

GUIMARÃES ROSA: *FLASHBACK* E POLIFONIA EM BURITI

Solange Viaro Padilha¹

RESUMO

Buriti, de Guimarães Rosa, é um enigma. Conto/novela/poema narrado em *flashback*, o texto abre-se a uma pluralidade de leituras. A polifonia e o desvio do uso convencional da linguagem são estratégias que prendem o leitor, encantado com a originalidade dos experimentos linguísticos do ficcionista mineiro. Este artigo tem como objetivo apontar algumas das qualidades do texto rosiano presentes em Buriti, com especial destaque para a grande riqueza das palavras, a multiplicidade de focos narrativos e o uso do *flashback*.

Palavras-Chave: Literatura Brasileira; Buriti; Literatura; Leitura.

ABSTRACT

Buriti, written by Guimarães Rosa, is an enigma. Short story/novel/poem, the story is told in flashback and can be read in many different ways. Poliphony and deviation from the conventional use of language are strategies that catch the readers' attention, for they are enchanted by the originality of the Brazilian writer's linguistic experiments. This article aims at pointing out some of the qualities of Buriti, especially highlighting the great richness of words, the multiple points of view and the use of flashback.

Key words: Brazilian Literature; Buriti; Literature; Reading.

O Buriti? Um grande verde pássaro, fortes vezes.

INTRODUÇÃO

“Decifra-me ou eu te devoro” – de modo semelhante à esfinge, a leitura de Buriti, de João Guimarães Rosa, propõe um grande jogo para a sua decodificação. Fora de uma perspectiva cronológica, os pensamentos e acontecimentos narrados misturam-se em suposta desordem. Uma vez que as estratégias textuais encerram as possibilidades de experiência do texto evidenciando seus objetivos operacionais², percebe-se que a desfamiliarização causada pelo uso do *flashback* sugere um leitor atento, capaz de desvendar os entrelaçamentos da narrativa rosiana.

O 'conto/novela/poema' começa com o regresso de Miguel à fazenda de iô Liodoro: “Depois de saudades e tempo, Miguel voltava àquele lugar, à fazenda do Buriti Bom, alheia, longe. Dos de lá, desde

¹ Mestre em Letras pela Universidade Federal do Paraná. Professora dos cursos de Letras e Pedagogia das Faculdades Integradas Santa Cruz. Membro da Associação Brasileira de Estudos Irlandeses. Pesquisadora das relações entre a literatura e outros sistemas semióticos. Especialização em andamento no curso Interdisciplinar em Artes e Ensino das Artes pela Faculdade de Artes do Paraná.

² ISER, Wolfgang. O ato da leitura: uma teoria do efeito estético. Trad. J. Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1999. 2v.

ano, nunca tivera notícia; agora, entanto, desejava que de coração o acolhessem”.³ (NS, p. 117) Ao volante de seu *jeep*, o moço para no mesmo local em que havia descansado há um ano, em maio, quando viera a cavalo e travara conhecimento com nhô Gualberto Gaspar. As memórias de sua chegada à fazenda, bem como do serão de despedida, – fatos ocorridos no passado – alternam-se várias vezes.

Em alguns momentos, porém, a narrativa volta ao seu início, quando do regresso de Miguel ao Buriti Bom: “Relembrando a último, Miguel voltou ao *jeep*” (NS, p. 153), para em seguida relatar episódios acontecidos em seu primeiro dia de visita à fazenda, há um ano: “Maria Behú – foi a primeira pessoa que Miguel conheceu, da família, na casa-de-fazenda do Buriti Bom.” (NS, p. 169). Novamente seguem-se lembranças do serão de despedida, e uma vez mais vemos Miguel ao volante de seu *jeep* – naquilo que se considera ser o 'presente' da narrativa –, planejando passar a noite na Grumixã para seguir viagem até o Buriti Bom no dia seguinte.

