

**MARINA CARDOSO DE MELO**

**MULHERES QUE MOVEM O SERTÃO ROSIANO: EROTISMO, TRANSGRESSÃO  
E MODERNIZAÇÃO EM “CAMPO GERAL” E “BURITI”**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

Orientador: Angelo Adriano Faria de Assis

**VIÇOSA – MINAS GERAIS  
2021**

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade  
Federal de Viçosa - Campus Viçosa

T

M528m  
2021 Melo, Marina Cardoso de, 1994-  
Mulheres que movem o sertão rosiano: erotismo,  
transgressão e modernização em “Campo Geral” e “Buriti” /  
Marina Cardoso de Melo. – Viçosa, MG, 2021.  
1 dissertação eletrônica (170 f.): il. (algumas color.).

Orientador: Angelo Adriano Faria de Assis.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Viçosa,  
Departamento de Letras, 2021.

Referências bibliográficas: f. 164-170.

DOI: <https://doi.org/10.47328/ufvbbt.2021.218>

Modo de acesso: World Wide Web.

1. Rosa, João Guimarães, 1908-1967. Campo geral - Crítica  
e interpretação. 2. Rosa, João Guimarães, 1908-1967. Buriti -  
Crítica e interpretação. 3. Identidade de gênero na literatura.  
4. Papel sexual na literatura. I. Assis, Angelo Adriano Faria de,  
1971-. II. Universidade Federal de Viçosa. Departamento de  
Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDD 22. ed. B869.3

Bibliotecário(a) responsável: Alice Regina Pinto CRB6 2523

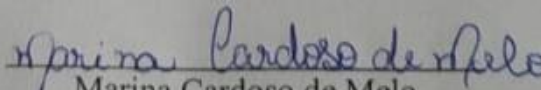
MARINA CARDOSO DE MELO

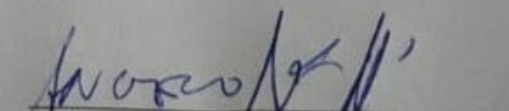
MULHERES QUE MOVEM O SERTÃO ROSIANO: EROTISMO, TRANSGRESSÃO  
E MODERNIZAÇÃO EM “CAMPO GERAL” E “BURITI”

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

APROVADA: 25 de agosto de 2021.

Assentimento:

  
Marina Cardoso de Melo  
Autora

  
Angelo Adriano Faria de Assis  
Orientador

*Dedico este trabalho à memória de meu pai e minhas avós, que, infelizmente, não se encontram mais nesse plano, mas que me acompanham de onde quer que estejam.*

## AGRADECIMENTOS

Foi uma experiência inédita e nada fácil escrever uma dissertação em meio a uma pandemia, que configurou em um isolamento social repentino, uma mudança extrema de rotina e na implementação de novos medos e incertezas. Obviamente, também não foi uma experiência exclusiva, mas creio que cada um vivenciou (e está vivenciando) este período à sua própria maneira e com suas próprias dificuldades. Pessoalmente, posso dizer que tem sido um momento de muitas mudanças, nem todas boas, mas sem as pessoas que cito abaixo, provavelmente eu teria desistido muito antes de completar esse ciclo, por isso elas terão minha eterna gratidão.

Primeiramente agradeço à minha mãe, que foi quem me ensinou a ter tanto amor pela leitura e que, desde os meus primeiros anos de vida, me incentivou a considerar a literatura como algo fundamental, seja ela de que tipo for, o importante é ler. Também a agradeço por ter me apresentado a Guimarães Rosa, que se tornou uma parte tão importante e imprescindível de minha vida acadêmica. Além disso, agradeço pela vida e pela criação que me deu e pelo fato de permanecer ao meu lado em todos os momentos bons e ruins que vivenciei.

Agradeço aos meus irmãos, Fernanda e Éder, que estiveram ao meu lado desde o meu nascimento e nunca me desampararam em momento algum, me dando apoio em forma de amor e verdades ditas gentilmente, e, ainda que tenham suas próprias vidas e famílias, jamais trataram minhas questões como algo menos relevante. Eu não tenho como expressar o quanto isso tem sido importante em minha trajetória e o quanto desejo ser, para eles, exatamente o tipo de apoio que eles têm sido para mim.

Agradeço aos meus sobrinhos, Ian e Mateus, a alegria da família, por serem crianças tão extraordinárias e singulares e por serem o alívio de momentos não tão fáceis. Eu gostaria que eles nunca crescessem e perdessem a inocência que têm em cada gesto, mas sei que isso não é possível, então só desejo que sejam extremamente felizes e que eu possa ser uma boa influência em suas vidas.

Agradeço ao Javier, que é um gato, mas, sem dúvidas, foi a melhor decisão que tomei ao longo dessa quarentena. Eu poderia dizer que o adotei e dei a ele uma vida melhor, mas a verdade é que quem me proporcionou muito mais alegria e um isolamento social muito menos solitário foi ele. Javier é minha companhia diária, eu só espero poder proporcionar a ele uma vida feliz e saudável, retribuindo tudo o que só sua presença ao longo do último ano me proporcionou.

Agradeço à Camila, minha amizade mais antiga, que veio da infância e tem se perpetuado, mesmo que estejamos a quilômetros de distância uma da outra e não nos vejamos há muito tempo. Ainda que de longe, ela nunca me faltou e sempre esteve disposta a me ouvir e aconselhar. Espero estar retribuindo à altura cada segundo de dedicação que ela tem me dispensado.

Jamais teria conseguido finalizar esse trabalho, e qualquer outro que iniciei desde o ano de 2012, sem as amigas mais preciosas que fiz ao longo da graduação, minhas duas Júlias, Fitaroni e Severiano, “migs” e “raio de sol”. Ainda que tenhamos seguido rumos acadêmicos distintos, elas sempre estiveram ao meu lado me incentivando, tanto nos estudos quanto na vida pessoal. Eu espero que elas permaneçam ao meu lado por muito tempo, o máximo que for possível e espero conseguir incentivá-las tanto quanto elas têm me incentivado ao longo de todos esses anos.

Em especial, agradeço ao meu orientador, professor Angelo. Nos conhecemos desde que entrei no curso de História e o que posso dizer é que, em todas as oportunidades, ele buscou me incentivar em minhas pretensões científicas e acadêmicas no geral. Foi imensamente gratificante reencontrá-lo em minha banca de monografia e, especialmente, na orientação do mestrado. Ele sempre acreditou em meu trabalho e recebeu minhas propostas com entusiasmo. Em grande medida, foi graças aos seus comentários que consegui acreditar em meu potencial ao longo desta etapa da pós-graduação. Agradeço, sobretudo, por sua paciência e disponibilidade, pelas sugestões enriquecedoras e pela boa vontade em me nortear ao longo desses anos. Todas as nossas conversas fizeram diferença significativa ao longo de minha formação, jamais esquecerei todo o apoio que recebi de sua parte.

Agradeço imensamente às professoras Roberta e Vanessa pela leitura atenta de meu trabalho e pelas excelentes contribuições durante meu seminário de qualificação e agora na defesa; bem como à professora Maria Carmen pelo aceite em participar da banca e pelo aporte que dará à minha pesquisa.

Aos colegas de mestrado: Ângela, Nayana, Rodrigo, Vanessa e Yasmin por podermos compartilhar nossas conquistas e angústias ao longo desses dois anos, ainda que perpassados por uma pandemia, que dificultou ainda mais o processo para todos nós. Desejo a eles um futuro promissor nas carreiras que escolherem seguir.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

## RESUMO

MELO, Marina Cardoso de, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, agosto de 2021. **Mulheres que movem o sertão rosiano: erotismo, transgressão e modernização em “Campo Geral” e “Buriti”**. Orientador: Angelo Adriano Faria de Assis.

Este trabalho consiste em uma análise das novelas “Campo Geral” e “Buriti”, componentes da coletânea *Corpo de Baile*, publicada por João Guimarães Rosa em 1956. Em nosso estudo pretendemos investigar de que modo o comportamento transgressor das personagens femininas selecionadas, sobretudo aquele expresso por meio do erotismo, relaciona-se diretamente ao sentido de modernização do sertão norte-mineiro que o escritor buscou representar por meio de sua obra, além de compreender a importância da representação social dessas mulheres para o desenvolvimento das tramas em que estão inseridas. Para tanto, procuramos, em primeiro momento, compreender a biografia e formação pessoal do autor, bem como as especificidades da forma e dos temas abordados em seus enredos, além dos aspectos que mais nos importam em relação à obra estudada. Em seguida, são abordados os principais referenciais teóricos e críticos relacionados aos assuntos de maior relevância para a análise estabelecida, bem como o modo como foram tratados por Rosa em *Corpo de Baile*. Assim, estabelecemos uma discussão referente às especificidades da temporalidade e do espaço sertanejo; sobre o patriarcado, as relações de gênero e as expectativas e obrigações impostas às mulheres em meio a uma sociedade de molde patriarcalista; e, por fim, acerca das questões relacionadas ao erotismo e à imprescindibilidade do fator transgressão para sua concretização. Em nossa análise específica sobre as personagens, primeiramente abordamos a transgressão do adultério e, sobretudo, as diferentes repercussões geradas por ele em distintas temporalidades e em meio a diferentes classes sociais. Por fim, nos voltamos aos comportamentos subversivos de mulheres não-casadas e a maneira como, na narrativa de Rosa, eles têm o poder de alterar a organização social do espaço.

**Palavras-chave:** Gênero. Transgressão. Sertão.

## ABSTRACT

MELO, Marina Cardoso de, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, August, 2021. **Women who move the *sertão* rosiano: eroticism, transgression and modernization in “Campo Geral” and “Buriti”**. Adviser: Angelo Adriano Faria de Assis.

This work consists in an analysis of the novels “Campo Geral” e “Buriti”, components of the collectanea *Corpo de Baile*, published by João Guimarães Rosa in 1956. In our study we intend to investigate the way in which the selected female characters’ transgressive behaviors, especially those related with eroticism, relates directly to the modernization of the sertão in the north of Minas Gerais that the author aimed to represent through his work, besides comprehending the importance of the social representation of these women for the development of the plots in which they are inserted. To do such, we seeked, at a first moment, comprehending the author’s biography personal formation, as well as the specificities of the structure and themes present on his story, in addition to the aspects that are most important to us regarding the studied piece. Next, we will bring the main theoretical framework and critics regarding the most relevant subjects within the established analysis, as well as the ways in which they were portrayed by Rosa in *Corpo de Baile*. Thus, a establish a discussion on the specificities on the temporality and the *sertanejo* environment; on the patriarchy, the gender relations and expectations and obligations imposed upon women amidst a patriarchal society; questions regarding eroticism and the indispensability of the transgressive factor for its realization. In our specific analysis on the characters, we first discuss the transgression of adultery and, mostly, the different repercussions provoked by it in distinct times and among different social classes. Finally, we go back to the subversive behaviors of unmarried women and the way that, in Rosa’s narrative, they have the power to alter the social organization of the space.

**Keywords:** Gender. Transgression. Sertão.



## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1:</b> Contracapas dos volumes da edição de 2016.....	36
<b>Figura 2:</b> Capas dos volumes da edição de 1964.....	37
<b>Figura 3:</b> Capas dos volumes da edição de 2016 .....	38
<b>Figura 4:</b> Box da edição comemorativa de sessenta anos da publicação de <i>Corpo de Baile</i> ..	38

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b> .....	10
<b>Capítulo 1</b> .....	15
<b>Criador e criatura: desvendando Rosa e seu <i>Corpo de Baile</i></b> .....	15
1.1. De Cordisburgo ao cânone: a singular pluralidade de Guimarães.....	16
1.2. A força transformadora das palavras: forma e foco na literatura rosiana.....	26
1.3. <i>Corpo de Baile</i> : fragmentação e unidade .....	33
<b>Capítulo 2</b> .....	47
<b>Espaço, tempo, mulher e erotismo: levantamentos teóricos e críticos</b> .....	47
2.1. O sertão se acusa: especificidades do tempo e do espaço .....	49
2.2. Patriarcalismo e relações de gênero nas narrativas rosianas .....	58
2.3. As mulheres ditam o ritmo: a face transgressora de Eros.....	72
<b>Capítulo 3</b> .....	84
<b>A “pior” das transgressões femininas: o adultério em dois atos de <i>Corpo de Baile</i></b> .....	84
3.1. “No começo de tudo, tinha um erro”: infidelidade e desagregação familiar no Mutum .....	89
3.2. “Mas o mundo vai demudando”: as diferentes repercussões do adultério sob a sombra do Buriti-Grande.....	107
<b>Capítulo 4</b> .....	118
<b>Novidades de amor e brincadeiras eróticas das moças (não) recatadas: a força motriz na união do feminino em “Buriti”</b> .....	118
4.1. Muito além da “mulher de um marido que não tenho mais”: transgressões sertanejas da moça cidadina.....	123
4.2. “Tudo o que tem, de melhor, é o que a gente não deve de fazer”: transgredindo a castidade nas tramas eróticas do Buriti Bom.....	146
<b>Considerações Finais</b> .....	159
<b>Referências Bibliográficas</b> .....	164

## Introdução

Ao longo das últimas décadas, tendo tido início a partir dos anos de 1970, cresceu em meio às áreas que compõem as Ciências Humanas o interesse sobre o tema mulher em suas mais diversas nuances, categorizações, similaridades e diferenças. Nesse sentido, após um longo período de apagamento e silenciamento em que os estudos voltavam-se, sobretudo, à política e economia, no caso da historiografia; e ao cânone ocidental, em se tratando da crítica literária, sempre com ênfase na figura do homem branco, heterossexual e econômica e socialmente privilegiado, as tendências passaram a se modificar, passando a englobar, desse modo, grupos historicamente marginalizados, nos quais enquadravam-se as histórias, leituras e escritas femininas. Desde então, intensificando-se gradualmente e ganhando maior fôlego e força a partir dos anos mais recentes, passou a receber maior atenção em meio a esta categoria sociológica de análise a percepção de quão plural ela é, desdobrando-se as pesquisas relacionadas a gênero em diversos outros segmentos, destacando que, embora as mulheres tenham sido oprimidas e suprimidas em meio às investigações realizadas no âmbito acadêmico, outras de suas características sociais, sexuais e raciais consistiam em elementos decisivos para a definição dos tipos de exclusões e repressões sofridas por elas.

Tendo em vista a importância de se identificar, considerar, destacar e compreender as nuances da vivência feminina que tornam as mulheres, ao mesmo tempo, únicas e multifacetadas, reconhecemos a imprescindibilidade da maior recorrência dos estudos que buscam enforçar a elas e aos diversos debates acerca das relações de gênero na atualidade, bem como, a necessidade de que eles continuem obtendo protagonismo em meio às pesquisas acadêmicas, sobretudo no que diz respeito às humanidades em geral. Partindo de tal entendimento, nosso estudo se propôs à análise de quatro personagens femininas componentes das novelas “Campo Geral” e “Buriti” da coletânea *Corpo de Baile*, de João Guimarães Rosa, com o objetivo de compreender as representações sociais realizadas pelo escritor ao criá-las enquanto mulheres que transgridem, sobretudo por meios eróticos, as rígidas regras patriarcais vigentes no sertão retratado em meio às narrativas. Nesse sentido, em nossa hipótese norteadora, consideramos que o comportamento subversivo dessas personagens tem relação direta com o sentido de modernização impresso ao longo de toda a obra estudada.

Como se sabe, Guimarães Rosa constitui um dos maiores nomes da Literatura Brasileira, tendo sido cristalizado enquanto cânone e sendo suas obras consideradas clássicos. Desde seu surgimento na cena literária, em 1946, com *Sagarana*, chamou a atenção da crítica

especializada, sobretudo, as inovações de forma e estética possíveis de serem constatadas por meio da recriação da linguagem falada nos interiores do país, com ênfase no sertão do norte de Minas Gerais, localidade que serviu de cenário para a maior parte das narrativas de seu universo ficcional. Apesar de sua produção ser considerada por muitos como regionalista, estudiosos como Antônio Cândido (1989) defendem que nela mesclam-se temas que transitam entre o particular, ou seja, o regional e nacional; e o universal. De tal maneira, seus enredos não estariam restritos à abordagem de problemáticas geograficamente localizadas, como seria o caso da constante abordagem da seca e da migração em narrativas ambientadas em diferentes pontos do sertão brasileiro, estando voltados, majoritariamente a questões da subjetividade humana em qualquer época ou lugar.

A consequência desta perspectiva, como reflete Raduy (2006), foi uma tendência constante entre os estudos das obras rosianas, por um longo período, de se desenraizar, a ela e a seu escritor, de sua temporalidade de produção, atribuindo a ele características estéticas e formais que, embora fossem apreciadas como sendo exclusivas de sua criação, não se restringiam à sua escrita, estando presentes na ficção de outros autores no mesmo período. Além disso, a exaltação da universalidade presente em seus enredos levou a um apagamento progressivo da relação existente entre as situações e personagens retratados em seus livros e a realidade sócio-histórica vivenciada pelo escritor e pelos demais sertanejos, nos quais inspirou-se profundamente, conforme suas expedições pelos interiores do país podem comprovar, para sua composição literária. Opondo-se a tal tendência, a partir da década de 1970, outras linhas de pesquisa passaram a explorar as especificidades sociais, culturais e históricas retratadas em meio à sua produção ficcional, tendo como representantes autores como Bolle (1973), Roncari (2004; 2007; 2013), Soares (2007; 2008a; 2008b), dentre outros.

