTISERI, Dario. *História da filosofia: Antiguidade e Idade Média*. São Paulo: Paulus, 1990.
- REALE, Miguel. *O Estado Moderno* (liberalismo, fascismo, integralismo). Rio de Janeiro: José Olympio, 1935.
- REVISTA *Fórum Identidades*. “Educação nas décadas de 1920 a 1950 no Brasil: alfabetização de adultos”. Itabaiana: Gepiadde, ano 6, volume 12, jul-dez de 2012. ISSN: 1982-3916.

REY-FLAUD, Henry. “Is fundamentos metapsicológicos de *O mal-estar na cultura*”. In: Le RIDER, Jacques. *Em torno de O mal-estar na cultura de Freud*. São Paulo: Escuta, 2002.

REZENDE, Neide Luzia de. “Tempo e ritmo das atividades escolares”. Texto fornecido pela Professora em grupo de estudo de pós-graduação, FE-USP, 2014.

RIVIÈRE, Joan. “La féminité em tant que mascarade” (1929). In : HAMON, Marie-Christine (org). *Féminité et mascarade*. Paris: Seuil, 1994.

ROCHA, Patrícia. *Mulheres sob todas as luzes – A emancipação feminina e os últimos dias do patriarcado*. Belo Horizonte: Leitura, 2009.

ROUDINESCO, Elizabeth. *A família em desordem*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

SAFATLE, Vladimir. *Revista Cult*, ano 11 nº 125. São Paulo: Bregantini, 2010.

_____. *Lacan*. São Paulo Publifolha, 2ª ed., 2009. – (Coleção *Folha Explica*).

_____. “Hegel e o trabalho do desejo”. In: *A paixão do negativo*. São Paulo: Unesp, 2006.

SAIA, Luís. *Morada Paulista*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

SALEM, Tania. *O velho e o novo. Um estudo de papeis e conflitos familiares*. São Paulo: Vozes, 1980.

SALEME, Maria Helena. “Mais alguém da regularidade”. In: *Revista Boletim Formação em psicanálise*, ano 10, vol. 10, jan.-dez., pp. 345-353, 2001.

SALGUEIRO, Teresa Barata. “Paisagem e geografia”. In: *Finisterra*, XXXVI, 72, pp. 37-53, 2001.

SANDLER, P.C. “O belo é eterno”. In: _____. *A apreensão da realidade psíquica*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

SANTOS, E. F. *Ciúme, o lado amargo do amor*. São Paulo: Ágora, 2007.

_____. *Ciúme, o medo da perda*. São Paulo: Ática, 1998.

_____. “Ciúme e crime: uma observação preventiva”. In: *Revista da Vetor Editora*, São Paulo, vol. 3, nº 2, 2002.

SANTOS, Iveraldo Oliveira. “Freud e a linguagem”. In: *Todas as Letras*. São Paulo, v. 14, n. 1, p. 145-153, 2012.

- SANTOS, Maria A. C. Mendonça & SALLES, Vera L. Rolim. “O corpo em transe: a moral sexual sobre o corpo feminino no Brasil no final do século XIX e início do XX”. In: *Revista Estação Literária*. Londrina, vol. 13, jan. 2015, pp. 20-32.
- SARAMAGO, J. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. São Paulo: Cultrix, 2002.
- SCHLEGEL. *O dialeto dos fragmentos*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- SCHELLING, F. W. *Les ages du monde*. Trad. S. Jankélévitch. Paris: Aubier, 1949.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. Trad. M. F. de Sá Correia. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.
- SCHORSKE, Carl E. “A cidade segundo o pensamento europeu: de Voltaire a Spengler”. In: *Espaço e Debates*, ano 9, nº 27, pp. 47-57, 1989.
- SCHWARZ, R. *Ao Vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença – Ensaio sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paul: Ed. 34, 2005.
- SÊNECA. *Medeia*. São Paulo: Nova Cultural, 1988.
- SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. Trad. Lygia Araujo Watanabe. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SHOWALTER, Elaine. *Feminist criticism in the wilderness*. Writing and sexual difference. Critical Inquiry. Chicago, v. 8, nº 2, 1981.
- SHEPPARD, Richard. “A crise da linguagem”. In: BRADBURY, M.; MACFARLANE, J. (org.). *Modernismo: guia geral*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- SILVA, Ignácio Assis. *Figurativização e metamorfose: o mito de Narciso*. São Paulo: UNESP, 1995.
- SILVA JR., Nelson da. “Freud e a ontologia romântica da subjetividade: efeitos resistenciais do universal na escuta”. In: *Percurso*, nº 27 – 2/20, pp. 47- 58, 2001.
- SILVEIRA FILHO, Francisco Maciel. “A importância da contribuição de Foucault para as práticas discursivas relativas à sexualidade”. In: *Revista Litteris – Filosofia*, nº 5, julho de 2010.
- SIMMEL, Georg, “Estética sociológica”. In: *EL individuo y la libertad: essays de crítica da La cultura*. Barcelona: Ediciones Península, 1986.