Elemento de grande relevância, o *flashback* não admite que o leitor passeie distraidamente pelo texto, com o risco de perder o fio condutor da história. Logo após vermos Miguel dirigindo-se à fazenda de nhô Gualberto, onde passará a noite, a narrativa toma outros rumos. Graficamente, há uma espécie de divisor de águas (ou capítulos), e segue-se uma conversa acontecida entre Lalinha e Glorinha, na manhã em que Miguel partira, deixando uma vaga promessa de retornar.

A reversibilidade temporal no texto de Guimarães Rosa⁴ exerce um certo controle sobre o leitor, uma vez que suas concepções e valores são alterados pela experiência da leitura. Segundo Roman Ingarden,

Quando lemos, nossa expectativa é função do que nós já lemos – não somente no texto que lemos, mas em outros textos –, e os acontecimentos imprevistos que encontramos no decorrer de nossa leitura obrigam-nos a reformular nossas expectativas e a reinterpretar o que já lemos [...]. A leitura procede, pois, em duas direções ao mesmo tempo, para frente e para trás. (*apud* COMPAGNON, 1999, p. 149).⁵

Do mesmo modo, a complexidade estrutural de *Buriti* faz com que o leitor leia em duas direções, até entrar no jogo, ou seja, no mecanismo da narrativa. Conquistado pelo desafio, seu interesse pelo processamento do texto tende a aumentar. *Buriti* vai crescendo, tomando forma; torna-se, então, “Teso. Toroso.”

A passagem do tempo é relatada por meio de cenas ou expressões significativas. Lalinha “Chegara em setembro. – 'Chuva em setembro é chuva cedo...' – referiam.” Sentimo-nos tocados pela cena dos sertanejos pobres, que acontece em dezembro:

Em certos dias, surgia na varanda uma mansa gente – os pobres do mato. [...] No mês do Natal, para o presepe, vinham com balaios de musgo, barbas-de-árvores, ananases, parasitas floridas, penas coloridas de pássaros, frutas de gravatá, cristais de belo bisel; e exultavam com o próximo nascimento de Jesus Nosso Senhor. (NS, p. 235-236).

A narrativa prossegue: “Em fevereiro, o tempo limpou.”; “dias marços”. Além do decorrer dos dias, percebe-se ainda a referência a aspectos culturais. Ao ver a cunhada inquieta com uma brincadeira sua, Glorinha afirma: “É primeiro-de-abril, só...”. Sabe-se também que “No São-João fizeram uma espampã fogueira.” Ao narrador não escapa a lentidão do tempo. Após a morte de Maria Behú, as

³ ROSA, João Guimarães. *Noites do sertão: (Corpo de Baile)*. 9.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. A partir daqui, a obra será abreviada como NS, seguida do número da página.

⁴ Observe que na transposição fílmica de *Noites do Sertão*, a história é contada de forma linear: iô Liodoro busca Lalinha na cidade; ela chega ao Buriti Bom em setembro. No ano seguinte, em maio, Miguel visita a fazenda; encanta-se por Glorinha e promete voltar. Muitas coisas sucedem no ano em que o rapaz esteve fora. Na cena final, ao volante de seu *jeep*, Miguel dirige-se ao Buriti-Bom. Acreditamos que, dada a complexidade da narrativa rosiana, a opção pela linearidade seja feita com o intuito de abranger uma comunidade interpretativa maior.

⁵ COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução C.P.B. Mourão e C.F. Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

peças da família “na vila ficaram os sete dias, até à missa. Ali o andar do tempo era diverso, feito de modéstia e de inquietos bocejos.” Lalinha adia seu regresso à cidade: “Sua partida apenas se adiara. Que ficasse ainda... só até a missa de mês.”

1 A PALAVRA

A grande beleza do texto de Guimarães Rosa reside na força da palavra: “Diziam: o *Buriti-Grande*. Ele existia.” (NS, p. 181). É a palavra na sua força e poder de criação que dá existência ao buriti. Ao referir-se à árvore descomunal o narrador afirma: “Aquele coqueiro crescido consolava mais do que as palavras procuradas num livro, do que um bom conselho de amigo.” (NS, p. 190). O mesmo narrador comenta uma conversa entre Lalinha e iô Liodoro: “Ele falou. E era um modo de apenas acariciá-la com as palavras.” (NS, p. 274).