É seguindo esta segunda tendência que construímos o trabalho que apresentado nas próximas linhas, em um esforço de tentar identificar em meio às novelas e personagens selecionadas as influências exercidas pela realidade sócio-histórica do passado e do presente da escrita rosiana sobre os rumos desenhados pelo desenrolar dos enredos de “Campo Geral” e “Buriti”. Para além, ao escolhermos analisar a importância e os papéis sociais cumpridos por personagens femininas presentes nessas narrativas, estabelecemos uma abordagem semelhante àquela adotada pelos primeiros trabalhos realizados no contexto da crítica literária feminista que, de acordo com Bellin (2011, p.2), centrada no papel da mulher como leitora, “empreende uma crítica contundente em relação à noção de universalidade do sujeito e aos parâmetros de verdade e subjetividade, afirmando que tudo isso era, na realidade, uma construção masculina”. Nesse sentido, as primeiras representantes dessa vertente buscaram revisitar o cânone literário

ocidental, concentrando-se nas maneiras como as personagens femininas eram construídas em obras clássicas e denunciando que, em grande parte das vezes, elas eram retratadas como excessivamente passivas.

Compreendendo a relevância literária e histórica de Guimarães Rosa, consideramos pertinente que nos voltemos à análise e compreensão do modo como o escritor construiu suas personagens femininas, observando quais estereótipos reproduziu por meio delas, de que maneira subverteu o senso comum existente sobre o feminino em seu período de escrita através da composição das mulheres que permeiam sua obra e o modo como concebeu as relações estabelecidas entre os gêneros no contexto da sociedade sertaneja que recriou por meio de seus enredos. Ainda que o autor tenha sido um homem repleto de privilégios, dos quais beneficiou-se notadamente ao longo de toda sua vida e carreira profissional, é interessante que consideremos a visão demonstrada por ele sobre as camadas tradicionalmente marginalizadas, uma vez que as percepções de mundo cunhadas por ele em sua produção literária permanecem, na atualidade, sendo levadas em consideração, dada sua importância acadêmica e popular. Por esse motivo, ao longo do primeiro capítulo, procuramos resgatar e problematizar algumas das etapas da trajetória biográfica rosiana, no tópico inicial. Além disso, também abordamos aspectos da forma e peculiaridades do universo ficcional de sua escrita, no segundo tópico, e as particularidades que cercam a coletânea *Corpo de Baile* especificamente, no terceiro bloco textual.

Isto posto, o delineamento do tema trabalhado ao longo deste estudo parte do pressuposto de que, como pontua Soares (2008), em *Corpo de Baile*, Rosa retratou o sertão enquanto um “mundo em transformação”, que gradualmente se modernizava, sendo este fenômeno acarretado pelas modificações ocorridas no país durante o pós-Revolução de 30, quando o poder central passou a fazer-se mais presente nos interiores anteriormente dominados pelo mando das oligarquias locais, característico dos períodos do Império e da Primeira República, conforme Roncari (2007). Tendo em vista que buscamos estabelecer uma análise pautada no que se pode apreender acerca do contexto sócio-histórico do período retratado pelas novelas escolhidas, bem como em relação à temporalidade de produção do escritor, no tópico que abre nosso segundo capítulo, procuramos realizar um apanhado teórico e crítico sobre a época em que a publicação de *Corpo de Baile* está inserida. Do mesmo modo, discorreremos sobre as especificidades que rondam o espaço em que transcorre a narrativa, ou seja, o sertão brasileiro e, para tanto, nos apoiamos em textos cujos autores objetivaram descortinar os aspectos e fatores que rondam a composição deste território, sobretudo no que concerne ao modo como foi construído em meio ao imaginário nacional. Nesse contexto, buscamos atrelar

à teoria e crítica literária consultada algumas análises prévias em relação aos indícios temporais e espaciais que as obras estudadas nos oferecem.

Como nosso trabalho está focado especificamente na investigação da vivência feminina nas obras de Guimarães Rosa, bem como no modo como são retratadas as relações estabelecidas entre os gêneros nas novelas que compõem nosso *corpus*, o segundo tópico do capítulo supracitado é voltado ao estabelecimento de uma maior compreensão das teorias voltadas ao patriarcado e ao gênero como um todo. Para tanto, nos apoiamos, majoritariamente, em autoras que dedicaram-se ao tema em seus trabalhos acadêmicos nas mais diversas áreas das ciências humanas, com ênfase na historiografia e na crítica literária feminista. Fechando o segundo capítulo, buscamos estabelecer uma discussão teórica acerca do tema do erotismo e da transgressão em nosso terceiro tópico, temas imprescindíveis para a análise que estabelecemos, uma vez que nos dedicamos a discorrer sobre as ações subversivas de determinadas personagens das novelas “Campo Geral” e “Buriti” e o modo como o comportamento adotado por elas influencia, direta e indiretamente, os rumos tomados pelas narrativas, sobretudo no que diz respeito à temática da modernização.

Ainda que certas análises sobre o enredo e os personagens que mais nos interessam sejam previamente estabelecidas já em nossos dois primeiros capítulos, o terceiro e o quarto são dedicados, exclusivamente, à abordagem das tramas selecionadas como foco de nosso estudo. De tal maneira, primeiramente nos voltamos às personagens casadas e que praticam uma das piores transgressões femininas no âmbito da vida conjugal em uma sociedade de moldes notadamente patriarcais: o adultério. Sendo assim, nessa parte do trabalho, protagonizam Nhanina, que figura em “Campo Geral” como a mãe do protagonista; e Dona Dioneia, componente de menor destaque em “Buriti”, mas de grande importância para a pesquisa que desenvolvemos. Tendo em vista que entre as narrativas das quais fazem parte há uma evidente distância cronológica, comprovada pela presença de Miguel em duas fases distintas da vida – ainda na infância na primeira novela e já adulto na segunda – buscamos estabelecer, além de uma compreensão acerca da representação social de cada uma delas e sobre os tipos de interditos sociais impostos a ambas, uma comparação entre as repercussões que a infidelidade dessas duas personagens provocam em diferentes temporalidades, sem esquecer, no entanto, as especificidades que distinguem notadamente a vivência de cada uma no sertão rosiano.

Em nosso quarto e último capítulo, por fim, nos dedicamos à análise das trajetórias e comportamentos transgressores de duas personagens emblemáticas para o enredo de “Buriti”: Lalinha e Maria da Glória. Enquanto a primeira consiste em uma mulher cidadina, desquitada,

levada a viver por certo tempo no sertão por um sogro que planeja guardá-la para um possível retorno do filho; a segunda possui origem sertaneja, sendo solteira e, aparentemente, recatada, inocente e pura. Embora as características destacadas sobre elas inicialmente sejam contrastantes e suas índoles pareçam inconciliáveis, surge entre as duas uma proximidade imprescindível para o desenrolar do enredo, sendo por meio das confidências que trocam que refletem sobre si mesmas e dão vazão aos desejos íntimos que nutrem entre si e para com certos personagens masculinos com os quais convivem, transgredindo, por meio do erotismo, as expectativas sociais que pairam sobre elas. Os comportamentos subversivos dessas duas mulheres consistem em fatores decisivos para a bifurcação de sentidos que os finais abertos da narrativa proporcionam ao leitor, afinal, embora eles representem uma ameaça fundamental à ordem patriarcal estabelecida na localidade que serve de palco para a trama, podendo levar à sua desagregação completa; caso sejam solapados e descontinuados pelas próprias, podem significar a renovação e perpetuação dos valores que regiam esta amostra de sociedade até então.

## Capítulo 1

### **Criador e criatura: desvendando Rosa e seu *Corpo de Baile***

João Guimarães Rosa, tal qual o título atribuído a ele por Covizzi e Nascimento (1988), consistia em um “homem plural e escritor singular”. Homem plural, pois foi ele médico, diplomata e escritor. Para além das profissões às quais se dedicou, pode-se destacar que foi também um ávido estudioso da literatura, da língua e da religiosidade, além da biologia e geografia que o cativaram desde a infância e, sobretudo, como gostava de ressaltar, era ele um legítimo sertanejo – ainda que tenha passado boa parte de sua vida vivendo em cidades cosmopolitas, era o sertão do centro-norte de Minas Gerais sua terra de origem, para a qual sempre buscava voltar. Todas essas atividades, hábitos e estudos tiveram, de alguma forma, aspectos transpostos para sua produção literária, principalmente no que diz respeito a seu sentimento de pertencimento ao sertão mineiro, cenário da grande maioria de suas obras e, aquele que mais chamou atenção do público e da crítica, a linguagem utilizada na composição de seus trabalhos, fazendo com que se eternizasse na figura de um escritor singular. Uma das características mais peculiares de sua trajetória é que jamais abandonou a invenção e escritura de suas “estórias”, desenvolvidas desde a juventude concomitantemente às suas atividades laborais cotidianas.

Ainda que sempre tenha se dedicado à escrita de pequenos contos e crônicas publicados esporadicamente em periódicos, o lançamento de seus livros pode ser considerado tardio em relação ao período em que, de fato, começou a escrever. Afinal, sua primeira obra foi lançada apenas no ano de 1946, quando, aos trinta e oito anos, publicou a coletânea de contos *Sagarana*, previamente escrita no ano de 1937 com o objetivo de concorrer ao Prêmio Humberto de Campos da Livraria José Olympio Editora. Além disso, em 1936, conforme Costa (2006), Rosa havia conquistado o primeiro lugar do Concurso Literário da Academia Brasileira de Letras com sua única produção voltada à poesia, o volume *Magma*, publicado postumamente, no ano de 1997. Quando *Sagarana* veio a público, provocou enorme furor em meio à crítica especializada, que dividia-se entre considerá-lo genial ou ilegível. Toda a polêmica se devia, sobretudo, à inovação linguística empreendida em sua recriação do sertão e dos habitantes do norte de Minas Gerais. Para bem e para mal, Rosa conquistou atenção naquele ano por sua originalidade na criação verbal. Ainda assim, novos volumes do autor só seriam publicados uma década mais tarde.



Apesar dos anos de silêncio, 1956 marca o retorno de Rosa à cena literária brasileira com a publicação de duas novas obras: *Corpo de Baile*, coletânea de novelas lançada em janeiro e *Grande Sertão: Veredas*, seu único romance, considerado a obra prima do autor, em maio. A crítica apontou naquela ocasião notável evolução ao comparar o Guimarães Rosa de 1946, cuja composição verbal não parecia ainda ter sido consolidada, e aquele que aparecia naquele momento dominando em todos os aspectos a linguagem popular recriada (BOSI, 1994). Cinco obras foram publicadas pelo escritor ainda em vida, enquanto outras três foram organizadas e lançadas postumamente. Apesar de aparentemente escassa em número, a densidade da literatura rosiana é tamanha que, quanto mais se investiga sobre ela, mais descobre-se que há ainda um oceano a ser desvendado em meio às suas páginas.

É certo que muito já foi dito, lido e escrito sobre João Guimarães Rosa, sua biografia e sua produção literária, afinal, o escritor mineiro consiste em um dos mais proeminentes nomes da literatura brasileira do século XX. Ainda assim, consideramos pertinente que no primeiro tópico deste capítulo ressaltemos em linhas gerais aspectos de sua biografia e o contexto histórico vivido que influenciaram sobremaneira sua escrita. Além disso, destacamos no segundo tópico as mais significativas características de sua obra, dando ênfase à forma empregada em sua narrativa e à composição do universo retratado em seus enredos. Por fim, voltamo-nos às especificidades da coletânea *Corpo de Baile*, o que une e o que fragmenta as novelas que a compõem, afinal, o *corpus* desta dissertação consiste nas narrativas “Campo Geral” e “Buriti” que integram e ajudam a dar forma aos motivos e temas abordados pela segunda obra publicada pelo autor.

### **1.1. De Cordisburgo ao cânone: a singular pluralidade de Guimarães**

Iniciamos este capítulo nos voltando a aspectos que consideramos pertinentes serem destacados em relação à biografia de João Guimarães Rosa, pois acreditamos que toda a trajetória de vida do escritor, desde a infância até a formação como médico e, mais tarde, a carreira como diplomata, contribuíram sobremaneira para a constituição da visão de mundo apresentada por ele e, conseqüentemente, para a composição de suas obras literárias. Afinal, como indica Roncari (2004), a experiência empírica de Guimarães consiste em uma das principais fontes utilizadas para sua escrita. Para além, o descortinamento de elementos da biografia rosiana nos auxilia a compreender também de que lugar social fala este autor, que ultrapassou as fronteiras do regional e do nacional, tendo sido lido e aclamado por público e

crítica de diversos outros países. Entender quem era e como viveu Guimarães Rosa, suas concepções acerca da realidade e de que modo pensava este escritor, consiste em um exercício que influencia também a leitura e o entendimento de suas obras. Compreender o modo como vivenciou o contexto sócio-histórico ao qual esteve inserido também nos auxilia a vislumbrar os motivos e temas abarcados por suas obras. Não se trata, desse modo, de considerar a obra rosiana como espécie de autobiografia do autor, algo que, como ressalta Eagleton (2006), seria contraproducente em relação à análise que aqui propomos, mas de uma tentativa de apreender em meio às linhas de sua literatura os aspectos sócio-históricos de sua temporalidade e o modo como o autor os compreendia e de que maneira os inseria em meio às tramas sobre as quais nos debruçamos.

Nascido em 27 de junho de 1908 em Cordisburgo, cidade localizada na região central do estado de Minas Gerais, Rosa desde a infância demonstrou curiosidade e gosto pelos estudos, sobretudo de línguas estrangeiras, biologia e geografia. Como exemplo de seu empenho, Costa (2006) destaca que já aos nove anos de idade o futuro escritor teria comprado uma gramática de língua alemã por meio da qual, de forma autônoma, iniciou seu aprendizado do idioma. Seu interesse por gramáticas desde a infância, como ressaltam Covizzi e Nascimento (1988), já demonstrava a preocupação do jovem Guimarães Rosa com a expressão linguística, que seria em suas obras uma das características mais marcantes. Além disso, nessa época também colecionava insetos e plantas em caixas de fósforo e apresentava imenso interesse pelas histórias dos adultos que frequentavam o pequeno comércio mantido por seu pai, sobretudo aquelas contadas por vaqueiros vindos de diversas partes do país, e que, mais tarde, figurariam com grande frequência em seus contos, novelas e romance.

Já de início, é pertinente destacar sobre o escritor sua intensa religiosidade cultivada desde a infância, uma vez que o próprio apontava com frequência que este aspecto de sua vida consistia naquele que mais marcava suas obras. Criado na fé católica, Rosa se mostrava fascinado principalmente pelos momentos de missa, que marcavam algumas de suas brincadeiras com os vizinhos, nas quais sempre representava o padre, além da ocasião da reza do terço e, com ênfase especial, as montagens de presépio quando aproximava-se a época do Natal (COSTA, 2006). Este último costume, mantido por sua mãe e sua avó, lhe marcaram de forma tão especial a memória, que em duas oportunidades o retratou em sua obra, uma delas na novela “Campo Geral”, na qual o personagem Miguilim, apontado pela crítica especializada como aquele que possui mais traços autobiográficos em meio à literatura do autor, demonstra o mesmo fascínio que o escritor ao observar a montagem do presépio realizada pela personagem Vovó Izidra.

Ainda que tenha seguido durante boa parte de sua vida o catolicismo, tendo sido até mesmo coroinha ao longo dos anos em completava os estudos secundários em Belo Horizonte, Rosa tornou-se um estudioso entusiasta das mais diversas religiões. Como explica a Bizzarri (1980) em uma de suas cartas, considerava-se sim profundamente religioso, no entanto não prendia-se às fileiras de qualquer religião, ao contrário, pertencia antes a todas. Dentre aquelas que mais o impressionava podemos citar a cabala, o hinduísmo e o misticismo típico do interior mineiro. Além disso, interessava-se sobremaneira pela mitologia greco-romana e pela leitura de diversas obras de cunho espiritualista. Todo esse interesse foi devidamente transposto para suas obras, cuja característica principal, ele mesmo ressaltava, consistia na abordagem metafísica e do sobrenatural, e, nesse sentido, a aura misteriosa que o senso comum brasileiro atribuía ao sertão como um todo contribuía para que, em sua produção literária, tudo fosse e não fosse, parafraseando a famosa frase do protagonista Riobaldo de *Grande Sertão: Veredas*.

Durante a infância, como pontua Costa (2006), Rosa deixou sua pequena cidade natal, tendo sido enviado à capital do estado a fim de que desse continuidade a seus estudos em colégios renomados do estado de Minas Gerais. Em Belo Horizonte, logo após a conclusão dos estudos secundários, ingressou na Faculdade de Medicina da Universidade de Minas Gerais (atual UFMG), onde formou-se anos depois. Ainda que se dedicasse a uma formação que, em teoria, o distanciava das letras e da arte literária como um todo, o futuro escritor de sucesso jamais abandonou de fato a leitura de seus livros favoritos, nacionais e estrangeiros, estes últimos lidos no idioma original sempre que lhe era possível, pois acreditava que muito se perdia da essência das narrativas no processo de tradução, além do hábito de inventar e escrever “estórias” de diversos tipos. Destaca-se, inclusive, que, conforme Covizzi e Nascimento (1988), enquanto ainda formava-se médico, publicou seus primeiros contos em periódicos como *O Cruzeiro*. Evidencia-se, desse modo que, embora Guimarães Rosa tenha escolhido mostrar-se ao público e à crítica em período considerado por muitos como tardio, sua relação com a linguagem e o universo literário tiveram origem ainda em sua juventude e que, embora tenha desenvolvido outras atividades laborais, o hábito de escrever o acompanhou por grande parte da vida.

Após sua formatura, Rosa logo mudou-se para a cidade de Itaguara onde, pela primeira vez, exerceu a medicina. Seus pacientes eram majoritariamente componentes das classes subalternas, pessoas simples do interior, sem muitas condições de pagar-lhe as consultas e, tornando-se próximo de muitos deles, pode ver de perto as misérias que assolavam a parcela mais humilde da população. Dentre eles, muitos lhe serviram de inspiração mais tarde, ao escrever suas obras, sobretudo no que diz respeito aos contos presentes no volume *Sagarana*.