_____. “A metrópole a vida mental”. In: VELHO, O.G. (org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

SOARES, M. F. *O jogo de regras na aprendizagem matemática: apropriações pelo professor de ensino fundamental*. Dissertação na Faculdade de Educação da Universidade de Brasília/UnB, Brasília, 2009.

SOERENSEN, Claudiana. *Convite à ruminação: os paratextos de Tutaméia*. In: *Miscelânea*, UNESP, vol. 5, dez./2008/mai. 2009.

SOIHET, R. “Violência simbólica. Saberes masculinos e representações femininas”. In: *Revista Estudos Feministas*, vol. 05, nº 01, 1º sem. 1997. Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, pp. 07-29.

SOUSA, Nelsa Santos. “O estrangeiro: nossa condição”. In: KOLTAI, Catarina (org.) *O estrangeiro*. São Paulo: Escuta, 1998.

SOUZA, Ronaldo de Melo e. *Introdução à poética da ironia*. Rio de Janeiro: Linha de Pesquisa, 2000.

SPINK, Mary Jane (org.). *Práticas Discursivas e produção de sentidos no cotidiano*. São Paulo: Cortez, 2004.

SUZUKI, Márcio. “O Witz: princípio e órgão da filosofia”. In: *O gênero romântico, crítica e história da filosofia em Friedrich Schlegel*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Trad. Caio Meira, 2ª ed., Rio de Janeiro Difel, 2009.

_____. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. *Teorias do símbolo*. Trad. Enid A. Dobránszky. Campinas, SP: Papirus, 1996.

TOMAZ, Jerzuí. “A devastação e o feminino em *Fale com ela*”. In: *Sobre o feminino*. Correio APPOA, nº 190, maio/2010.

USSHER, Jane M. *The Psychology of the female body*. London & New York: Routledge, 1989.

VARELA, M. H. *O Heterologos em Língua Portuguesa: elementos para uma antropologia filosófica situada*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo.

VASCONCELLOS, Paulo Sérgio de. *Odisséia – adaptação, apresentação e notas*. São Paulo: Objetivo, 1998.

VERNANT, J.-P. *A morte nos olhos: figuração do outro na Grécia antiga*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

_____. *Mito e pensamento entre os gregos*. Trad. Haiganuch Sarian. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1973.

VIANNA, O. *Ensaio inédito*. Campinas, São Paulo: Unicamp, 1991.

VICENTE, Silvana Moreli. “Cartas provincianas: Gilberto Freyre e Manuel Bandeira em crônica epistolar. In: *Revista Teresa*, [8/9]; São Paulo, p. 189-204, 2008.

VICO, Giambattista. *A Ciência Nova*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

VIGNOLES, Patrick. *A Perversidade*. Trad. Nícia A. Bonatti. Campinas, Papirus, 1988.

VILHENA, Junia de. et al. “Medos infantis, cidade e violência: expressões em diferentes classes sociais. In: *Psicologia clínica*, RJ, nº 02, vol. 23, jan. 2011.