Além do uso da metalinguagem, as aliterações, metáforas, onomatopeias e antíteses são apenas algumas entre tantas figuras que enriquecem o texto. Aliterações leves e líquidas /l/: “Em fevereiro, o tempo limpou. Havia lua-luar [...]. Até os cachorros se impunham severa alegria doidável, com seus ladrados louvantes, ao logo romper da lua. Lua bela, pelo Abaeté a fora. E Glória, Behú e Tia Cló às vezes cantavam...” Aliterações cortantes com a fricativa /f/: “Ferira-a. Sentiu, fugaz como o frio.” E a metáfora: “Morrer talvez seja voltar para a poesia...”, que nos remete de certa forma às palavras proferidas por Guimarães Rosa em seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras: “As pessoas não morrem, ficam encantadas.”

E encantado fica o leitor com a originalidade de experimentos linguísticos que levam a formas inusitadas, belas e surpreendentes: “O mato – vozinha mansa – aeiouava.” Por meio de imagens vibrantes como esta, o escritor mineiro realça o código poético e

acentua os fundamentos intuitivos, profundos, irracionais – populares. [...] Esta linguagem irracional tão próxima do popular, especialmente do popular brasileiro, abre-se em sugestões que poderão ser apreendidas apenas intuitivamente, através da sugestão onomatopéica. (SPERBER, 1976, p. 146-7).⁶

Por meio do valor e riqueza advindos do desvio do uso convencional, a palavra, em Buriti, tem o poder do encantamento. Carregada de significados⁷ é ela que “age mediunicamente entre o escritor e o mundo sensorial e extrassensorial [...]. É ela que se dá e procura uma tradição, uma decodificação não por parte do escritor, mas do leitor.” (SPERBER, 1976, p. 148).

Segundo a teoria de comunicação literária desenvolvida por M. H. Abrams (apud COMPAGNON, 1999), o leitor é um dos ápices que compõem o triângulo autor/leitor/mundo, cujo centro de gravidade é a obra. Ao proceder à leitura do texto ele assume, portanto, uma função primordial, uma vez que a palavra só se realizará plenamente por meio da sua ótica, do seu modo de absorvê-la, traduzi-la, interpretá-la. Desta forma, grande parte do ato criador, ou seja, da produção dos sentidos do texto, está nas mãos do leitor.

2 IMPORTÂNCIA DO NOME

Inúmeros estudos destacam a importância do nome próprio para o ficcionista mineiro, que confere à palavra o estatuto de personagem. Em Buriti, discute-se que nome poderia ser dado ao coqueiro: “_ Maravilha: vilhamara! _ Qual o nome que podia, para ele? (...). Me ajude a achar um que

⁶ SPERBER, Suzi Frankl. *Caos e cosmos: leituras de Guimarães Rosa*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1976.

⁷ Ezra Pound, em *ABC da Literatura*, afirma: “Literatura é linguagem carregada de significado. Grande literatura é simplesmente linguagem carregada de significado até o máximo grau possível.” (p. 32)

melhor assente...' Inútil. Seu nome, só assim mesmo poderia ser chamado: o Buriti-Grande.” (NS, p. 168) E sabe-se que “ali no sertão, atribuíam valor aos nomes, o nome se repassava do espírito e do destino da pessoa, por meio do nome produziam sortilégios.” (NS, p. 220).

O proprietário da fazenda do Buriti Bom é iô Liodoro. O paralelo estabelecido entre o patriarca e o “palmeirão descomunal” é claro: Liodoro Maurício Faleiros e a palmeira cujo nome científico é *Mauritia flexuosa L.*⁸ formam uma unidade. A identificação entre ambos começa pelas iniciais do nome que, embora em ordem diversa, acentuam essa relação. Ambos são rijos, fortes, cheios de seiva e vigor.