Em contrapartida, a profissão de médico lhe trouxe angústias, já que não suportava perder pacientes para as mais diversas doenças e daí surgiu a vontade de dedicar-se a outras atividades. Entretanto, atuou ainda como médico em Barbacena, tendo sido aprovado em concurso para integrar a Força Pública (COVIZZI; NASCIMENTO, 1988).

A vida pacata em Itaguara e o contato com soldados de diversas nacionalidades em Barbacena o permitiram investir no estudo e aprimoramento de seu conhecimento sobre outros idiomas, como destacado por Costa (2006), tendo nestas ocasiões podido tomar contato com o francês, o alemão, o russo e o japonês. Sua estadia nesta segunda cidade o impressionou, no entanto, por outros motivos, sobretudo em relação ao famoso manicômio<sup>1</sup> ali localizado, palco de uma das maiores atrocidades humanas já testemunhadas no Brasil. Este, inclusive, lhe serviu de inspiração para compor seu conto “Sorôco, sua mãe, sua filha”<sup>2</sup> que publicou em jornal e, mais tarde, incluiu no volume *Primeiras Estórias*. Apenas em 1934 lhe foi possível concretizar o abandono almejado da profissão de médico, tendo sido aprovado no concurso do Itamaraty daquele ano, tornando-se então diplomata, atividade que exerceria até o fim de sua vida.

Diversas foram as funções desempenhadas por Guimarães Rosa enquanto homem público, destacando-se, sem dúvidas, sua atuação enquanto Cônsul de Hamburgo enquanto a Europa vivenciava os eventos da Segunda Guerra Mundial em 1938 (COVIZZI; NASCIMENTO, 1988), uma vez que nesta ocasião auxiliou a futura esposa, Aracy de Carvalho, então responsável pela Seção de Emissão de Passaportes, em sua empreitada de livrar judeus da Alemanha nazista fornecendo-lhes vistos, de maneira ilegal, para que se estabelecessem no Brasil. Neste período, especificamente a partir de sete de junho de 1937, poucos meses antes da instauração do Estado Novo, Vargas havia emitido circular secreta que restringia a emissão

---

<sup>1</sup> O Hospital Colônia de Barbacena foi fundado em 12 de outubro de 1903 nesta cidade do estado de Minas Gerais, tendo sido idealizado para ser um sanatório para vítimas da tuberculose provenientes das classes mais abastadas, sobretudo por conta do ameno clima local. A partir de 1911, no entanto, passou a ser um hospital psiquiátrico que, em realidade, não recebia apenas pessoas vitimadas pelas mais diversas doenças e transtornos mentais, mas sim, todos aqueles que pudessem, aos olhos da sociedade, ser considerados indesejáveis. Não demorou para que o local se tornasse palco de uma das maiores atrocidades humanas já presenciadas no Brasil. O número de homens, mulheres e crianças que perderam as vidas por conta da negligência vivida na instituição chega a milhares. O Colônia funcionou de tal maneira por cerca de oito décadas. Para maiores e mais aprofundadas informações, consultar ARBEX, Daniela. **Holocausto Brasileiro**. São Paulo: Geração Editorial, 2013.

<sup>2</sup> O enredo de “Sorôco, sua mãe, sua filha” circunda um momento específico das vidas dos três personagens título: o dia em que Sorôco, homem humilde, vivente de uma cidade não nominada do estado de Minas Gerais, envia sua mãe, já idosa, e sua única filha naquele que o próprio Guimarães Rosa, em ocasião anterior ao lançamento de **Primeiras Estórias**, intitulou de “trem de doido”, responsável por transportar os pacientes das mais diversas localidades do país ao Hospital Colônia de Barbacena. Acometidas por transtornos mentais, tornou-se insustentável para o protagonista continuar cuidando sozinho das duas mulheres, cujos custos da internação, conforme a narrativa, seriam cobertos pelo Governo. A desolação frente a crença na impossibilidade de cura e tratamento de doenças mentais, sobretudo dentre os cidadãos mais desfavorecidos economicamente, dão o tom e o clima do enredo abordado.

de vistos à comunidade judaica europeia apenas a pessoas de notória expressão social, como artistas e políticos, como pontua Koifman (2017). Por seus atos humanitários, no ano de 1985, Aracy foi agraciada com o prêmio “Justa entre as nações” concedido pelo governo de Israel em homenagem à ajuda prestada (SCHPUN, 2008). Rosa, por sua vez, diria a Günter Lorenz sobre tal episódio e o ofício de diplomata como um todo:

um diplomata é um sonhador e por isso pude exercer bem essa profissão. O diplomata acredita que pode remediar o que os políticos arruinaram. Por isso agi daquela forma e não de outra. E também por isso mesmo gosto muito de ser diplomata. E agora o que houve em Hamburgo é preciso acrescentar mais alguma coisa. Eu, o homem do sertão, não posso presenciar injustiças. No sertão, num caso desses imediatamente a gente saca o revólver, e lá isso não era possível. Precisamente por isso idealizei um estratagema diplomático, e não foi assim tão perigoso. E agora me ocupo de problemas de limites de fronteiras e por isso vivo muito mais limitado (LORENZ, 1983, p.78).

Há que se destacar que, embora este seja um episódio bastante enfatizado em relação à biografia de Guimarães Rosa, no qual constantemente é ele retratado como protagonista e grande responsável por tal iniciativa, quando o escritor chegou de fato a conhecer Aracy, a mesma já se dedicava ao salvamento de judeus há algum tempo. Nesse sentido, ao tomar conhecimento das atividades desenvolvidas por ela, Rosa enquanto cônsul desempenhou importante papel ao encobrir e auxiliar em determinadas etapas do processo, ainda assim, a responsável, reconhecida nacional e internacionalmente pelo título de “Anjo de Hamburgo” (DECOL, 2007, p.56) era, de fato, Aracy. Sobre ela é ainda destacado que praticava o que os alemães denominavam de “amizade combatente”, auxiliando amigos sem esperar nada em troca, como Decol (2007) evidencia, comportamento adotado na Alemanha Nazista e também mais tarde, já após o falecimento do marido, quando escondeu perseguidos políticos da ditadura civil-militar brasileira.

É interessante que aproveitemos o momento para ressaltar algumas informações sobre os posicionamentos político e ideológico de Guimarães Rosa. Talvez pelo trabalho de diplomata que desenvolvia, o escritor não era dado a posicionar-se enfaticamente a respeito de assuntos do tipo em público. Como relatado por Antônio Cândido (1974, s.p.) certa vez, quando o crítico declarou-se socialista, o escritor, ao ouvir tal afirmação, teria dito que considerava “perfeitamente normal o socialismo, que por ele todo mundo seria igual e feliz [...] mas que isso não era um problema fundamental, o único problema fundamental do homem era saber se Deus existe ou não”. Nota-se já de saída que, ainda que pudesse nutrir simpatia por um lado ou outro do espectro político, não havia por sua parte interesse em aprofundar-se nessas questões.

Três outros episódios evidenciam esta tendência, o primeiro ocorreu em Bogotá, na Colômbia, em ocasião da IX Conferência Pan-americana, na qual atuou como Secretário-Geral da Delegação Brasileira (COVIZZI; NASCIMENTO, 1988). De acordo com Antônio Callado (1995), enquanto estiveram na cidade ocorrera o levante civil, iniciado em 9 de abril de 1948, conhecido como “El Bogotazo”<sup>3</sup>, entretanto, ao longo dos dias em que os eventos se desenrolaram, Rosa teria desaparecido. Ao reencontrá-lo, o jornalista questionou onde estivera o escritor, que relatou ter estado o tempo todo na casa do embaixador do Brasil na Colômbia, localizada em um dos bairros mais abastados da cidade. Deu-se então o seguinte diálogo:

“Mas você não viu o que aconteceu em Bogotá? Puxa, parecia a história de Augusto Matraga, de tanto que mataram gente... Isso aconteceu no meio da rua, o tempo todo!” Foi então que ele me disse: “Ora, Callado, o que tenho que escrever já está tudo aqui na minha cabeça. Não preciso ver coisa alguma [...]”. – “Mas Rosa, olha, eu garanto que você ficaria impressionado. Foi um espetáculo terrível... O que você fez durante todos esses dias?” Ele disse: “Eu reli o Proust”. Vejam só! [...] Ignorou a cidade que pegava fogo porque já tinha todas as guerras de que precisava dentro da cabeça (CALLADO, 1995, p.82-83).

Em outra ocasião, já em 1965, Rosa participou do I Congresso Internacional de Escritores Latino-Americanos, sediado em Gênova, Itália. Em determinado momento, a discussão estabelecida passou a ser sobre o papel político do escritor, assunto que o desagradou a ponto de levá-lo a deixar a sala em que se dava a discussão. Mais tarde, quando questionado por Günter Lorentz sobre sua atitude, Rosa teria dito:

É verdade; agi daquela forma, porque o tema não me agradava. E para que nos entendamos bem, digo-lhes que não abandonei a sala em sinal de protesto contra o fato de estarem discutindo política. Não foi absolutamente um ato de protesto. Saí simplesmente, porque achei monótono. Se alguém interpreta isto como um protesto, nada posso fazer. Embora eu veja o escritor como um homem que assume uma grande responsabilidade, creio entretanto, que não deveria se ocupar de política; não desta forma de política. Sua missão é muito

---

<sup>3</sup> Entre os anos de 1946 e 1957, a Colômbia viveu um período de profunda tensão política, protagonizada pelos embates entre o partido conservador e o partido liberal, que representavam dois campos ideológicos contrários a respeito os rumos do desenvolvimento do país. O levante conhecido como “El Bogotazo” consiste em um dos episódios de maior destaque deste contexto, tendo dado início a uma guerra civil. O estopim para seu acontecimento foi o assassinato de Jorge Eliécer Gaitán em 1948, candidato independente e de propostas reformistas que, após ser derrotado nas eleições de 1946, tornou-se oposição radical ao governo conservador de Mariano Ospina Pérez. Embora não houvesse indícios de envolvimento dos opositores políticos na morte de Gaitán, amplos setores da sociedade colombiana se revoltaram contra o fato, iniciando uma rebelião que, em pouco tempo, expandiu-se de Bogotá para outras cidades do país, sendo reprimida com violência implacável por parte das tropas a serviço do governo. Em uma das frentes de combate, cerca de dois mil camponeses teriam sido massacrados. Maiores informações podem ser encontradas em: COLÔMBIA. **Memorial da Democracia**, c.2015-2017. Disponível em: < <http://memorialdademocracia.com.br/card/america-latina/4>>. Acesso em 25 fev. 2021.

mais importante: é o próprio homem. Por isso a política nos toma um tempo valioso. Quando os escritores levam a sério o seu compromisso, a política se torna supérflua. Além disso, eu sou escritor, e se você quiser, também diplomata; político nunca fui (LORENZ, 1983, p.62).

No II Congresso de Escritores Latino-Americanos, sediado na Cidade do México em 1967, Rosa foi convidado a representar o Brasil, ocupando o cargo de vice-presidente do evento. Dessa vez, a delegação de Cuba teria se unido à do Panamá para um protesto contra a política estadunidense, sobretudo a respeito da Guerra do Vietnã que, àquela altura, já durava 12 anos (COSTA, 2006). Contrariado pela atitude dos colegas, o escritor mais uma vez deixou a mesa em um evento do tipo, renunciando inclusive ao cargo ocupado e abandonando completamente as atividades que ainda ocorreriam. A justificativa dada por ele à comissão organizadora foi a de que estava ali para discutir cultura e não política. A partir das três situações citadas podemos constatar que fazia parte do comportamento adotado pelo autor de *Grande Sertão: Veredas* não apenas as respostas evasivas quando o assunto se voltava a questões políticas; mais que isso, Rosa parecia nutrir aversão ao tema.

Entretanto, duas cartas<sup>4</sup> escritas por ele, datadas do ano de 1964, direcionadas a Harriet de Onís e Edoardo Bizzarri, respectivamente, a tradutora estadunidense e o tradutor italiano, responsáveis pela transposição de suas obras ao exterior, revelam algo de controverso nesse aspecto da vida do escritor. Iná Verlangieri (1993) traz em sua dissertação de mestrado uma série de cartas inéditas trocadas entre Rosa e a responsável pelas traduções em inglês de suas obras. Em 2 de abril daquele ano, Onís havia escrito a Rosa e, ao fim de sua missiva, expressara sua preocupação com os eventos que aqui se desenrolavam, a saber, o Golpe Civil-Militar ocorrido em 31 de março, sobre o qual Guimarães respondera da seguinte forma no dia 3 de abril:

[...] como a senhora terá acompanhado pelos jornais – o grande movimento cívico-militar que nos livrou de J. Goulart e seus perigosos agitadores se desenrolava aqui [...].

Duas coisas me confortam, imensamente, no momento. Sua esplêndida “performance” com o nosso “The Little... Donkey”. E o fato de que a rebelião contra o governo ter partido do nosso Estado de Minas Gerais, e as tropas que se arrojaram, rápidas e disciplinadas, maciçamente, contra o Rio de Janeiro, foram as de Minas: descendo das montanhas, a nossa gente do sertão, do

---

<sup>4</sup> É importante ressaltar a esta altura as diferenças existentes entre os posicionamentos públicos e privados de Guimarães Rosa em relação à política. Compreendemos que nas entrevistas dadas e eventos dos quais participou o autor se apresentava e se portava enquanto escritor e pessoa pública, optando por não deixar em evidência seus pensamentos sobre o clima político no Brasil e no mundo. Por outro lado, as cartas escritas a seus tradutores constituem documentos do âmbito privado de sua vida e, desse modo, é compreensível que se sentisse à vontade para posicionar-se da maneira como quisesse sobre assuntos políticos e ideológicos.

Grande Sertão, dos Backlands (ROSA apud VERLANGIERI, 1993, p.260-264).

Em 7 de abril de 1964, Rosa também expressou por escrito a Bizzarri seu entusiasmo acerca do movimento militar que já àquela altura havia se instalado no Brasil: “Desde sua carta, última, amiga, boa, data de 12 de março, muita coisa houve, além do nacional movimentão. [...] E, enquanto isso, no dia 3, quando maiores eram aqui a atmosfera militar e o entusiasmo patriótico [...]” (BIZZARRI, 1980, p.99-100). Por meio dos comentários do escritor acerca do golpe ocorrido em 1964 contra o então presidente João Goulart, fica evidente a plena adesão rosiana aos governos militares, a qual não podemos, como indica Viotti (2007), atribuir responsabilidade apenas a seus compromissos firmados pelo cargo que então ocupava junto ao Itamaraty, mas sim a uma genuína simpatia que nutria pelo movimento político, ou mesmo à antipatia dedicada a Jango.

O mesmo autor ainda ressalta que o tom festivo utilizado por Guimarães Rosa neste primeiro momento não será repetido em cartas posteriores direcionadas a seus tradutores, sobretudo após a edição do primeiro Ato Institucional, que aboliu parte das liberdades civis a partir de 10 de abril de 1964, demonstrando que este teria adotado ou retomado sua posição posteriormente bastante demarcada, como vimos no trecho da entrevista concedida a Günter Lorenz (1983) e nas palavras de Callado (1995) e Cândido (1974), de se evadir e se omitir em assuntos que envolviam deixar em evidência seus posicionamentos políticos. Ainda assim, há que se destacar que Rosa contribuiu de outras maneiras ao longo do regime militar, ocupando, inclusive, cargo de confiança no Conselho Federal de Cultura no ano de 1967, instituído pelo então presidente Humberto de Alencar Castello Branco (COSTA, 2006).

Adentramos esta dimensão polêmica da trajetória do escritor por considerarmos ser prática comum dentre os trabalhos que se dedicaram à biografia rosiana o apontamento de que sua personalidade e seus escritos não possuíam viés político, o que pode ser verdade no caso de suas obras, entretanto, é também verdade que muito se omite deste período em relação ao fato de Rosa ter chancelado o Golpe de 1964. Concordamos então com aquilo que Viotti (2007, p.87) pontua em relação ao posicionamento demonstrado pelo escritor mineiro em relação à governança militar: “falar em convivência pode ser excessivo, enquanto por outro lado se restringir ao termo ‘omissão’ pode soar condescendente”. Também nos voltamos a este tipo de questão por considerarmos que tal aspecto de sua vida consistiria em parte importante de sua visão de mundo, aquela que nos esforçamos por compreender neste tópico, já que, bem como parte dos historiadores que têm se dedicado ao estudo de obras ficcionais, como Chalhoub e



Pereira (1998) e Pesavento (2003), além de críticos literários como Eagleton (2006) e Said (2011), consideramos que a percepção do autor sobre a sociedade de sua época reflete sobremaneira em sua expressão literária.

Partindo também da temática referente à visão de mundo de João Guimarães Rosa, é importante que se diga que muito de suas obras consiste em resultado de sua experiência empírica com o espaço sertanejo. Como já dito anteriormente, muitos de seus personagens presentes em *Sagarana* foram inspirados em pessoas reais com quem tivera contato ainda na infância, vivendo em Cordisburgo e tendo contato com os vaqueiros que passavam pelo comércio de seu pai (COSTA, 2006), ou em pessoas simples que havia atendido durante o breve período em que exerceu a medicina em Itaguara ou mesmo em Barbacena. Ainda que suas lembranças sobre o sertão mineiro fossem vívidas, afinal, apesar de ter deixado sua cidade ainda na infância, para ela retornava em períodos de férias, em 1945 e em 1952, o escritor realizou expedições pelo sertão brasileiro com o objetivo de recolher material para novas obras.