VIOTTI, Emilia. *Da monarquia a república: momentos decisivos*. São Paulo: UNESP, 1998.

WALLON, H. *Psicologia e educação das crianças*. Lisboa: Veja Universidade, 1979.

WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. Trad. M. Irene Q.F. Szmrecsányi e Tamás, J.M.K. Szmrecsányi. São Paulo: Pioneira, 7ª ed., 1992.

WEEKS, Jeffrey. “O corpo e a sexualidade”. In: *O corpo educado, pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

WILLIAMS, RAYMOND. *O campo e a cidade na história da literatura*. Trad. Paulo H. Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WISSENBACH, Maria C. Cortez. “Dimensões de uma privacidade possível”. In: SEVCENKO, Nicolau (org.). *História da vida provada no Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras, vol. 3, 1999.

WOOLF, Virginia. *Entre os atos*. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

_____. *Um teto todo seu*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2ª Ed., 1985.

XISTO, Pedro. “À busca da poesia”. In: *Revista do Livro*, Rio de Janeiro, ano 6, nº 21-221, 1961.

ZIZEK, Slavoj. *Como ler Lacan*. Trad. Maria Luiza de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

Documentos eletrônicos

AGUIAR, Márcia Valéria M. de. “Arquivos e historicização de uma tradução – A recepção de Guimarães Rosa na França dos anos 1960”. In: *Manuscrita*, 06/01/2012. Disponível em <revistas.fflch.usp.br>. Acesso em: 23 set. 2013.

ALENCAR, José de. *Til*. São Paulo: Melhoramentos, 2ª ed., 1999. Versão da Biblioteca Virtual do Estudante Brasileiro. Disponível em <<http://www.bibvirt.futuro.usp.br>>. Acesso em: 09 mar. 2012.

BARBOSA, Waldete Freitas e HOLANDA, Sílvia Augusto de Oliveira. “Guimarães Rosa, cronista de guerra”. In: *Estação Literária*, p. 277. ISSN: 1983-1048. Disponível em <<http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL11-Art19.pdf>>. Acesso em: 30 jul. 2013.

BELLON, Ana Carolina Vieira; OLIVEIRA, Silvana. *O fantástico fantasioso*. 2010. Disponível em <<http://www.cielli.com.br/downloads/34.pdf>>. Acesso em 06 jun. 2011.

BOMENY, Helena. “Do governo JK”, Fundação Getúlio Vargas – Documento, 2011. Disponível em <<http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/artigos/Educacao/Anos1950>>. Acesso em: 23 mar. 2013.

CÁSSIA, Maria Érbia. “Marcuse e a psicanálise: uma análise do sentimento de culpa”. Disponível em: <www.psicanaliseefilosofia.com.br>. Acesso em: 17 jul. 2014.

CASTILHO, T. *Família e relacionamento de gerações*. Congresso Internacional Co-Ordenação de Gerações. In: SESC/SP, out. 2003. Disponível em <<http://sescsp.org.br/sesc/imagens/upload/conferencia/94.rtf>>. Acesso em: 12 set. 2011.

CEZAR, Adelaide Caramuru & SANTOS, Volnei Edson dos. “Metaficção em João Guimarães Rosa”. In: *CiFEFIL* - Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos, 2010. Disponível em <www.filologia.org.br>. Acesso em 20 set. 2010.

CROZARIOL, M.A. “Imagens do ninho, ovo e de desenvolvimento do filhote de *Botaurus pinnatus*”. In: *Atualidades Ornitológicas*, 143: 42. Disponível em <http://www.ao.com.br/download/ao43_42.pdf>. Acesso em: 25 nov. 2013.

COUTO, José Geraldo Couto. “Tradutor alemão Berthold Zilly prepara 'Grande Sertão: Veredas’”. In: [Estadao.com.br/Cultura](http://www.estadao.com.br/Cultura). Disponível em <<http://www.estadao.com.br/noticias/artelazer,tradutor-alemao-berthold-zilly-prepara-grande-sertao-veredas,825208,0.htm>>. Acesso em: 02 out. 2012.