Ana Maria Machado (2003, p. 197)⁹ afirma que “Na obra de Guimarães Rosa, os Nomes formam um sistema global de significação [...], provando que não é possível falar em um sentido único para um texto, mas obrigando à incorporação de uma pluralidade de leituras [...].” Tal pluralidade é indicativa da abertura do texto e da conseqüente necessidade de releitura. E é por meio da releitura que se percebe que as palavras

de alguma forma se convertem em mitos, assim como o próprio popular a eles tende ou deles se aproxima. Parecem ter conteúdo sagrado: apresentam-se terríveis de poder sugestivo, desconhecido. Este desconhecimento envolve as palavras de uma aura sagrada, que lhes permite participarem do horrível e do belo, simultaneamente. (SPERBER, 1976, p. 147).

Desse modo, não é difícil perceber que a releitura evidencia características do texto que vão muito além da confecção meramente gastronômica, ressaltando qualidades artísticas, filosóficas e estéticas.

3 POLIFONIA

Narrativa complexa, *Buriti* envolve o leitor em seus meandros. A história principia com o narrador em terceira pessoa; esse uso é sutilmente interrompido quando a voz de Miguel começa a ecoar mais forte:

[...] Glória falava. Ele, Miguel, ouvia.

De repente, reconheceu, remoto, o barulhinho do monjolo. [...] Ele estava batendo, todo o tempo; eu é que ainda não tinha podido notar. Dona Lalinha é uma linda mulher; tão moça, como é possível que o marido a tenha abandonado? (NS, p. 119).

A mudança do foco narrativo da 3ª pessoa (“Ele, Miguel, ouvia.”, “reconheceu”) para a 1ª pessoa (“eu é que ainda não tinha podido notar.”) implica um tom subjetivo, confessional. A ótica de Miguel se sobrepõe à do narrador, e o uso do tempo verbal no presente do indicativo conduz o leitor a uma espécie de *illud tempus*, como se estivesse presenciando a cena no momento em que ela se deu.

Tal recurso é frequentemente corroborado pelo uso do discurso direto – recurso utilizado no gênero dramático. Além de tornar a cena mais vívida aos olhos do leitor, o discurso direto realça a importância do que é dito. Ao recordar sua primeira visita à fazenda, o moço recorda-se das palavras de Glorinha ao referir-se ao pai: “_ ‘Ele gostou de você, mas demais!’ – Glorinha disse. (‘_ ... Vou falar ‘você’; não é melhor? O senhor é muito moço...’).” Tentado a acreditar nas palavras de sua interlocutora, Miguel lembra que iô Liodoro quis que “ficasse mais três dias, depois de vacinados os bezerros, visto o

⁸ A árvore também é classificada como *Mauritia vinifera*.

⁹ MACHADO, Ana Maria. *Recado do Nome: leitura de Guimarães Rosa à luz do Nome de seus personagens*. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

gado. E bem, se eu disser: _ Iô Liodoro, quero casar com sua filha Maria da Glória? _ que é que ele me responde? Fantasia.”

A narrativa de Miguel é complexa; a seus pensamentos misturam-se lembranças vívidas dos momentos passados junto a Glorinha e das conversas que mantinham. Então, inteiramo-nos dos devaneios que o personagem tem enquanto ouve o que a moça lhe diz. Percebemos o fluxo de consciência de Miguel na conversa que tem com a filha de Iô Liodoro:

'Você tem irmãos?' Sei, Glorinha pode já estar no meu destino. Que é que a gente sabe? _ 'Tive um irmão, mais moço do que eu, morreu ainda menino... um irmãozinho' eu digo. Eu queria levar Glorinha comigo, às maiores distâncias de minha vida. _ '... Até hoje, não posso demorar o pensamento nele. Tenho medo de sofrer. Você acha que sou fraco?' (NS, p. 125).

Intercalados com o breve diálogo, os pensamentos inconfessos de Miguel: o rapaz deseja levar a moça consigo 'às maiores distâncias' de sua vida. O jovem acredita que seu destino talvez já esteja associado ao dela.