Na primeira viagem, Rosa percorreu localidades de Minas Gerais e do Centro-Oeste, pretendendo por meio dela “visitar a família, retomar contato com a terra e a gente, reavivar lembranças e reabastecer-se de elementos para outros livros em preparo” (COSTA, 2006, p.20). Tudo o que considerava relevante era devidamente registrado em cadernetas que faziam as vezes de diários de viagem, algumas delas, no entanto, se perderam com o tempo, como Costa (2006) pontua. Entretanto, é possível obter informações sobre a expedição por meio daqueles com quem tomou contato, como é o caso do vaqueiro Mariano, a quem conheceu em uma das fazendas que visitou no estado do Mato Grosso, que relatou mais tarde que de tudo Guimarães Rosa queria saber o nome, anotando sempre e, por vezes, guardando evidências materiais daquilo que encontrava em seu caminho, como folhas de árvores e penas de pássaros.

Dessa primeira expedição resultou proeminente material literário, como foi o caso do conto “Com o Vaqueiro Mariano”, publicado em três partes no jornal *Correio da Manhã* ao longo do ano de 1947. Em outros jornais e revistas, Rosa publicou textos relatando suas impressões sobre o Pantanal, bem como a novela “Meu tio Iauaretê” que, mais tarde, compôs a obra póstuma *Estas Histórias*. Ainda neste período, como aponta Costa (2006), contos ambientados em espaços urbanos e mesmo em Hamburgo no período de domínio nazista também vieram a público. Além disso, um ano depois dessa viagem, em 1946, o volume *Sagarana* foi oficialmente publicado. Sua redação original, entretanto, data do ano de 1937, quando Rosa concorreu ao Prêmio Humberto de Campos da Livraria José Olympio Editora sob o pseudônimo de Viator. Naquela ocasião, tendo Graciliano Ramos como membro do júri responsável, *Sagarana*, até então denominado *Contos*, foi considerado irregular, perdendo a

primeira colocação. A edição que chegou às livrarias quase dez anos depois teria sido completamente reformulada por seu autor, conforme Costa (2006).

Já em 1952, Rosa decidiu aprofundar-se ainda mais na vivência que o sertão poderia lhe proporcionar por meio de duas travessias em maio e junho daquele ano. Na primeira ocasião, viajou acompanhando os vaqueiros da região, não mais contentando-se em observar, mas integrando-se aos trabalhadores e fazendo as vezes de ajudante na lida com o gado. No total, de acordo com Costa (2006), sua viagem durara 18 dias, sendo que acompanhou de fato a comitiva de vaqueiros do dia 19 ao dia 28 de maio. Em princípios de junho, uma longa reportagem sobre sua imersão total na travessia sertaneja foi publicada na revista *O Cruzeiro*, composta por descrições detalhadas da viagem e diversas fotografias do escritor ao longo do trajeto. Ainda naquele mês, empreendeu uma nova incursão ao mundo dos vaqueiros, dessa vez, rumo à Bahia, onde conferiu as vaquejadas ao lado de Assis Chateaubrian e Getúlio Vargas, a festa o impressionou de tal maneira que a descreveu em carta ao pai como um “espetáculo inédito” (COSTA, 2006, p.30).

Toda essa experiência culminou em intensa produção textual por parte de Rosa, além dos contos já citados acima, publicou ainda em 1952 no *Correio da Manhã*, a “Mensagem da Ordem dos Vaqueiros: pé-duro, chapéu-de-couro”, descrevendo com riqueza de detalhes tanto a experiência na comitiva dos vaqueiros, quanto a vaquejada que acompanhara na Bahia. Mais tarde, porém, já em 1956, os frutos mais importantes de suas imersões na realidade sertaneja em 1945 e 1952 viriam a público na forma da coletânea de novelas *Corpo de Baile* e de seu único romance *Grande Sertão: Veredas* por meio da editora José Olympio, contando com capas ilustradas por Poty. Costa (2006) assinala que a crítica se dividiu ao analisar os novos volumes, por um lado, estudiosos como Antônio Cândido, Paulo Rónai e Afrânio Coutinho consideraram a obra genial e inovadora, enquanto outros, tais como, Marques Rebelo, Ferreira Gullar e José Lins do Rego as julgaram ilegíveis. De qualquer forma, *Grande Sertão: Veredas* conquistou três prêmios literários ainda em seu ano de estreia, corroborando as críticas positivas que havia recebido.

Mesmo descobrindo-se vítima de insuficiência cardíaca e hipertensão no ano de 1957, sendo obrigado a modificar radicalmente seus hábitos cotidianos e, ainda assim, tendo seu quadro agravado a cada ano dali por diante, Guimarães Rosa não interrompeu em momento algum seus trabalhos, tanto em relação às suas obrigações como diplomata no Itamaraty, quanto em relação à produção literária. Logo, em 1962 o volume de contos *Primeiras Estórias* foi lançado, enquanto *Tutaméia: Terceiras Estórias*, também de contos, foi publicado poucos meses antes de sua morte, em 1967. Nesse meio tempo, Guimarães Rosa foi eleito, com unanimidade

de votos, à cadeira número 2 da Academia Brasileira de Letras, em 1963, decidindo, no entanto, adiar sua posse adiar sua posse por quatro anos.

Em 16 de novembro de 1967, o escritor foi finalmente empossado na Academia Brasileira de Letras, seu discurso de agradecimento, conforme Costa (2006), se inicia e finaliza pela palavra “Cordisburgo”, sendo o texto uma evidente homenagem à sua cidade natal. Apenas três dias após a cerimônia, em 19 de novembro, Guimarães Rosa é encontrado morto em sua mesa de trabalho, no apartamento dividido com sua companheira Aracy de Carvalho Guimarães Rosa, na cidade do Rio de Janeiro, tendo sido vitimado por um enfarte. O legado mais precioso deixado a seus leitores e à Literatura Brasileira como um todo foram suas aclamadas obras, que em meados do século XX surpreenderam público e crítica especializada pela inovação no uso da língua e pelo enfoque escolhido ao retratar o sertão e sua gente. Nesse sentido, no próximo tópico objetivamos compreender a literatura produzida por Rosa em sua forma e em seu conteúdo, visando compreender o que de incomum ela traz e, ao mesmo tempo, quais são os aspectos que a aproximam dos demais autores que produziram ficção no Brasil na mesma época.

## **1.2. A força transformadora das palavras: forma e foco na literatura rosiana**

Conhecer profundamente para então experimentar, estilizar e revitalizar, assim podemos descrever a relação estabelecida entre João Guimarães Rosa e as palavras. O escritor mineiro, reconhecido internacionalmente como um dos mais proeminentes da cena literária brasileira ao longo do século XX é lembrado, sobretudo, pela revolução causada por suas obras em meio ao pós-modernismo ou terceira geração modernista da Literatura Brasileira. Destacou-se em suas narrativas, sobretudo, a forma empregada, caracterizada pela criação de um vocabulário próprio em sua reprodução da oralidade característica da linguagem falada dentre os sertanejos de Minas Gerais e arredores. A recriação da língua desenvolvida pelo escritor, como coloca Silva (2019), caracterizava-se, sobretudo, pela ousadia e pela forte assimilação do pensar e falar popular, bem como pela singular proposta de “libertação” da língua portuguesa.

Sua relação com a linguagem, conforme o próprio costumava destacar, era como aquela que se estabelece entre dois amantes que procriavam incessantemente, gerando formas originais de expressão. O escritor evitava lugares comuns a todo custo em sua criação literária e considerava que o uso de palavras e expressões corriqueiras seria capaz de empobrecer até mesmo os enredos mais promissores, além de desgastar a expressividade dos vocábulos. Sendo

assim, partia sempre do princípio de que cada escritor deveria fazer o exercício de criar seu próprio vocabulário, conferindo originalidade e estilo próprio à estética de seus textos.

A angústia da perfeição, como Covizzi e Nascimento (1988) pontuam, consistia em uma das principais características de seu processo de criação, ao longo do qual, o escritor buscava alcançar o seu “m%”, ou seja, aquilo que ele próprio considerava a expressão máxima da qualidade de sua escrita, sob critérios particulares, não necessariamente correspondentes ao que a teoria ou a crítica literária poderiam postular como “bom o suficiente”. Sobre seu inconformismo com o próprio desempenho, relatou a Günter Lorenz (1983, p.80):

Nunca me contento com alguma coisa. Como já lhe revelei, estou buscando o impossível, o infinito. E, além disso, quero escrever livros que depois de amanhã não deixem de ser legíveis. Por isso acrescentei à síntese existente a minha própria síntese, isto é, incluí em minha linguagem muitos outros elementos, para ter ainda mais possibilidade de expressão.

Ao crítico alemão, Rosa ainda descreveu seu método de escrita que consistia em tratar as palavras como se houvessem acabado de nascer, buscando limpá-las das impurezas de que as impregna o uso cotidiano e constante na expectativa de traduzi-las a apenas seu significado original. Além disso, destaca a Lorenz (1983) o resgate realizado por sua expressão literária da oralidade característica do interior de Minas, dos dialetos típicos do que denomina de linguagem moderna, sem esquecer-se, no entanto, da utilização de formas antigas do idioma português, datados da Idade Média, dentre outras peculiaridades características da língua recriada pelo escritor que foram analisadas em profundidade por críticos como Bosi (1994, p.430):

Toda voltada para as forças virtuais da linguagem, a escritura de Guimarães Rosa procede abolindo intencionalmente as fronteiras entre narrativa e lírica, distinção batida e didática, que se tornou, porém, de uso embaraçante para a abordagem do romance moderno. *Grande Sertão: Veredas* e as novelas de *Corpo de Baile* incluem e revitalizam recursos da expressão poética: células rítmicas, aliteraões, onomatopeias, rimas internas, ousadias mórnicas, elipses, cortes e deslocamentos de sintaxe, vocabulário insólito, arcaico, ou de todo neológico, associações raras, metáforas, anáforas, metonímias, fusão de estilos, coralidade.

Para além, há também em toda a escrita rosiana elementos eruditos greco-latinos, arcaísmos, palavras e expressões típicas do sertão mineiro, brasileirismos provenientes não só de Minas Gerais, mas também de estados do sul e do nordeste, deformações fonéticas que facilitam a pronúncia das palavras sem alterar, no entanto, o sentido destas, e diversos tipos de

estrangeirismos empregados, como colocam Covizzi e Nascimento (1988). Toda essa seleção de ferramentas e elementos estéticos voltados à inovação e renovação linguística era trabalhada, retrabalhada e aprimorada em cada uma de suas obras. Foi por haver desenvolvido esta forma única de encarar a linguagem, produzindo o que o autor supracitado pontua ser uma espécie de prosa-poética, que desafia e busca extrair da língua falada e escrita as especificidades formais que geraram, como pontuamos no tópico anterior, estranhezas, discordâncias e encantamentos em meio à crítica especializada da época em que publicou suas obras, que Antônio Cândido (1989) e outros estudiosos da literatura rosiana e brasileira como um todo, apontarão para sua expressão estética como responsável por verdadeira revolução no campo literário do século XX.

A preocupação exacerbada do escritor com a perfeição da forma em sua produção literária não se restringia a seu metódico processo de criação, estendendo-se também às traduções feitas de suas obras em outros países. Por esse motivo, Guimarães Rosa mantinha frequente correspondência com seus tradutores, o que legou ao domínio público farta documentação relativa à sua escrita, aos motivos e temas de suas obras, além de glossários e considerações acerca dos arranjos linguísticos empregados por ele em sua produção, publicadas em volumes como o que reúne as cartas trocadas entre ele e Edoardo Bizzarri, seu tradutor italiano (1980).

Majoritariamente, suas obras têm como cenário o sertão do norte do estado de Minas Gerais e seus arredores, ainda assim, os temas tratados por elas não se prendem às especificidades geralmente associadas à região, como a seca, a fome e a necessidade de migração à qual se vê submetida grande parte da população sertaneja, que foi e tem sido retratada por outros diversos escritores enquadrados à literatura regionalista do Brasil. O modo como Guimarães Rosa desenvolveu o regionalismo em sua representação de sertão divergiu de todos os modelos vigentes à época, como é ressaltado por Rónai (2016, p.25):

[...] o autor fez sua aparição na literatura como escritor regionalista. Não adotara, porém, nenhuma das três técnicas à disposição do regionalismo: servir-se da linguagem regional indistintamente em todo o livro, restringi-la à fala das personagens, ou substituí-la integralmente por uma linguagem literária, convencional. A quarta solução, adotada por ele, consistia em deixar as formas, rodeios e processos da língua popular infiltrarem o estilo expositivo e as da língua elaborada embeberem a linguagem dos figurantes. Disse língua *elaborada* e não *culta*: Guimarães Rosa, conhecedor dos mais profundos do idioma, não se satisfaz em explorar-lhe todo o tesouro registrado e codificado, mas submete-o a uma experimentação incessante, para testar-lhe a flexibilidade e a expressividade.

Parte da crítica tem encarado o sertão rosiano como se ele constituísse uma representação do próprio mundo, pois os temas abordados circundam problemas humanos universais, como a vida, a morte, o amor, o ódio, Deus e o diabo. Há, desse modo, personagens de todo tipo transitando entre as páginas de suas narrativas, cuja interioridade escapa a estereótipos geralmente relacionados à literatura regionalista, sendo eles profundos e complexos, pessoas que enfrentam problemas relacionados às suas subjetividades tanto quanto aqueles que se colocam diante de si por motivos externos, relacionados, sobretudo, às especificidades da região que habitam. Por este motivo, convencionou-se considerar a literatura rosiana como “super-regionalista” ou marcada pelo que Cândido (1989) afirmava ser a “universalidade da região”, isto é, uma literatura regionalista remodelada, caracterizada pela qualidade técnica das obras, que passou a subverter o aspecto pitoresco da região, transcrevendo-o de modo que ganhasse universalidade. O mesmo autor caracterizou tal estilo de abordagem literária da seguinte maneira:

Descartando o sentimentalismo e a retórica; nutrida de elementos não-realistas, como o absurdo, a magia das situações; ou de técnicas antinaturalistas, como o monólogo interior, a visão simultânea, o escorço, a elipse — ela implica não obstante em aproveitamento do que antes era a própria substância do nativismo, do exotismo e do documentário social. Isto levaria a propor a distinção de uma terceira fase, que se poderia (pensando em surrealismo, ou super-realismo) chamar de *super-regionalista*. Ela corresponde à consciência dilacerada do subdesenvolvimento e opera uma explosão do tipo de naturalismo que se baseia na referência a uma visão empírica do mundo; naturalismo que foi a tendência estética peculiar a uma época onde triunfava a mentalidade burguesa e correspondia à consolidação das nossas literaturas (CÂNDIDO, 1989, p.160-161).

No entanto, ainda que a universalidade seja, de fato, elemento inquestionável que se apresenta em toda a obra produzida por Guimarães Rosa, tendo sido enfatizada com grande afinco por grande parte dos críticos que se dedicaram à análise de suas narrativas, é também inegável que a dimensão regionalista, que se volta às especificidades do local em que estão geograficamente situadas suas obras e das características dos indivíduos que ali se estabelecem, estão também presentes em sua produção literária. O que ocorre é que, como pontua Raduy (2006), a crítica especializada, durante um longo período, buscou desenraizar a literatura rosiana de seu caráter regionalista, sacralizando-o como cânone literário, destacando unicamente o caráter universal, pontuando, até mesmo, que não haveria qualquer relação entre o passado histórico brasileiro e as obras de Guimarães Rosa.

A título de exemplo, Roberto Schwartz (1965), em seu estudo comparativo entre *Grande Sertão: Veredas*, romance considerado a obra prima de Rosa, e *Doutor Fausto* do escritor alemão Thomas Mann, pontua que, ao transformar o sertão no “mundo”, o escritor mineiro estaria se desobrigando de qualquer representação realista da história brasileira, do que Roncari (2007) discorda ao evidenciar que, tanto no romance supracitado, quanto na coletânea de contos *Sagarana* podemos nos deparar com imagens do sertão vivenciadas na realidade social brasileira no período da Primeira República. Nesse sentido, ainda que não se fale explicitamente dos rumos políticos e mesmo que não seja dada uma data específica às tramas que se desenrolam nessas narrativas, é possível localizá-las temporalmente por meio de certas falas e comportamentos de determinados personagens.

Não podemos, no entanto, acusar apenas uma atitude autônoma dos críticos pela responsabilidade de se excluir os elementos históricos presentes na obra rosiana enquanto categoria passível de análise. O próprio autor, por diversas vezes, declarou que buscava em sua produção literária afastar-se dos dados históricos, valorizando prioritariamente elementos místicos, míticos e religiosos. Nesse sentido, é marcante a frase que abre o texto “Aletria e Hermenêutica”, um dos prefácios da obra *Tutaméia*: “a estória não quer ser história, a estória, por excelência, deve ser contra a história” (ROSA, 2009, p.24), rechaçando, desse modo, qualquer esforço literário de se ocupar com fatos concatenados e intrinsecamente relacionados à realidade concreta. Por esse motivo, não podemos considerar as representações construídas por Rosa sobre o sertão e sua gente como essencialmente realistas, pelo contrário, há grande destaque à metafísica em sua construção de cenários, personagens, tramas e da própria linguagem utilizada em seus escritos. Como pontuou em carta a seu tradutor italiano:

[...] apenas posso dizer a Você o que Você já sabe: que sou profundamente e estritamente religioso, ainda que fora do rótulo estrito das fileiras de qualquer confissão ou seita antes, talvez, [...] pertença eu a todas. E especulativo, demais. Daí todas as minhas, constantes, preocupações religiosas, metafísicas, embeberem meus livros. Talvez meio existencialista-cristão (alguns me classificam assim), meio neoplatônico (outros me carimbam disto), e sempre impregnado de hinduísmo (conforme terceiros). Os livros são como eu (BIZZARRI, 1980, p.57).