DIAS, Gonçalo. “As potencialidades do jogo no desenvolvimento da criança”. In: EFDeportes.com – Revista Digital, ano 17, nº 173, Buenos Aires, out. 2012. Acesso em: 12 jan. 2015.

FERREIRA, Katia Regina de Oliveira & AQUOTTI, Marcus Vinicius Feltrim. *Crime passionai: quando o ciúme mancha a paixão de sangue* (2009). Disponível em <www.ibccrim.org.br>. Acesso em: 13 set. 2012.

FIORATE, Jete Jane. Os direitos do homem e a condição humana no pensamento de Hannah Arendt. In: Revista de Informação Legislativa. Brasília-DF, ano 36, n. 142, abr./jun. 199. Disponível em <http://www.dhnet.org.br/direitos/filosofia/arendt/fioratti_dh_condicao_humana.pdf>. Acesso em: 11 jan. 2009.

GUERVÓS, Luis Enrique de Santiago. “A dimensão estética do jogo na filosofia de F. Nietzsche”. In: *Cadernos Nietzsche*. Trad. Vinicius de Andrade, nº 28, 2011. Disponível em <<http://www.cadernosnietzsche.unifesp.br/pt/home/itemlist/category/32-n-28-2011>>. Acesso em: 01 set. 2012.

GUIMARÃES, Leticia Souza Lima. “Características vocais do zabelê”. PUC Minas – teses zoologia, s/d. Disponível em <http://bib.pucminas.br/teses/Zoologia_GuimaraesLS_1r.pdf>. Acesso em: 04 fev. 2014.

KIELING, Márcia. “Minha gente”: o peão e o enxadrista. In: *Letras de hoje*, vol. 47, n. 2, 2012. Disponível em <<http://www.revistaseletronicas.ucri.br>>. Acesso em: 15 ago. 2014.

LENARDÃO, Elcio. “Gênese do clientelismo na organização política brasileira”. Depto. de Ciências Sociais da Universidade Estadual de Londrina, Unesp, s/d. disponível em <http://www.pucsp.br/neils/downloads/v11_12_elsio.pdf>. Acesso em: 20 dez. 2013.

LOPES, Benita La Sada. “A teoria do jogo e a psicanálise”. In: [HTTP://escolaetrafreudiana.com.br/110files/carties](http://escolaetrafreudiana.com.br/110files/carties) 2007;05 pdf. Acesso em: 17 fev. 2014.

LOUREIRO, Ines Rosa Bianca. “O carvalho e o pinheiro: sobre as concepções de morte em Freud e no Romantismo”. In: *Percurso*, “Caminhos da interpretação”, nº 27, 2/2001. Renato Mezan, coordenador Editorial. Disponível em <<http://www2.uol.com.br/percurso/main/indices/indsum03.htm>>. Acesso em: 12 mar. 2012.

MACHADO, Luís Eduardo Wexell. “O fantástico em *O mistério de Highmore Hall* e *Tempo e Destino*, os primeiros contos de Guimarães Rosa. Universidad Nacional de Assunción. Disponível em <www4.pucsp.br>. Acesso em 10 jan. 2012.

PAULINO, Clademilson Fernandes.” A alquimia religiosa como forma de construção literária no romance “Grande Sertão: Veredas” de João Guimarães Rosa”. In: *Theós* - Revista de Reflexão Teológica da Faculdade Teológica Batista de Campinas, v. 03, p. 01, 2007. Disponível em <http://www.revistatheos.com.br/Artigos/Artigo_04_01.pdf>. Acesso em: 23 out. 2012.

PESSOA, André Vinicius. *Um estranho personagem que habita as noites do sertão*. Mestrado em Ciência da Literatura, Poética, UFRJ, Rio de Janeiro. Disponível em <<http://www.google.com.br/#hl=ptR&source=hp&q=PESSOA%2C+Andr%C3%A9+V+in%C3%ADcius.+%E2%80%9CUm+estranho+personagem+que+habita+as+noites+do>>

+sert%C3%A3o%E2%80%9D&rlz=1R2SKPB_ptBRBR354&aq=f&aqi=&aql=&oq=&gs_rfai=&fp=967e30537018afc0>. Acesso em: 02 jul. 2010.