Na citação acima há ainda a presença de outro traço marcante da obra de Guimarães Rosa: o uso da intratextualidade. Miguel afirma ter tido um irmão mais moço, que morreu ainda criança, e confessa não poder se lembrar do ocorrido sem sofrer duramente. Sabemos que seu irmãozinho é o Dito, de *Campo Geral* (in *Corpo de Baile*, 1956), novela que investiga a convivência de uma família isolada no sertão dos Gerais. Miguelim (o nosso Miguel) é um menino que se sente desajustado naquele ambiente.

Ainda utilizando-se do recurso da intratextualidade, o narrador aponta para fatos transcorridos na infância de Miguel, memórias de *Campo Geral*. Vê-se que

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. (NS, p. 134).

Miguel se esforça para esquecer a morte do irmão e toda a dor que a lembrança do garoto e da infância transcorrida no sertão lhe trazem.

Em *Buriti*, há o entrelaçamento de vários fios de narrativa: é como se histórias diferentes estivessem sendo contadas. Por vezes, temos a estrutura de encaixe, semelhante à de textos dramáticos em que se pode ver uma peça dentro da outra. A história de Dô-Nhã e seus “quatro” maridos, emoldurada dentro de poucas páginas, é como um pequeno conto dentro do outro. Esse recurso salienta o modo de olhar para a narrativa oral: as histórias puxam histórias, recurso que Cheherazade e Guimarães Rosa dominavam com maestria.

Aos poucos, a trama desenvolve-se com a presença de vários 'narradores-personagens', vozes que assumem o comando da narração¹⁰. A polifonia intriga o leitor, pois muitas vezes não fica claro se fala o narrador-autor ou a personagem narradora. Vale ressaltar que “O ponto de vista em movimento possibilita ao leitor desenvolver a diversidade relacional das perspectivas textuais, as quais, como já observamos, se realçam cada vez que o ponto de vista salta de uma para outra.” (ISER, 1999, p. 27, v. 2). Tal técnica exige do leitor uma mudança de registros de leitura, um repertório refinado.

Aliado à técnica do *flashback*, o uso de múltiplos focos narrativos é recurso que amplia a complexidade estrutural do texto, o que requer maior tempo de leitura. Certamente tal duração está diretamente relacionada ao desempenho do leitor e sua capacidade de analisar os elementos que formam a rede de significados do texto. Wendel Santos assegura que

¹⁰ Nas 72 páginas iniciais de *Noites do Sertão*, Miguel e Nhô Gualberto alternam-se no comando da narração. Segue-se então o *flashback* de Lalinha, de aproximadamente 120 páginas. O ponto de vista de Miguel volta a predominar nas oito páginas finais, quando se retorna ao 'presente' da narração.

o *Buriti* é um romance que supõe uma consciência constante de seus valores profundos; supõe também que o leitor se disponha a romper o hábito elementar de imaginar Estórias como sequências num tempo rígido e a aceitar a multiplicidade de visões na construção das personagens. (SANTOS, 1978, p. 157).¹¹

Implicitamente, a obra de Guimarães Rosa pressupõe um leitor interessado em esmiuçar o modo como o texto foi escrito. Pela densidade de suas estruturas, percebe-se que *Buriti*, longe de ser obra de leitura gastronômica, é obra com finalidade estética¹², prosa para ser “lida por um pequeno grupo de iniciados na arte literária.” (SANTOS, 1978, p. 157).

4 GÊNEROS E OPOSTOS

Além de toda a complexidade estrutural de *Buriti*, existe a questão do uso plurigenérico da linguagem, que faz com que o texto de Guimarães Rosa tenha características de pós-moderno. A presença do gênero dramático pode ser identificada de diversas maneiras: pelo uso do discurso direto, por descrições semelhantes a rubricas teatrais, pelo conflito de relacionamento vivido por Glória e Lalinha. Já quando Chefe Ezequiel confessa ouvir os sinais da noite, é o fantástico que predomina. O lírico está expresso nas recordações de Miguel; o épico nas passagens em que Nhô Gual fala para uma audiência.