Por outro lado, desconsiderar de maneira completa a relação estabelecida entre sua produção literária e a constituição sócio-histórica da época em que as compôs seria contraproducente, sobretudo se levarmos em consideração aquilo que Chalhoub e Pereira (1998, p.7) colocam em relação ao trabalho, sobretudo do historiador, que tem como ferramenta obras ficcionais, seria preciso “[...] destrinchar não a sua suposta autonomia em relação à

sociedade, mas sim a forma como constrói ou representa sua relação com a realidade social – algo que faz mesmo ao negar fazê-lo”. O próprio escritor admitiu a Bizzarri (1980) na mesma carta de que foi retirada o trecho supracitado que haveria, ainda que com um grau de importância e recorrência menor do que outros tipos de tema, uma camada de seu texto essencialmente dedicada à representação sócio-histórica da realidade sertaneja.

Portanto, uma das principais linhas de análise da obra rosiana, sobretudo a partir da década de 1970, passou a consistir naquela que investiga aspectos históricos e sociais representados em seus enredos, de acordo com Silva (2019). Dentre eles podemos citar autores como Willi Bolle (1973), Heloísa Starling (1999), Roncari (2004; 2007) e Cláudia Campos Soares (2007; 2008). Em nosso estudo, privilegiamos as contribuições dos dois últimos autores citados, pois dentre a bibliografia produzida por eles a respeito da obra de Guimarães Rosa, abordam em grande medida a coletânea *Corpo de Baile* da qual fazem-se componentes as novelas que constituem o *corpus* de nosso trabalho.

O historiador Luiz Roncari (2004) divide a produção rosiana em dois momentos, sendo que enquadra as três primeiras obras publicadas pelo escritor, ou seja, *Sagarana*, *Corpo de Baile* e *Grande Sertão: Veredas* na fase que denomina como “o primeiro Guimarães” por terem sido desenvolvidas ao longo do período em que o Brasil foi governado por Getúlio Vargas, ou seja, a chamada Era Vargas, entre os anos de 1930 e 1945 e seu segundo mandato estabelecido entre os anos de 1951 e 1954. As transformações econômicas, sociais e culturais, bem como uma marcante indefinição institucional características do período suscitavam no meio intelectual reflexões acerca dos rumos do país e, por consequência, o estabelecimento de um olhar mais crítico voltado à realidade que se vivenciava. Tendo isto em vista, Roncari (2004, p.14) buscou compreender “como as circunstâncias contribuíram para que os livros se imbricassem temática e formalmente e compusessem uma linha de desenvolvimento, pelo fato de o autor tratar nos três os mesmos tipos de problemas apresentados pela história”.

O que o autor defende, desse modo, é que a produção escrita de Guimarães Rosa se apoiava em três principais tipos de fontes: a primeira de ordem empírica, como já mencionamos no primeiro tópico deste capítulo, que privilegiava sobretudo seu conhecimento prévio acerca do sertão brasileiro, bem como o material por ele recolhido ao longo de suas expedições de 1945 e 1952 (COSTA, 2006). Outro tipo consistia em fontes míticas e universais, adquiridas, sobretudo por meio da leitura de obras clássicas e modernas, além de seu profundo conhecimento sobre as mais diversas religiões existentes que, como já mencionamos, o auxiliava a dar dimensão metafísica à sua produção literária. Por último, Roncari (2004) destaca o uso de fontes nacionais que, nesse caso, poderiam ser compreendidas pela imersão de Rosa



em meio à tradição literária brasileira, no entanto, ele não teria se limitado a elas, expandindo seus estudos para textos antigos e contemporâneos a seu tempo dedicados a formulações e interpretações sobre o Brasil.

Assim, uma das camadas componentes dessas primeiras obras de Guimarães Rosa consistiria em uma espécie de alegoria da vida político-institucional brasileira tanto no período da Primeira República, quanto dos governos de Getúlio Vargas, construída com base, sobretudo, em suas leituras dos teóricos que se dedicaram às primeiras sínteses sobre o Brasil. Roncari (2004) aponta que, em suas obras, tais autores buscavam apontar as características principais da formação política, econômica e institucional do país, enquanto relegavam à literatura o papel de providenciar uma representação verossímil da dimensão privada da vida social. Por sua vez, embora tenha, sem dúvidas, explorado os costumes privados, a convivência familiar e o aspecto amoroso brasileiros, o escritor mineiro teria também integrado em sua produção literária representações da vida pública, garantindo que seus enredos tomassem a forma de uma espécie de síntese sobre a formação social e cultural do país, tal qual aquelas produzidas por Sérgio Buarque de Holanda, Gilberto Freyre, Oliveira Vianna, dentre outros. O mesmo autor, inclusive, aproximará a abordagem escolhida por Rosa à deste último:

Ele seguiu de perto os paradigmas de Oliveira Vianna [...] que representavam os homens da vida pública brasileira, e elaborou os que seriam os seus correspondentes da vida privada, ou seja, os amorosos. Como os políticos, eles são tratados nas suas obras como modelos que também atraíam homens para a ordem ou a desordem, só que agora no plano familiar, contribuindo para os seus dilaceramentos (RONCARI, 2004, p.20).

Cláudia Campos Soares (2007; 2008) corrobora a percepção de Roncari (2004), entretanto, sua abordagem da sociedade sertaneja na obra de Guimarães Rosa, sobretudo no que diz respeito à composição e estrutura familiar na coletânea *Corpo de Baile*, aponta uma aproximação maior entre a literatura de Guimarães Rosa e a descrição do Brasil realizada por Gilberto Freyre. Nesse sentido, os estudos de Soares (2007) levam em consideração, principalmente, a transposição do patriarcalismo amplamente discutido por Freyre (2003; 2013) para os extratos sociais criados por Rosa para povoar sua representação do sertão mineiro, levando em consideração a composição econômica e social, mas também a dimensão cultural, sobretudo naquilo que diz respeito ao poderio do homem sobre a mulher nesse contexto. Entretanto, tal discussão será estabelecida com maior profundidade no segundo capítulo desta dissertação.

O que podemos notar a partir do exposto é a variedade de fontes utilizadas por Guimarães Rosa para compor seu universo literário tanto no que diz respeito aos aspectos da peculiar forma empregada por ele em sua escrita, quanto em relação a seu conteúdo bastante voltado às questões subjetivas de personagens que se estabelecem, majoritariamente, no sertão de Minas Gerais. Quando tomamos conhecimento de tamanho detalhismo e minúcia empregados em seu método de produção, muito preocupado com o bom uso das palavras, mas sem que deixasse de lado a complexidade pretendida em seus enredos, compreendemos os motivos pelos quais Guimarães provocou polêmica e encantamento quando surgiu na cena literária brasileira em meados do século XX, chegando mesmo a superar o título de artista regionalista e atingindo não apenas o *status* de intérprete do Brasil, como foi declarado por Roncari (2004), mas também de autor voltado ao universal, tendo ultrapassado as fronteiras nacionais e atingido sucesso internacional em diversos outros países.

Tendo circundado então de maneira mais geral os aspectos que permeiam as obras de João Guimarães Rosa, no próximo tópico focamos nossa análise nas especificidades apresentadas pela coletânea *Corpo de Baile*, uma vez que as novelas a que nos voltamos neste estudo são componentes desta obra. Assim, buscamos compreender o que as une e o que as separa, tanto em relação à estrutura física e editorial dos livros, quanto a respeito dos enredos, personagens e elementos narrativos e formais empregados em suas construções.

### **1.3. *Corpo de Baile*: fragmentação e unidade**

Nossa pesquisa se concentra na análise de “Campo Geral” e “Buriti”, duas das novelas que compõem a coletânea *Corpo de Baile*. No entanto, é importante que ressaltemos que, ainda que não haja entre as sete novelas da obra unidade de ação, ou seja, a compreensão das histórias é possível ainda que as leituras sejam feitas de forma independente e fora da ordem em que se apresentam, uma vez que seus enredos não estão explicitamente interligados, elas em conjunto formam um todo coeso, havendo entre elas interligações, seja por meio do compartilhamento de certos personagens, seja por conta da ambientação na mesma região ou por haver temas recorrentes e comuns a todas elas. A simbologia de serem sete narrativas já de saída evidencia essa união. Bergamin (2008) aponta que o número é representativo tanto para a astrologia quanto para a tradição cristã bíblica, elementos que se evidenciam por meio das epígrafes escolhidas pelo escritor para abrir seus volumes e se destacam em diversos momentos das novelas, evidenciando a totalidade representativa da coletânea e a relação de

complementariedade existente entre as histórias que a compõem. Nesse sentido, além de representarem cada uma delas um planeta, os sete pecados capitais consistem também em base para os temas abordados pelos enredos:

Assim, “Campo Geral” seria regido pelo sol e incluiria em seus assuntos a preguiça. “Uma estória de amor”: Júpiter e soberba. “A estória de Lélío e Lina”: Marte e ira. “O recado do Morro”: Mercúrio e inveja. “Dão-lalalão”: Vênus e luxúria. “Cara-de-Bronze”: Saturno e avareza. “Buriti”: lua e gula (BERGAMIN, 2008, p.9).

Ainda que partamos do destaque à união e complementariedade que podem ser constatadas entre as novelas, no que diz respeito às formatações editoriais da coletânea, nem sempre privilegiou-se a visão de *Corpo de Baile* enquanto um livro único. Em 1956, sua primeira edição chegou ao público dividida em dois volumes entre os quais as novelas eram apresentadas na seguinte ordem: “Campo Geral”, “Uma Estória de Amor”, “A Estória de Lélío e Lina”, “O recado do morro”, “Dão-Lalalão”, “Cara-de-Bronze” e “Buriti”. Em 1960, por sua vez, elas foram distribuídas em um único volume no qual a ordem não se alterou. No entanto, a partir de 1964, partindo de uma proposta do próprio Guimarães Rosa a José Olympio e às editoras responsáveis pela transposição de suas obras no exterior, a coletânea passou a ser dividida em três volumes, formato que se mantém atualmente.

Rosa justifica essa fragmentação em carta a seu tradutor italiano datada de 3 de janeiro de 1964:

Sairá, agora, no decurso de 1964, uma nova edição do “CORPO DE BAILE” – a 3ª. A novidade é que ele vai ficar sendo em 3 volumes. Três livros autônomos. A ideia já me viera, há tempos. Comecei por “vendê-la” aos editores na França e em Portugal, que se convenceram depressa das vantagens, e concordaram. E, por fim, consegui, facilmente, aliás, que o José Olympio também a esposasse. De fato, o “*Corpo de Baile*” vinha sendo prejudicado pelo “gigantismo” físico. A 1ª edição, em dois volumes, unidos, pesava, já. Arranjamos então a 2ª num volume só, mas que teve de ser de tipo minúsculo demais, composição cerrada. E o preço caro, além de não ficar o livro convidativo (BIZZARRI, 1980, p.79).

É notável, por este trecho, que o detalhismo de Rosa não se detinha à forma de sua escrita e às questões abrangidas por seus enredos, preocupava-se também com as edições de seus livros, visando que fossem convidativas e acessíveis a seu público leitor. A partir de então, o *Corpo de Baile* rosiano passou a ser dividido nos seguintes três volumes: *Manuelzão e Miguilim*, no qual figuravam “Campo Geral” e “Uma Estória de Amor”; *No Urubuquaquá, No*

*Pinhém*, composto por “O Recado do Morro”, “Cara-de-Bronze” e “A Estória de Lélío e Lina” e *Noites do Sertão*, que conta, por fim, com “Dão-Lalalão” e “Buriti”. A ordem original das novelas foi alterada para tanto, como fica evidente, fato que pode ser justificado pelo motivo temático de cada volume. No primeiro fica em relevo a importância dos protagonistas de cada novela, dando eles título ao volume, o segundo destaca o aspecto geográfico, além de, como é explicitado na contracapa da edição comemorativa de 2016,

Música e dança são elementos constituintes dessas narrativas, nas quais personagens e cenários dão forma ao baile. É provável também que os temas se misturem e que, tanto no Urubuquaquá quanto no Pinhém, se fale de um único assunto: o homem em seus momentos mais agudos, em que a sua humanidade o desnuda e o faz transcender a sua própria condição (ROSA, 2016, contracapa).

Interessante destacarmos que, nesta edição de 2016, a qual consiste em nosso *corpus*, apenas o segundo volume conta com alguma descrição sobre sua composição, enquanto os outros dois apresentam apenas o mesmo texto biográfico sobre o autor e algumas citações retiradas das novelas presentes em seu conteúdo (Figura 1). Sobre a divisão temática do terceiro volume, o que podemos dizer é que está nessas duas novelas que o compõem as dicotomias e embates mais evidentes existentes entre tradição e modernidade, tema recorrente nesse *Corpo de Baile*, como será melhor pontuado mais à frente neste mesmo tópico.

**Figura 1:** Contracapas dos volumes da edição de 2016



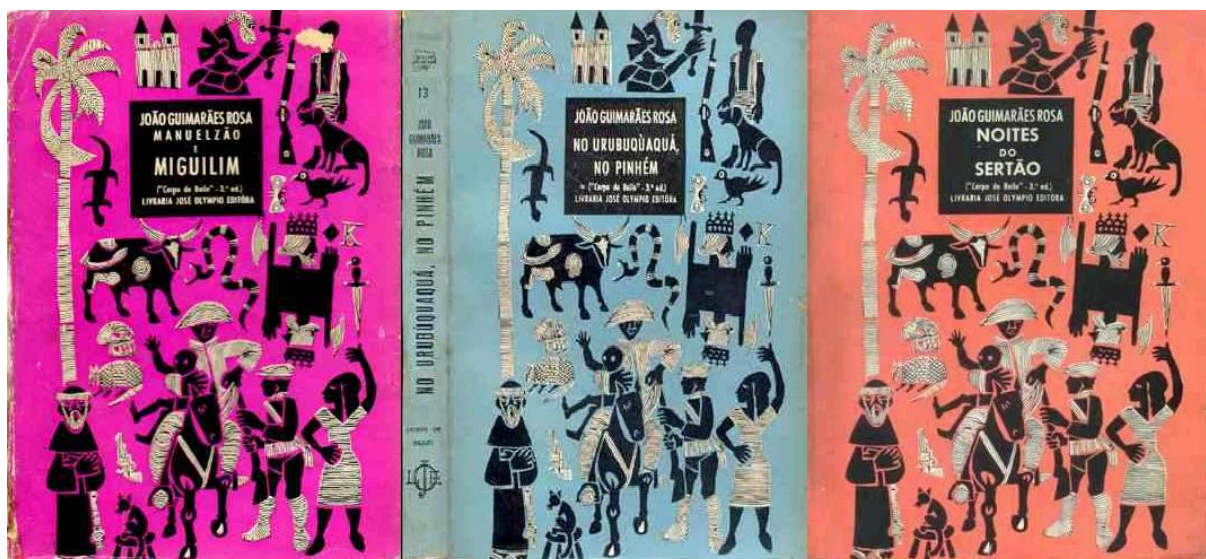
Edição comemorativa de sessenta anos do lançamento de *Corpo de Baile* (1956-2016). Por meio da imagem, é possível observar a diferença existente entre os textos que compõem a segunda e aqueles presentes nas outras duas, conforme explicitamos no parágrafo acima. Fonte: elaboração da autora<sup>5</sup>.

Ainda que a fragmentação tenha sido realizada por iniciativa do autor, motivada por questões de ordem prática, Rosa demonstrava preocupar-se que a unidade das novelas permanecesse e fosse notada por aqueles que se dispusessem a lê-las. Assim, destacou a Bizzarri (1980, p.79-80, grifo nosso) alguns dos elementos que garantiriam que *Corpo de Baile* continuasse existindo como um todo (Figura 2), ainda que dividido em partes:

Se bem que os livros se ofereçam como independentes mantêm-se, de certo modo, a unidade entre eles, mediante as seguintes manhas: 1) o título aboriginal, “*Corpo de Baile*”, é dado, entre parêntese, em letra discreta, no frontispício interno (mesmo porque garante e permite a menção de “3ª edição”, coisa que muito importa; 2) a capa (a mesma da 2ª edição) será igual para os 3 volumes, variando apenas as cores [...]; na relação das obras (“DO AUTOR”), explica-se que: “*A partir da 3ª edição desdobra-se em 3 livros autônomos:*” e segue-se a indicação dos mesmos. Em consequência, distribuir-se-ão também, pelos três, as epígrafes de Plotino e Ruysbroeck: cada um fica com uma de cada [...]. Esta é outra maneira de preservar a unidade. O livro ficará sendo em três livros distintos e um só verdadeiro...

<sup>5</sup> Contracapa de **Manuelzão e Miguilim** e **No Urubuquaquá, no Pinhém** disponíveis em: < <https://www.amazon.com.br/>>. Acesso em 02 abr. 2021. Contracapa de **Noites do Sertão**: acervo pessoal.

**Figura 2:** Capas dos volumes da edição de 1964



Os três volumes que compõem a terceira edição de *Corpo de Baile*, sendo também a primeira de cada um deles. Bem como as demais obras de Guimarães Rosa publicadas pela editora Livraria José Olympio, estas contaram com ilustrações de Poty em suas capas. É possível observar os elementos de união existentes que o autor destaca para Bizzarri no fragmento supracitado. Fonte: Templo Cultural Delfos<sup>6</sup>.

Nas novas edições, os esforços permanecem para que a integração entre as obras continue em evidência, ainda que se mantenha a fragmentação. Atualmente, os livros ainda podem ser adquiridos individualmente, cumprindo o objetivo de sua separação em três volumes, ainda assim, a editora que hoje detém os direitos de publicação desta obra em específico (Nova Fronteira) deu a seus leitores, na edição comemorativa de 60 anos do lançamento da coletânea (1956-2016), a opção de adquirir os três volumes integrados em um *box* em cuja capa o título *Corpo de Baile* se destaca perante aos dos outros independentes. Além disso, agora os livros não se distinguem mais apenas pelas cores, levando, cada um em sua capa, ilustrações que representam elementos importantes para as narrativas que os compõem (um óculos para *Manuelzão e Miguilim*, uma viola para *No Urubuquaquá, No Pinhém* e um revólver para *Noites do Sertão*) (Figura 3). Assim, se reconstruiu, de certa forma, e por motivos notadamente comerciais, a unidade editorial da obra (Figura 4).