PLUTARCO. *De Iside et Osiride*. Disponível em <<http://books.google.com.br/books?id=IMQPAAAAQAAJ&printsec=frontcover&dq=D+Iside+et+Osiride&hl=pt-BR&sa=X&ei=rmTJU9rBOcfhsASxr4GQDg&ved=0CCsQ6AEwAg#v=onepage&q=D+e%20Iside%20et%20Osiride&f=false>>. Acesso em: 17 set. 2012.

REVISTA *CULT*, *Cult* (on line), nº 155, pelo Prof. Rodrigo Petronio. “Huzinga e a nova Idade Média”. Disponível em <<http://revistacult.uol.com.br/home/2011/03/huizinga-e-a-nova-idade-media/>>. Acesso em: 25 set. 2013.

RODRIGUES, Camila. “Crianças e escritura de Guimarães Rosa criam novos tempos para a História”. In: Anais do SETA, Unicamp, vol. 6, 2012. Disponível em: <<http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/seta/article/view/2084>>. Acesso em 23 jul. 2013.

ROMANELLI, Cristina. In: *Revista de História* (on-line). Disponível em <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/em-dia/memorias-de-um-medico>>. Acesso em: 14 ago. 2012.

ROSA, J.G. “Aí está Minas: a mineiridade”. Texto publicado na revista “O Cruzeiro”, em 25 de agosto de 1957. Disponível em *Jornal Opção* – Sessão Opção Cultural. Goiás. Disponível em <www.jornalopcao.com.br/posts/opcao-cultura/ai-esta-minas-a-mineiridade>. Acesso em: 06 mar. 2012.

SANTOS, Elaine C. Prado dos. “O mito de Prometeu e Pandora – a criação do homem e da mulher”. S/d. Disponível em <http://www.mackenzie.com.br/fileadmin/Graduacao/EST/Revistas_EST/III_Congresso_Et_Cid/Comunicacao/Gt10/Elaine_C._Prado_dos_Santos.pdf>. Acesso em: 24 ago. 2012.

SILVA, Elisabete Bianca Tinoco. “Mecanismos de defesas do ego”. In: *Psicologia.pt*, 2010. Disponível em <<http://www.psicologia.pt/artigos/textos/TL0212.pdf>>. Acesso em: 06 jan. 2014.

SOUZA, M.O.M. & OLIVEIRA, F.S. “Um olhar psicanalítico ao ciúme entre os casais da contemporaneidade”. Departamento de Psicologia – Faculdade Integradas de Ourinhos – FIO/FMM, s/d. Disponível em <http://fio.edu.br/cic/anais/2012_xi_cic/PDF/Psicologia/01.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2013.

TIBURI, Márcia. “Aprender a pensar é descobrir o olhar”, 03/12/2012. Disponível em: <www.artenaescola.org.br>. Acesso em: 08 out. 2014.

VARGAS, Llosa Marios. “Epopéia do sertão, torre de babel ou manual de satanismo?”. In: *Folha de S. Paulo*, 30 de março de 1991. Disponível em

<<http://almanaque.folha.uol.com.br/ilustrada30mar1991.htm>>. Acesso em 16 out. 2011.

XAVIER, Elódia. “Narrativa de autoria feminina na literatura brasileira: as marcas da trajetória”. In: *Litcult-net*, UFRJ, ano 3, vol. 1, 1999. Disponível em <http://www.litcult.net/revistamulheres_vol3.php?id=225>. Acesso em: 08 mar. 2011.

ZALESKI, Lúcia Marisa B. “Sonho, deslocamentos e representações”. In: *Jornada Interna do Círculo Psicanalítico do RS*, 27 de agosto de 2011. Disponível em: <<http://www.cbp.org.br/cprs/sonhodeslocamento.pdf>>. Acesso em: 20 nov. 2013.