Antoine Compagnon (1999, p. 158) afirma que “O gênero, como código literário, conjunto de normas, de regras do jogo, informa o leitor sobre a maneira pela qual ele deverá abordar o texto, assegurando desta forma a sua compreensão.” Assim, as estratégias textuais utilizadas no conto/novela/poema exigem um leitor capacitado a entender esses protocolos de leitura.

O conto congrega uma série de opostos: sertão x cidade; dia x noite; masculino x feminino; *Buriti* x Brejão-do-Umbigo; Maria Behú x Maria da Glória; Miguel x Glorinha, entre outros. Glorinha é sertaneja. Ela anda a cavalo, tem atitudes *yang*, aprecia caçadas, enquanto Miguel, cidadão, já 'urbanizado', revela aspectos *yin* de sua personalidade.¹³

O *buriti* faz parte do simbolismo da árvore cósmica e dos cultos da vegetação; simboliza o princípio masculino por excelência, é sólido, rijo, fálico. Ele é um *axis mundi*, que faz a conexão entre os diversos planos da matéria, ligando o homem ao céu e à terra.¹⁴ O Brejão-do-Umbigo, por sua vez, é o modelo cósmico da Terra como geradora universal; é líquido, úmido, símbolo do inconsciente e da fecundidade feminina: “O brejão era um oásis, impedida a entrada do homem, fazia vida.” Nesse processo, percebemos a antropomorfização da natureza.

¹¹ SANTOS, Wendel. *A construção do romance em Guimarães Rosa*. São Paulo: Ática, 1978.

¹² ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. 2.ed. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

¹³ Quando Glorinha pergunta a Miguel se ele gosta de caçada, o moço se esquivava de responder, para não mostrar a ela que não aprecia a brutalidade da caça: “Fugi de responder. O que devia ter dito: que odeio, de ódio. Assoante, pobre do tatu, correndo da cachorrada.” (NS, p. 123).

¹⁴ ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p.55.

CONCLUSÃO

Com o intuito de mergulhar na imensidão do texto de Guimarães Rosa e de entender as estratégias textuais por ele utilizadas, debruçamo-nos sobre o *Buriti*. Se a função intencionada pelo autor e a função realizada pelo leitor¹⁵ foram coincidentes, jamais o saberemos; mas certamente as percepções do texto converteram-se em valiosa experiência de leitura. “Eu quase que nada não sei. Mas desconfio de muita coisa.” (GSV) Se perguntarem: 'O *Buriti*? Se diz que é fenômeno. Texto descomunado. Um grande verde livro, fortes vezes.'

REFERÊNCIAS

- COMPAGNON, A. **O demônio da teoria:** literatura e senso comum. Trad. C.P.B. Mourão e C.F. Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.
- COSTA LIMA, L. (org.) **A literatura e o leitor.** Trad. Luiz C. Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- DUARTE, L. P. (org.). **Outras margens:** estudos da obra de Guimarães Rosa. Belo Horizonte: Autêntica/PUC Minas, 2001.
- ECO, U. **Obra aberta:** forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- _____. **Sobre os espelhos e outros ensaios.** 2.ed. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- ELIADE, M. **O sagrado e o profano.** São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- ISER, W. **O ato da leitura:** uma teoria do efeito estético. Trad. J. Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1999. 2v.
- JOUBE, V. **A leitura.** Trad. B. Hervot. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- MACHADO, A. M. **Recado do nome:** leitura de Guimarães Rosa à luz do Nome de seus personagens. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- POUND, E. **ABC da literatura.** São Paulo: Cultrix, 1986.
- ROSA, J. G. **Noites do sertão:** (Corpo de Baile). 9.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- SANTOS, W. **A construção do romance em Guimarães Rosa.** São Paulo: Ática, 1978.
- SPERBER, S. F. **Caos e cosmos:** leituras de Guimarães Rosa. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1976.