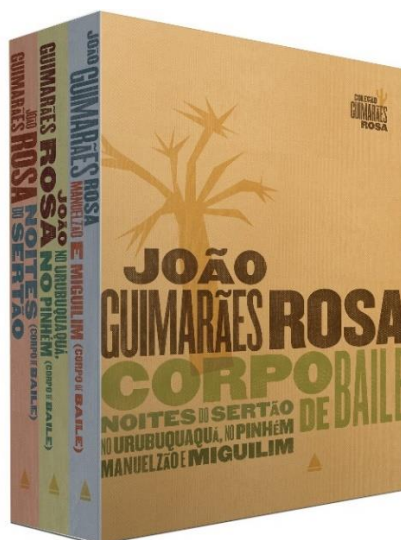
<sup>6</sup> Disponível em: < <http://www.elfikurten.com.br/2011/01/guimaraes-rosa-diplomata.html>>. Acesso em 02 abr. 2021.

**Figura 3:** Capas dos volumes da edição de 2016



É possível identificar os elementos que individualizam e aqueles que ressaltam a união existente entre os livros que formam a coletânea. Fonte: elaboração da autora<sup>7</sup>.

**Figura 4:** Box da edição comemorativa de sessenta anos da publicação de *Corpo de Baile*



Fonte: Livraria Saraiva<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Capa de *Manuelzão e Miguilim* disponível em: <<https://www.amazon.com.br/>>. Acesso em 02 abr. 2021.  
 Capa de *No Urubuquaquá, no Pinhém* disponível em: <<https://www.livrariapalavrear.com.br/livros/no-urubuquaquano-pinhem>>. Acesso em 02 abr. 2021.  
 Capa de *Noites do Sertão* disponível em: <[https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-1819563238-noites-do-serto\\_JM?matt\\_tool=39070749&matt\\_word=&matt\\_source=google&matt\\_campaign\\_id=12306121646&matt\\_ad\\_group\\_id=123193973648&matt\\_match\\_type=&matt\\_network=g&matt\\_device=c&matt\\_creative=497681182059&matt\\_keyword=&matt\\_ad\\_position=&matt\\_ad\\_type=pla&matt\\_merchant\\_id=342343378&matt\\_product\\_id=MLB1819563238&matt\\_product\\_partition\\_id=807948529819&matt\\_target\\_id=pla-807948529819&gclid=Cj0KCQjwpdqDBhCSARIsAEUJ0hObzMrSq\\_5Pkx1uTiK9WwrC\\_Kmk-LYt5eqQi8O53W8zIdWiCVLTpaYaAkNrEALw\\_wcB](https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-1819563238-noites-do-serto_JM?matt_tool=39070749&matt_word=&matt_source=google&matt_campaign_id=12306121646&matt_ad_group_id=123193973648&matt_match_type=&matt_network=g&matt_device=c&matt_creative=497681182059&matt_keyword=&matt_ad_position=&matt_ad_type=pla&matt_merchant_id=342343378&matt_product_id=MLB1819563238&matt_product_partition_id=807948529819&matt_target_id=pla-807948529819&gclid=Cj0KCQjwpdqDBhCSARIsAEUJ0hObzMrSq_5Pkx1uTiK9WwrC_Kmk-LYt5eqQi8O53W8zIdWiCVLTpaYaAkNrEALw_wcB)>. Acesso em 02 abr. 2021.

<sup>8</sup> Disponível em: <<https://www.saraiva.com.br/box-corpo-de-baile-3-volumes/p>>. Acesso em 02 abr. 2021.

Para além da estruturação física das edições da coletânea, as novelas consistem em narrativas que se integram, ainda que apresentem, entre si, enredos independentes. Primeiramente, como bem pontuado por Bergamini (2008), é notável que em meio às tramas é percorrida toda a estrutura social sertaneja, dos menos abastados retratados nas primeiras novelas até os grandes proprietários de terra que protagonizam aquelas que fecham o conjunto. Nesse sentido, há todo um processo representado em *Corpo de Baile*, que persegue a divisão hierárquica sertaneja, buscando trazer à luz todos os aspectos da vida privada das pessoas que habitam este território, das mais simples às mais abastadas, mas buscando focalizar não apenas os aspectos inerentes à classe social e aos problemas estruturais que marcam a vida sofrida de boa parte desta população, mas dando maior relevo às emoções e acontecimentos que tornam todos esses personagens humanos e complexos em toda a sua subjetividade. Ainda assim, os assuntos inerentes ao abandono e miséria da sociedade do interior brasileiro são também abordados pelas novelas, evidenciando a preocupação do escritor com assuntos bastante em voga no contexto histórico de sua produção literária, como a necessidade de maior atenção governamental para esta região.

Outra forma de integração entre as narrativas consiste na recorrência de personagens que transitam de uma à outra. Nesse contexto, “Campo Geral”, texto que abre todas as edições da coletânea, desempenha importante papel, sendo ela, como indica Zilberman (2007, p.11), “[...] a fonte emanadora, que dá conta do evento fundador de *Corpo de Baile*”, afinal, são os personagens retratados ainda em sua infância por esta narrativa, aqueles que retornam já adultos em algumas das demais. Assim, Miguilim, o protagonista, é citado em “A Estória de Lélío e Lina” e figura também como um dos protagonistas de “Buriti”. Os irmãos de Miguel: Tomé, Drelina e Chica, retornam como personagens com menor destaque em “A Estória de Lélío e Lina” e Grivo, amiguinho de Miguilim, aparece em “Cara-de-Bronze” como o vaqueiro que vai buscar “o quem das coisas”.

Além de conferir certa unidade à coletânea, o fato de personagens crianças de uma novela aparecerem em outras adultos denota que o autor buscou deixar em evidência que há, pelo menos entre “Campo Geral” e aquelas em que seus personagens retornam, uma diferença cronológica evidente, estando a primeira temporalmente localizada em período anterior em relação às demais. Com esta ação, é possível que Rosa tenha querido chamar atenção ao fato de que a estruturação social a que somos apresentados nesta primeira estória é modificada em diversos aspectos ao longo das demais narrativas, dando ao conjunto da obra um caráter de



transitoriedade que expressa o contexto sócio-histórico da região sertaneja durante o período de produção da coletânea.

Afinal, de acordo com Soares (2008), o sertão retratado por Guimarães Rosa em *Corpo de Baile* consiste em um “mundo em transformação”. Parte-se então da concepção defendida por Roncari (2007) de que, nesta coletânea, o autor retrata modificações no espaço geográfico e na estrutura social sertaneja no período do pós-Revolução de 30 no Brasil, quando o poder central, guiando-se por uma política contrária à da Primeira República, passou a fazer-se mais presente nos interiores do país, opondo-se ao mando das oligarquias locais. A inserção dos enredos que permeiam as novelas à realidade histórica de seu contexto de escrita tornam *Corpo de Baile* uma coletânea em que o sentido da modernização do país está constantemente presente. Não são incomuns, desse modo, menções a leis e ao Governo, além de comparações entre a cidade e o campo e indícios de modernizações estruturais e sociais no sertão.

As dicotomias e conflitos entre tradição sertaneja e modernidade urbana são constantes em todas as novelas de *Corpo de Baile*, ganhando maior destaque em narrativas como “Dão-Lalalão” e “Buriti”, nas quais menções a produtos industrializados, meios de transportes modernos e técnicas avançadas de lida com o gado e as fazendas são constantes, aparecendo de maneiras mais pulverizadas em “Campo Geral”, por exemplo, já que ela representa um tempo mais primitivo em relação às demais. Outro tema recorrente e que nos permite vislumbrar a integração entre as novelas consiste na transgressão, diretamente relacionada à ideia de embates e transições entre ordens sociais como aquela que podemos identificar ocorrer gradualmente nas tramas que compõem a coletânea rosiana.

Entretanto, a temática não se faz presente apenas nos enredos: até mesmo a estrutura da obra e a fragmentação das novelas, classificadas pelo próprio autor ora de uma forma, ora de outra, evoca a transgressão em seu fazer literário antes mesmo que ela se apresente em meio à vivência de seus personagens. Todos os volumes das obras, desde sua primeira edição, contam com dois sumários: um apresentado na abertura dos livros e outro após a finalização das narrativas, em cada um, a classificação em termos de gênero literário das novelas e, por vezes, os próprios títulos, aparecem com algumas diferenças entre si. Se, primeiramente, as tramas são apresentadas como poemas, já no sumário final são divididas entre “os contos” e “os romances”.

Outra classificação que aparece em edições anteriores, mas não nas mais recentes, é a daquelas narrativas denominadas como “contos” como parábases, termo proveniente da comédia no teatro grego que se refere ao momento em que o coro se dirigia ao público em nome do Poeta. Entretanto, outras definições oferecidas pelos dicionários relacionam o termo grego original diretamente à “ação de transpor, fig. Transgressão, violação de; ação de se desviar de,

digressão” (HOUAISS, 2001). Pode-se entender, nesse sentido, que a transgressão se apresenta como grande tema no *Corpo de Baile* rosiano, não apenas estando presente em meio aos enredos criados pelo autor, mas evidenciando que Rosa traçava o plano de, a partir desta obra, “não se sujeitar a um modelo previamente determinado de expressão literária” (ZILBERMAN, 2007, p.11).

A partir do gênero literário, a transgressão se aprofunda em meio às tramas, fazendo-se presente nas ações de personagens que se posicionam, conscientes ou não, de maneira contrária às normas e costumes vigentes na sociedade sertaneja retratada por Guimarães Rosa. Entre homens e mulheres transgressores das regras de conduta no sertão, a gravidade dessas ações discordantes é sempre maior quando relacionada ao feminino, sobretudo quando as subversões relacionam-se aos comportamentos sexuais adotados por esses personagens, algo que não surpreende, afinal, nos referimos a uma organização social que se estrutura, sobretudo, a partir das bases oferecidas pelos valores patriarcais. Nesse sentido, a evidente e bem delimitada divisão de papéis, destinos e espaços entre os gêneros norteia também reações e consequências aos desvios comportamentais dos personagens, de tal forma que se destaca fortemente, no âmbito público, mas principalmente no privado, que consiste naquele com maior destaque entre as novelas da coletânea, uma dupla moral sexual que norteia em muitos sentidos os rumos das narrativas.

O corpo, a sexualidade e o comportamento feminino, seja ele concordante ou transgressor quanto às normas sociais ali estabelecidas, recebem assim grande destaque em meio aos enredos de *Corpo de Baile*, figurando muitas vezes como o fio condutor da trajetória dos protagonistas que, em sua grande maioria, é representado por personagens masculinos. Como exemplo podemos citar Miguel, protagonista infantil de “Campo Geral” e adulto em “Buriti” que, como pontua Zilberman (2007, p.13) “não se constrange em levar consigo a mãe simbólica que descobriu ao longo de sua travessia”, se na primeira narrativa a presença da mãe e a máxima admiração que nutre por ela norteiam a formação de Miguilim e suas descobertas e decepções em relação ao mundo dos adultos, em “Buriti”, a lembrança da genitora conduz sua descoberta sobre as mulheres e sobre o amor: o sexo oposto será sempre comparado à figura materna e sua escolha é aquela que apresenta o estereótipo mais distante das características marcantes da mãe.

Também são as mulheres que conduzem, ao menos no campo ideológico e sentimental, a trajetória de Lélío em “A estória de Lélío e Lina”. São os envoltimentos amorosos do vaqueiro com moças de todos os tipos, desde as consideradas “de família”, com as quais não desenvolve mais que laços platônicos, até as prostitutas com quem estabelece intercursos

sexuais ao longo de sua estadia na fazenda do Pinhém que nos auxiliam a compreender este personagem em toda sua subjetividade, além de representarem extrema importância para os rumos que decide seguir em sua vida. Ainda que todas as personagens femininas que cruzam seu caminho desempenhem papel de importância para o desenvolvimento do personagem ao longo da trama, nenhuma é mais central que dona Rosalina, com quem estabelece laços profundos de amizade que chegam mesmo a despertar a desconfiança entre aqueles que observam o relacionamento à distância. Lina consiste, na verdade, naquela que guia por meio de conselhos, que Lélío escuta e busca seguir com frequência, as ações do vaqueiro. Sua presença se torna tão imprescindível para ele que, com a total desagregação da configuração original de trabalhadores e habitantes da fazenda, vendo-se obrigado a procurar ocupação em outras localidades, não deixa o Pinhém sem a companhia da senhora, que abandona suas terras e seus familiares para seguir ao lado do protagonista.

Quanto a Soropita de “Dão-lalalão”, a importância do papel da mulher é destacado à medida que Doralda, sua esposa, é a principal responsável por alimentar suas angústias e paranoias. Não que a personagem dê motivos práticos para tal, todas as desconfianças e delírios sofridos pelo protagonista têm fruto em suas próprias inseguranças relacionadas a seu passado e ao da mulher. Ocorre que Soropita consiste em um ex-valentão, que por anos atuou como matador em diferentes localidades do sertão brasileiro, por sua vez, Doralda consiste em uma ex-prostituta, tendo abandonado suas vidas pregressas de transgressores da moral e das leis da sociedade, já casados, migraram para o arraial do ão, onde não eram conhecidos e poderiam recomeçar a vida de maneira respeitável. Ainda que seus planos tenham se concretizado em grande medida, afinal, o protagonista no momento presente da trama mostra-se estabelecido como fazendeiro e comerciante, suas inseguranças para com seu próprio passado e com a índole de sua esposa são uma constante em seus pensamentos, algo que se agrava consideravelmente no momento em que se depara com um grupo de vaqueiros dentre os quais está Dalberto, amigo que havia feito em tempo pregresso e outros que, embora não o conhecessem pessoalmente, conheciam sua fama de valentão de outrora.

É a partir de então que as paranoias e delírios de Soropita se intensificam. Se, anteriormente, o tom de desconfiança em relação à esposa em seus pensamentos voltava-se para a percepção dela enquanto mulher dissimulada e traiçoeira, agora as traições imaginárias ganham forma tendo como rivais personagens específicos e situações bastante gráficas, que habitam apenas a mente do protagonista, não tendo qualquer similaridade comprobatória em meio à realidade vivenciada por aqueles que transitam pela novela. Nesse ponto, a narração em discurso indireto livre tem o efeito de confundir o leitor menos atento, que acompanha os

devaneios do personagem que, sem aviso prévio, alterna entre as fantasias de adultério entre Doralda e Dalberto e a realidade da cena que se desenrola que, na maior parte das vezes, não passam de situações normais do cotidiano daquele que hospeda em casa um amigo que há muito não via, tendo por anfitriã uma esposa que em nada condiz com as descrições iniciais, frutos da opinião do marido. Ao fim e ao cabo, toda a tensão e conflito que se estabelecem ao longo da narrativa têm por ponto de origem a mente de Soropita, ainda que suas consequências sejam sentidas por todos os outros personagens no plano prático e, nesse sentido, temos em grande medida uma mulher como condutora do fio que tece a trama, ainda que sua participação para tal seja, em muitos sentidos, passiva.

Ainda sobre a voz narrativa em todo o *Corpo de Baile*, é importante que se diga que não apenas em Dão-lalalão ela nos é apresentada em discurso indireto livre, mas em todas as outras novelas. Dessa maneira, nos deparamos com narradores em terceira pessoa cuja onisciência é seletiva e, majoritariamente, suas percepções são filtradas por meio do que vê, vivencia, sente, pensa e interpreta o protagonista de cada um dos enredos. O efeito decorrente da escolha feita pelo autor é que nos aproximamos sobremaneira da subjetividade desses personagens e, nesse sentido, os efeitos provocados pelos acontecimentos que se desenrolam nas tramas para aquele que filtra a narração acaba por ser mais relevante do que os acontecimentos em si.

Encontramos um exemplo desta máxima já em “Campo Geral” na ocasião do suicídio de Bernardo, momento chave para o ápice e encerramento do enredo, entretanto, não contamos com uma descrição da cena em questão, uma vez que Miguilim, aquele a quem o narrador segue de perto, não a presencia. O que temos então é um compilado de reações daqueles que vivenciaram o episódio, em meio ao qual se destaca a do menino que sofre a perda do pai estando acamado e delirante de febre e, posteriormente, o acompanhamos ressignificar e absorver os acontecimentos anteriores e posteriores na fazenda do Mutum, formando novas percepções sobre seus familiares e demarcando o doloroso processo de amadurecimento da criança ao começar a compreender o modo como o mundo dos adultos é forjado à sua volta.

Ao abordar a questão do narrador em *Corpo de Baile*, Vasconcelos (2006) pontua a importância do contexto histórico e da experiência empírica de Rosa para sua constituição ao apontar diferenças entre esta escolha e aquela feita por Rosa ao compor *Sagarana*, sua obra de estreia, narrada em terceira pessoa e cujo narrador é letrado e onisciente. Como já pontuado anteriormente, entre o lançamento das duas produções há um lapso temporal de uma década, além do fato de que esta última teria sido escrita já em 1937, enquanto estima-se, por meio de

anotações do autor disponíveis para consulta<sup>9</sup>, que a primeira teria tido sua composição iniciada após a viagem ao sertão realizada por Guimarães em 1952. Dentre as causas para as diferenciações existentes entre a narração de ambas as obras, a autora evidencia as diferentes experiências acumuladas pelo escritor no período que marca a diferença temporal entre elas, sobretudo no que diz respeito ao sertão. Ao compor os contos de *Sagarana* o material disponível e acessado por Rosa seria produto de memórias, sobretudo da infância em Cordisburgo e das histórias sobre vaqueiros e jagunços que escutara ao frequentar o comércio do pai. Em contrapartida, as novelas de *Corpo de Baile* consistem em resultado das expedições ao sertão realizadas em 1945 e em 1952, durante as quais, como também já mencionamos anteriormente, teve a oportunidade de acompanhar de perto a vivência dos vaqueiros e boiadeiros responsáveis por transportar o gado em meio aos gerais e ao sertão profundo.

Nesse sentido, o efeito sobre o narrador em *Corpo de Baile*, conforme Vasconcelos (2006, p.110-111) é que ele aparece mais próximo dos protagonistas das narrativas, aderindo “ao ponto de vista do personagem, esfumando a separação entre essas duas instâncias e estabelecendo uma empatia e solidariedade de visão entre elas [...] apagando, dessa maneira, as distâncias sociais e promovendo a identificação do narrador com a matéria popular”. Logo, podemos dizer que Rosa aplica à coletânea o meio termo tanto em relação ao gênero literário, optando pela novela, um híbrido entre o conto e o romance, como apontado por Madeira (2007), quanto no que diz respeito à voz narrativa em terceira pessoa, de onisciência seletiva e marcada pelo discurso indireto livre em lugar da aplicação da primeira pessoa em discurso direto, como realizado em *Grande Sertão: Veredas* ou do narrador onisciente em terceira pessoa de discurso indireto, aplicado a *Sagarana*, formas que, conforme Cândido (1987), representam, respectivamente, o modo popular e o culto. Pode-se concluir, assim, que a forma empregada em *Corpo de Baile* em todas as suas nuances deixa em evidência a mescla do Guimarães Rosa erudito, diplomata e médico com o homem do sertão que buscou redescobrir-se ao tomar contato direto com as pessoas, tradições e costumes em suas expedições pelo interior do Brasil. Sobre o tema, Vasconcelos (2006, p.111) ainda pontua:

Esse encontro parece ser decisivo, pois apurou de modo notável o olhar e a percepção do escritor e lhe facultou a posição privilegiada não só de observador, mas de participante de um modo de vida, atuando na formação de um ponto de vista que lhe permitia encontrar soluções formais de alta potência

---

<sup>9</sup> Encontra-se disponível para consulta no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB - USP) extensa gama de documentos produzidos por Guimarães Rosa, dentre eles, cartas, cadernetas e diários de viagem, manuscritos e rascunhos de suas obras, fotografias e outros tipos de materiais pertencentes a sua biblioteca pessoal.

literária para problemas como o da apropriação, por parte do narrador letrado, das peculiaridades da fala do homem rústico.

A escolha por este tipo de narração marcante em toda a coletânea *Corpo de Baile*, evidencia o quanto Rosa buscou emergir-se na cultura e realidade sertaneja a fim de criar em meio às narrativas que a compõem personagens e situações verossímeis às questões sociais inerentes ao meio que retratou em sua obra. Esse e outros aspectos possíveis de serem identificados entre as linhas de sua obra confirmam os apontamentos de autores como Roncari (2004) e Soares (2008, 2009) sobre a utilização de fontes teóricas e empíricas, além da abordagem de temas referentes à realidade sócio-histórica do sertão mineiro e arredores na escrita rosiana, embora parte da crítica tenha, por um longo período, insistido em enquadrá-la apenas ao plano da literatura universal, estudando suas fontes religiosas e o léxico apresentado pela forma peculiar de seu texto, como apontamos no segundo tópico deste capítulo.

Embora diversos sejam os vieses possíveis de se estudar a obra rosiana, como as fontes gregas identificáveis em seus enredos e construções de personagens, o sobrenatural e os aspectos metafísicos presentes em meio aos temas abordados, questões relacionadas à subjetividade e existência humanas apresentadas nos momentos de reflexão dos protagonistas das novelas, além de abordagens filosóficas de feitiços vários que podem servir de base para a análise do texto, nos interessa nesta dissertação, de fato, compreender o contexto sócio-histórico em *Corpo de Baile*. Em estudo clássico, Benedito Nunes (1969) destaca que três são os grandes alicerces das novelas presentes nesta coletânea: o buriti, o boi e a moça, retratados em situações diversas e tendo sua presença relacionada a significações de todos os tipos, sendo figuras constantes em meio às narrativas cujos enredos que os envolvem desdobram-se em grande variedade de motivos e temas.

Em nosso estudo, o principal interesse está voltado à representação da mulher nesta coletânea, sendo que, especificamente, nossa seleção de personagens e tramas a serem analisadas perpassa o entendimento da importância da presença da mulher transgressora dos valores patriarcais para os rumos escolhidos pelo autor para duas das novelas de *Corpo de Baile*: “Campo Geral” e “Buriti”. No entanto, antes que partamos para qualquer análise do texto de Guimarães Rosa, consideramos pertinente que sejam levantadas algumas questões teóricas e críticas a respeito do tema sobre o qual objetivamos nos debruçar. Por esse motivo, no próximo capítulo apresentamos um levantamento de base teórica e crítica sobre assuntos que consideramos essenciais para o trabalho a que nos propomos. Primeiramente nos voltamos ao entendimento do espaço sertanejo e do contexto sócio-histórico em que Guimarães Rosa

compôs o *corpus* com o qual trabalhamos; posteriormente apresentamos uma discussão acerca do patriarcado e das relações de gênero, dando ênfase ao caso brasileiro, sobretudo no que diz respeito ao modo como a cultura patriarcal se desenvolveu nos interiores do país; por fim, abordamos aspectos ligados ao erotismo, tema que consideramos essencial para a compreensão dos tipos de transgressão dos quais as personagens selecionadas lançam mão a fim de modificarem de alguma maneira as condições de vida impostas a elas e solapar a forte dominação social e moral à qual estão sujeitas em meio às novelas em que estão inseridas.

## Capítulo 2

### **Espaço, tempo, mulher e erotismo: levantamentos teóricos e críticos**

Neste capítulo explicitamos os principais temas que norteiam a análise empreendida ao longo de nossa pesquisa, apontando os direcionamentos teóricos seguidos, adequando-os ao modo como são trazidos à tona pelo texto rosiano e, nesse sentido, voltamo-nos também àquilo que já foi escrito acerca dos enredos abordados, recorrendo aos textos compostos pela crítica especializada, sobretudo aqueles que visaram descortinar aspectos sociais e históricos presentes nas obras de João Guimarães Rosa. Isto posto, ressaltamos os principais aspectos discutidos nesta etapa do trabalho aqui apresentado: a ideia de sertão impressa nas obras de Guimarães Rosa e a temporalidade na qual se inscreve suas narrativas; questões relacionadas à estruturação patriarcal da sociedade de sertaneja e o modo como as relações de gênero podem ser apreendidas por meio da leitura das novelas de *Corpo de Baile* e, por fim, o modo como o erotismo é apresentado nas narrativas trabalhadas enquanto elemento eminentemente feminino e de grande potencial transgressivo.

Compreendendo que, como indica a historiadora Sandra Pesavento (2003), uma obra literária estabelece com a sociedade e aspectos da temporalidade em que foi produzida uma relação, ao mesmo tempo, dialética e reflexiva, deixando transparecer características do imaginário social no qual seu autor e o público leitor objetivado por ele estiveram envolvidos, no primeiro tópico nos propomos a versar sobre a ideia de sertão cristalizada pelo senso comum e pela intelectualidade brasileira, bem como o modo como ela foi transposta para a literatura rosiana, uma vez que o próprio autor considerava-se um legítimo sertanejo e ambientava a grande maioria de seus enredos nesse espaço. Do mesmo modo, abordamos a temporalidade trabalhada nas novelas, pois, como aponta Almeida (2015), é impossível pensar a categoria espaço desacompanhada do tempo, sendo ele o responsável por atribuir especificidade aos modos de vida e, da mesma forma, contribui para a compreensão da abordagem escolhida pelo autor da obra ficcional ao criar enredos, tramas e personagens.

Ainda que a obra literária analisada aparentemente rejeite seu contexto de produção e aspectos do passado histórico, como parte da crítica defende em relação às obras de Guimarães Rosa, seguimos o pressuposto de autores como Chalhoub e Pereira (1998), que defendem o estudo da obra de ficção localizando-a no movimento da sociedade em que foi escrita, investigando suas redes de interlocução social e a forma como representa em meio às suas



páginas a realidade social. Mesmo que nossa pesquisa volte-se muito mais à análise literária, não concebemos tal estudo sem que se leve em consideração o contexto histórico que a permeia.

O segundo tópico, por sua vez, tem por objetivo compreender o modo como Rosa representou nas novelas de *Corpo de Baile* questões relacionadas ao patriarcalismo e às relações de gênero. Antes de entrarmos nesta especificidade, no entanto, buscamos em textos provenientes da teoria e crítica feminista delimitar e compreender de que modo tais temas têm sido tratados através dos anos. O esforço, nesse sentido, justifica-se por nosso estudo voltar-se especificamente à análise das ações de personagens femininas presentes em “Campo Geral” e em “Buriti”, partindo do conhecimento de que a sociedade retratada por Guimarães Rosa em suas obras possuía como uma de suas principais características a vigência de uma mentalidade profundamente patriarcal, dominada majoritariamente por homens e pela violência e na qual o lugar reservado às mulheres “de respeito” limitava-se ao âmbito doméstico e delas esperava-se o desempenho de funções e o desenvolvimento de comportamentos adequados à moral vigente e culturalmente construídos como naturais ao gênero feminino.

Ocorre que, e este consiste em nosso principal motivo de interesse em investigar as personagens femininas selecionadas e suas ações, ainda que aparentemente as mulheres que nos propomos a analisar desempenhem papéis condizentes com o perfil feminino idealizado pela sociedade patriarcal, estas são capazes de transgredir de diversas maneiras as rígidas regras de comportamento impostas. Nesse sentido, ainda que seja possível apontar outras formas de transgressão, aquelas de que elas mais lançam mão são as de cunho erótico e, desse modo, o erotismo emerge nas páginas de *Corpo de Baile* enquanto um elemento eminentemente relacionado ao feminino e sua força. Portanto, no terceiro tópico deste capítulo discorreremos sobre este aspecto da vida humana que, de acordo com autores como Octávio Paz (1994), consiste naquele que diferencia as relações sexuais dos seres humanos e aquelas estabelecidas entre outras espécies animais.

Para além, no entanto, discutimos o erotismo também por meio da interpretação de Bataille (1987) sobre ele, de acordo com a qual, muito além de um mero diferenciador entre a conduta sexual humana e a animal, este aspecto consiste em um impulso vital de busca pela completude e realização dos seres por meio do encontro com seu objeto de desejo. E nesse sentido, corrobora-se também com a análise de Castello Branco (2004), que compreende o erotismo enquanto elemento essencialmente transgressor dos interditos impostos pela ordem social. A partir destas perspectivas, passamos à análise da presença do erotismo na obra rosiana por meio da análise de uma trama específica presente na novela “Buriti”, a qual acreditamos

oferecer uma boa síntese a respeito de como o tema foi tratado pelo autor em toda a coletânea estudada.

## 2.1. O sertão se acusa: especificidades do tempo e do espaço

Neste tópico abordamos dois aspectos da obra de Guimarães Rosa: o espaço em que as narrativas transcorrem, ou seja, o sertão, em algumas de suas especificidades históricas e geográficas, bem como o modo como foi recriado pelo autor nas narrativas analisadas; e a temporalidade na qual foram produzidas e aquela que retrata as novelas escolhidas. Consideramos essencial discorrer a respeito do espaço por acreditar que o modo como ele se constitui geográfica e culturalmente influencia sobremaneira o modo como as relações de poder e de gênero se estabelecem em seu meio e são esses os temas que buscamos analisar em “Campo Geral” e “Buriti”. Da mesma forma, os espaços e as relações entre os indivíduos vão se modificando através do tempo, o que torna imprescindível que tratemos das temporalidades ao analisarmos uma obra literária.

Sertão, como coloca Amado (1995), consiste em uma das categorias mais importantes para o senso comum, imaginário e pensamento social brasileiro, afinal, todos os estados da federação têm ou já tiveram em algum momento de sua história, seu próprio sertão, ainda que, atualmente, seu uso seja mais significativo quando relacionado à região Nordeste do país. Ela mesma conta com um espaço institucionalizado e cartografado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) designado pelo termo, sendo caracterizado por ser o mais árido e de composição social mais desfavorecida economicamente.

Esse termo, que ao longo de nossa história social acumulou uma série de significações negativas e positivas, nos foi herdado dos colonizadores portugueses, como Amado (1995) também enfatiza. De acordo com a autora supracitada, documentos portugueses datados do século XII já utilizavam a palavra “sertão” ou “certão” para designar áreas pertencentes ao território do país, porém distantes de Lisboa. Sua origem, entretanto, é imprecisa, podendo ter sido derivada de “desertão”, ou do latim clássico “*sertanum* (trançado, entrelaçado, embrulhado), *desertum* (desertor, aquele que sai da fileira e da ordem) e *desertanum* (lugar desconhecido para onde foi o desertor)” (AMADO, 1995, p.147).

Nos primeiros anos do período colonial brasileiro, era considerada sertão toda área que se encontrava há 100 metros além da costa litorânea, como indica Sena (2010) e, às vésperas da independência, como coloca Amado (1995, p.148), ainda denotava “áreas extensas, afastadas do litoral, habitadas por índios ‘selvagens’ e animais bravios, sobre as quais as

autoridades portuguesas, leigas e religiosas, detinham pouca informação e controle insuficiente”. Ao longo de três séculos de colonização, desse modo, o sertão foi construído desde o litoral designando áreas distantes, despovoadas e nas quais o poderio da Coroa não chegava, pois foi na costa brasileira que se concentrou a maior parte das atividades econômicas coloniais e, conseqüentemente, se fundaram os primeiros centros urbanos.

Datam também da época da Colônia as primeiras definições dicotômicas que opuseram litoral e sertão no imaginário social brasileiro, dicotomias estas que perduram até a atualidade e que são evidenciadas pela maior parte (senão por todos) dos estudos que se voltam ao entendimento do sertão enquanto espaço geográfico, histórico e imaginário. Enquanto grande parte da área litorânea brasileira já havia sido devidamente desbravada, dominada, povoada e colonizada, os sertões constituíam as áreas desconhecidas, selvagens, locais do insólito e da barbárie. Desse modo, desde tempos remotos, o sertão foi fundado no imaginário social brasileiro como o “espaço do outro, o espaço por excelência da alteridade” (AMADO, 1995, p.149). Como a bibliografia pertinente comprova, sertão e litoral consistem em categorias que se cristalizaram no pensamento social brasileiro como antagônicas e complementares, ao mesmo tempo. Antagônicas porque um sempre está retratado como o imediato oposto do outro, complementares porque o contraste é essencial para que cada um defina a si mesmo, ou para que os centros urbanos, de onde emanou a maior parte das produções intelectuais durante muito tempo em território brasileiro, consiga definir a si mesmo.

A partir do século XIX, entretanto, as diferenciações que continuariam marcando a situação de dualidade existente entre essas duas áreas do Brasil passariam a ser pautadas por outro tipo de antinomia: aquela colocada entre tradição e modernidade. Essa questão é analisada por Lima (1999) baseando-se nas discussões empreendidas acerca do tema, surgidas no seio de concepções conservadoras sobre as transformações sociais e políticas que abalaram a França do Antigo Regime. Nesse contexto, a principal crítica estabelecida em relação aos problemas trazidos à tona pela modernidade era direcionada ao modo como o individualismo e a ideia de razão universal desconsideravam especificidades culturais. Com essa reação conservadora, as análises sociais foram modificadas, passando a pautar perspectivas que consideram, sobretudo, as distinções entre a tradição e a modernidade. Assim, esta passou a ser uma tendência dominante no âmbito sociológico ao longo do século XIX, apontando dicotomias e contrastes entre dois tipos de ordem social que seriam, sobretudo, estruturalmente distintas e historicamente sucessivas. Em se tratando de sertão e litoral, no entanto, a autora aponta:

No caso brasileiro, sertão e litoral podem ser vistos como imagens espaciais e simbólicas que guardam estreita relação com esta ideia de dois tipos de ordem social. Aqui, o contraste ocorreria não entre formas distintas e historicamente sucessivas, mas pela justaposição de épocas históricas [...] (LIMA, 1999, p.23).

Dessa forma, evidencia-se que essas categorias aparecem no imaginário social brasileiro como elementos de grande força simbólica, representando contrastes entre duas formas distintas de organização social. Nesse sentido, é atribuído ao sertão características conservadoras, tradicionais e de resistência às mudanças, que podem ora tender para a conotação negativa, ora para a positiva, enquanto os centros urbanos (ou litoral) seriam o lócus da modernidade e da civilização. E é justamente por ser o espaço identificado como local da tradição que o sertão acumula significações ao mesmo tempo negativas e positivas, como indica Sena (2010). Negativas por ter sido pensado como arcaico, refratário à modernização, bárbaro e violento. Positivas por ser considerado a área da qual emana a verdadeira brasilidade, uma vez que, por estarem em constante modernização e modificação, as sociedades provenientes dos centros urbanos não dão conta de produzir e reivindicar para si essa cultura de origem.

Outro ponto levantado por Sena (2010) é o fato de o sertão nunca ter sido cartografado. Podemos contar com um mapa da região Nordeste no qual uma das áreas que nele consta é denominada sertão, entretanto, como já dissemos no início deste tópico, a maior parte dos estados que compõem a federação brasileira já tiveram ou ainda têm sua própria área designada pelo termo, como Minas Gerais, a região Centro-Oeste e o estado do Tocantins. A autora levanta duas hipóteses para a não existência desta cartografia que englobe todas as áreas denominadas sertão no território nacional.

A primeira é a de que o espaço sertanejo precisa ser móvel e fluido para que se adeque à intencionalidade do senso comum de encaixá-lo às regiões consideradas periféricas, decadentes, atrasadas e marcadas pela miséria social e econômica. Essa motivação explicaria o porquê, ainda que existam diversos sertões localizados em diferentes estados do país, essas áreas possuem a mesma caracterização: “região do interior, de criação de gado, desértica, mais ou menos estacionada num passado que se recorda como santuário ou reserva das tradições ancestrais, repositório venerado da linguagem e costumes antigos” (CRISTÓVÃO, 1993-94, p.45). Assim sendo, quando uma região anteriormente denominada de sertão passa a apresentar algum grau de urbanização ou prosperidade econômica, rapidamente rejeita-se o termo e ela, enquanto território, vai sendo empurrado do centro para as margens do território.

A fluidez e mobilidade que se colocam enquanto características tanto do termo quanto do espaço é perceptível até mesmo se lembrarmos que, para os habitantes do Brasil Colônia

sertão seria toda a área de mata fechada e ainda não desbravada pelo colonizador o que, na atualidade, modificou-se para designar espaços repletos de fazendas de gado e marcados pela aridez, paisagens desérticas, pouco habitadas e de composição econômica e social desigual e desfavorecida. É notável, nesse sentido, que a designação relaciona-se muito mais a critérios ideológicos do que propriamente geográficos e territoriais, ou seja, não é a paisagem ou a composição social que define de fato o que é o sertão, mas os simbolismos dicotômicos que o termo suscita e aquilo que ele representa não para seus habitantes, mas para aqueles que o veem de fora e detêm o poder de lhe atribuir significado e definição.

A segunda hipótese levantada por Sena (2010) para que este espaço não tenha sido cartografado em sua totalidade, diz respeito ao fato de que o sertão configuraria como um personagem fundamental no mito da conquista da civilização pela nação brasileira. Tal qual no Êxodo bíblico, em que Moisés guiou os hebreus através do deserto para que alcançassem a terra prometida, no Brasil, o sertão seria o local da travessia a ser realizada pela nação brasileira rumo ao litoral do país, local que representaria a civilização, o progresso e a modernidade. Talvez por esse motivo o sertão tenha sido definido como “lugar que, simultaneamente, se afirma e se nega, é tempo sobretudo de outros tempos, é reino do fantástico e do mítico” (CRISTÓVÃO, 1993-94, p.43), pois a narrativa mítica da brasilidade e da conquista da civilização pela sociedade urbana precisa deste local representando seu passado e tudo aquilo que foi necessário deixar para trás.

E talvez também seja por conta dessa aura de mundo arcaico, mítico e fantástico que o espaço denominado sertão foi retratado de tantas diversas formas pela literatura brasileira, figurando como cenário em muitas daquelas consideradas regionalistas. Como exemplo da profusão de percepções sobre o sertão, citamos o estudo de Cristóvão (1993-94), no qual foram analisadas diferentes obras literárias de diversas temporalidades brasileiras com o objetivo de classificar as representações do sertão de acordo com o inferno, o purgatório e o paraíso descritos em *A Divina Comédia*. Interessante notar como o espaço sertanejo pode figurar em mais de uma dessas categorizações em uma mesma obra, demonstrando como a visão sobre esse território é marcada pela ambiguidade e multiplicidade.

Ainda sobre os escritores que utilizaram o espaço sertanejo como palco para o transcorrer de suas tramas, Amado (1995, p.146) coloca: “talvez o maior e mais completo autor relacionado ao tema tenha sido João Guimarães Rosa, o evocador dos sertões misteriosos, míticos, ambíguos, situados ao mesmo tempo em espaços externos e internos”. Ao fazer tal afirmativa, a autora em questão se referia especificamente ao romance *Grande Sertão: Veredas* de 1956, mas podemos ampliar tal perspectiva às demais produções do autor que têm o sertão

como cenário, como é o caso do *corpus* de nosso trabalho, ou seja, as novelas “Campo Geral” e “Buriti” da coletânea *Corpo de Baile*. Assim, é perceptível que, para compor suas obras, Rosa aproveitou-se sobremaneira da ideia do sertão mítico e fantástico, permeado por fenômenos sobrenaturais cujas possibilidades de interpretação são múltiplas, sem esquecer-se, no entanto, da dimensão sócio-histórica dos sertões brasileiros e introjetando certo resgate da cultura erudita clássica e da mitologia greco-romana na caracterização de seus personagens e tramas (RONCARI, 2004).

Em nosso caso, como já mencionado, interessa-nos compreender a caracterização do espaço sertanejo nas obras rosianas em seus aspectos sociais e culturais, com ênfase naquilo que circunda as relações de gênero e a representação de suas personagens femininas. Para tanto, é necessário que nos voltemos não apenas ao espaço, mas também às especificidades da temporalidade retratada ao longo das sete novelas de *Corpo de Baile*, sobretudo em relação a “Campo Geral” e “Buriti”, já que nelas figuram as personagens e as tramas às quais nosso estudo se volta. Assim, recorreremos primeiramente a Roncari (2007), que, ao analisar a trama de “Dão-Lalalão”, uma das novelas de *Corpo de Baile*, apontou que nela foram repercutidos eventos posteriores à Revolução de 30 no Brasil, o que pode ser confirmado pela seguinte passagem da mesma novela:

Agora o Dalberto mesmo parecia mais presente, melhor em suas asas. Retinha perto de Soropita a mula rata, podiam ir a par. Qualquer modo, *mais de cinco anos fazia, que não se encontravam*. Se alembravam, tinham de saltar para trás tanto esse espaço, precisão de reconferir. Derradeiras vezes, vinham trazendo aquela zebuzama, só de touros do Triângulo [...] “Foi em 32?” – “32 e 33, 34, 35... Mesmo depois... Vai tempo. Adeus, zebuada! [...]” (ROSA, 2016c, p.50, grifo nosso).

Ao mencionar os anos da década 1930, Soropita recorda seu passado na tentativa de localizar a última vez que vira o amigo que agora reencontrava. Como aponta, há mais de cinco anos não se viam, desse modo, o tempo presente da narrativa provavelmente estaria localizado nos primeiros anos da década de 1940, ou seja, o período da ditadura do Estado Novo varguista. Tendo em perspectiva que as novelas da coletânea estão interligadas entre si por personagens e temas, como partes distintas de um mesmo *corpo*, como coloca Soares (2008b), não seria errado concluir que a temporalidade das demais narrativas possa ser a mesma ou, ao menos, próxima à desta.

Quanto a “Campo Geral” e “Buriti”, no entanto, o exercício de revelação do tempo presente das novelas é um pouco mais complexo e, neste caso, é válido que se faça uma

verificação histórica com base em alguns elementos que Rosa dispõe aos leitores. Partimos então do fato de que diversos personagens que figuram na primeira narrativa ainda na infância reaparecem em algumas das demais, sendo o caso de Grivo, amigo do protagonista, que retorna como vaqueiro em “Cara-de-Bronze”; Tomé, Drelina e Chica, irmãos de Miguilim, que reaparecem em “A Estória de Lélío e Lina” e, finalmente, o próprio Miguilim, que figura como o médico veterinário Miguel em “Buriti”. Por conta desses retornos, evidencia-se o salto temporal existente entre a narrativa de origem da coletânea e as demais que foram citadas. Assim, um aspecto em específico nos permite localizar temporalmente “Buriti” e, em retrospecto, nos aproximar da temporalidade de “Campo Geral”: a menção ao Trem do Sertão no qual Lalinha, a moça da cidade abandonada pelo marido, viaja com o ex-sogro, Iô Liodoro, rumo à fazenda do Buriti Bom:

*Tinham viajado, primeiro no trem do sertão, até uma estaçõzinha entre cedros e coqueiros. Depois, de alquitão, num caminhão quase novo, que era de um negociante e iô Liodoro obtivera para seu conforto – ela na boleia, aos solavancos que os homens se reprovavam com remorso, o banco forrado com um couro de onça cabeçuda, mosqueado terrivelmente, as pernas sumidas num cobertor grosso de diversas cores, de lã e esparto. Daí, de certo ponto, mudaram para um carro-de-bois, que os esperava no crepúsculo. E o Buriti Bom, com seu largo aconchego, 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, 2016c, p.154, grifo nosso).*

Em reportagem de Lobato (2012) é citado que “os vagões com adultos e crianças que passavam pela cidade [Corinto] faziam parte do Trem do Sertão, que ia de Belo Horizonte a Monte Azul. Dali, fazia-se baldeação para Salvador”. Em verdade, o chamado Trem do Sertão consistia em um transporte de passageiros que cruzava Minas Gerais pela Estrada de Ferro Central do Brasil. O primeiro trecho de trilhos dessa estrada foi inaugurado no estado em 1858, como é explicitado pelo levantamento do *Patrimônio Ferroviário em Minas Gerais – Bens Imóveis* (SILVA, 2018), chegando a Montes Claros em 1926, cidade que recebia a denominação de “boca de sertão” por já, à época, configurar-se como importante centro urbano e comercial da região norte do estado de Minas, demarcando, de certa forma, os limites entre litoral e sertão (MAIA, 2017). Os trilhos do trem apenas adentraram o sertão norte-mineiro de fato no ano de 1948, como indica Silva (2018), com a construção do trecho que ligava Montes Claros a Monte Azul, próxima à divisa com a Bahia, uma das regiões mais empobrecidas do estado. Desse modo, pode-se concluir que o Trem do Sertão mineiro tem sua origem precisa no ano de 1948.

Partindo dessas informações históricas, podemos localizar temporalmente a trama de “Buriti” entre 1948 e o início da década de 1950 (uma vez que a publicação de *Corpo de Baile*

foi anunciada 1954). Consequentemente, por apresentar Miguel, um personagem adulto, já em pleno exercício de suas atividades profissionais, que figura em “Campo Geral” entre os oito e nove anos de idade, é possível conjecturar que esta novela teria sua temporalidade aproximada de 15 a 20 anos anteriores em relação a “Buriti”, ou seja, em véspera, princípios ou meados da década de 1930. Assim, podemos constatar que, senão toda a coletânea, pelo menos grande parte de suas novelas tem como contexto histórico os anos que marcam a chamada Era Vargas, desde a Revolução de 1930, passando pelo Governo Provisório (1930-1934), o Governo Constitucional (1934-1937) e a ditadura do Estado Novo (1937-1946), podendo ainda ter adentrado o governo de Eurico Gaspar Dutra (1946-1951) e o segundo governo de Getúlio Vargas (1951-1954). Ou seja, entre a novela de abertura e a de encerramento, *Corpo de Baile* abrange uma ampla temporalidade marcada por profundas transformações nos âmbitos político, econômico, social e cultural brasileiro e do qual Guimarães Rosa foi contemporâneo.

Tais transformações tiveram suas repercussões no cenário sertanejo, como já pontuamos. Logo, Rosa retrata em *Corpo de Baile* um espaço que começa a se modificar, tanto em sua estrutura material quanto em sua sociedade, afinal, esse período foi marcado por ações do governo federal no sentido de se fazer mais presente nos interiores do país com o objetivo de centralizar o poder na figura do presidente da república, opondo-se ao mando das oligarquias locais característico dos períodos do Império e da Primeira República no Brasil (RONCARI, 2007). Nesse sentido, Camargo (1999, p.41) pontua:

A grande estratégia foi fragmentar ao máximo as velhas e novas lideranças emergentes dos estados para fortalecer o poder central, usando como escudo os militares, mas infiltrando aos poucos lideranças mais fiéis e dóceis ao Estado centralizado, às suas novas regras e às suas novas composições econômicas e sociais.

O federalismo oligárquico era visto, nos primeiros anos do governo Vargas, como o grande responsável pelo abandono das populações habitantes dos interiores do Brasil e pela consequente concentração da civilização no litoral. Por esse motivo, como aponta Oliveira (2008), a redivisão territorial e a expansão do alcance do poder do Estado para os interiores do Brasil figurou como uma das principais propostas do governo a partir de 1933, tendo sido implementada a partir do período do Estado Novo no que se denominou de “Marcha para o Oeste”.

Para além da centralização do poder político, o esforço de se integrar regiões historicamente marginalizadas pela esfera federal visava também o fortalecimento econômico do país, como indica Costa (2014), buscando a criação de um mercado interno consumidor,



além do fortalecimento da agropecuária com o objetivo de fornecer matéria prima às indústrias que começavam a despontar nos centros urbanos. Por esse motivo, iniciavam-se os esforços de povoamento dos “vazios” territoriais brasileiros, pois era grande a desigualdade populacional entre as regiões quando comparava-se as áreas urbanizadas do litoral com as áreas rurais. Além disso, intelectuais da época, alinhados ideologicamente a Vargas, como Oliveira Vianna, defendiam que problemas geralmente relacionados às esferas locais deveriam receber maior atenção do Estado, como a profilaxia rural, a seca nordestina, a malária, a doença de chagas e o banditismo dos sertões (RONCARI, 2007).

Talvez por se tratar de uma coletânea de novelas que se passa em um contexto histórico em que o Estado começava a se fazer mais presente nos sertões, incluindo-se neste íterim o braço policial do governo, que possuía como uma das missões combater o banditismo sertanejo, que em *Corpo de Baile* a violência seja um tema pouco explorado, como se estivesse em processo de erradicação. Como foi notado por Soares (2008a), as fazendas de gado retratadas nas narrativas que a compõem já não são protegidas por bandos de jagunços, como o eram em *Grande Sertão: Veredas*, tendo sido substituídos pela figura do capataz, ou tomador de conta, como é o caso de Bernardo em “Campo Geral” e, mesmo nas fazendas comandadas por seus proprietários, como a de seo Senclér de “A Estória de Lélío e Lina” e a de Iô Liodoro de “Buriti”, já não se identifica entre os personagens apresentados o braço armado dos coronéis. Entretanto, o caso mais sintomático dessa modificação é ainda o de Soropita de “Dão-Lalalão”. Identificado como tendo sido matador em outros tempos, esforça-se ao longo da novela por esquecer seu passado impresso nas cicatrizes que carrega pelo corpo, e estabelecer-se em vida digna e honesta como fazendeiro e comerciante no Arraial do ão, localidade afastada em que nenhum de seus conhecidos e clientes teria conhecimento sobre suas ações de outrora.

Desse modo, o sertão retratado em *Corpo de Baile* encontra-se em processo de transição, sendo ainda o sertão das fazendas de gado e marcado por sua oposição em relação ao litoral urbanizado, mas já estabelecendo certo contato com elementos da modernidade emanada pelas cidades e com maior alcance do poder das autoridades oficiais. Nesse sentido, não apenas a menor ocorrência de crimes violentos constitui indício de modernização do espaço, mas também o consumo de produtos industrializados, como é o caso dos tão citados maços de cigarro em “Dão-Lalalão” e o relato do primeiro caminhão que havia passado pelo Arraial do ão na mesma novela, pelo qual a reação dos cachorros ao rastro deixado pelo veículo evidencia a novidade daquele evento:

Naquele ponto, havia algum tempo, por uma estrada quase impossível, tinha chegado, enfeitado com ramagens de árvores e flores, o primeiro caminhão que foi até a beira do rio; mas, mesmo depois de muitas horas que ele tinha passado, os cachorros ignorantes vinham farejar demorado aquele rastro, que não entendiam existir, deixado pelas rodas; Soropita tinha visto, quando alguns uivavam (ROSA, 2016c, p.49).

Importante destacar que as novelas da coletânea têm como cenário diferentes pontos dos campos gerais que, de acordo com Riobaldo em *Grande Sertão: Veredas*, “corre em volta” (ROSA, 2019, p.13), margeando o que seria o sertão profundo que teria sido o palco para a trama do romance. Soares aponta que entre o sertão propriamente dito de *Grande Sertão: Veredas* e os gerais de *Corpo de Baile* há uma diferença de grau, sendo o sertão “mais profundo na geografia e no arcaísmo de seus usos e costumes” (2008a, p.43), marcado pelo trânsito de bandos de jagunços que atuam como força policial em nome de grandes latifundiários em localidade na qual o poder central não chega ou, se chega, é para atuar em nome desses mesmos senhores de terras, como demonstra Sena (2010). Por sua vez, os gerais, estariam mais próximos das cidades, ainda que sejam retratados em diversas ocasiões das novelas de *Corpo de Baile* como espaços longínquos e de difícil acesso.

Esse aspecto fica explícito em “Campo Geral”, já na primeira oração da novela: “Um certo Miguilim morava com sua mãe, seu pai e seus irmãos, longe, longe daqui, muito depois da Vereda-do-Frango-D’água e de outras veredas sem nome ou pouco conhecidas, em ponto remoto, no Mutúm” (ROSA, 2016a, p.25), na qual fica explícita a situação de isolamento vivenciada pelo núcleo familiar no qual se centra a narrativa. Em “Buriti” as distâncias são também evidenciadas pelas diversas vezes em que Lalinha e Iô Liodoro precisam trocar de meio de transporte na citação já mencionada acima. Da cidade à fazenda do Buriti Bom enfrentam viagens de trem, caminhão e carro de bois, sendo interessante notar que, quanto mais adentram o sertão e afastam-se da urbanidade, maior é a rusticidade do transporte de que fazem uso. Além disso, também em “Buriti”, em seu retorno ao sertão, Miguel, que em sua infância em “Campo Geral” enfrentou viagens a cavalo ao lado do tio Terêz, agora adulto viaja de *jeep*, evidenciando não apenas a modernidade representada pelo carro, mas a ascensão social que alcançou ao migrar para uma cidade e ter acesso a escolarização formal.

Afastadas das cidades, mas já apresentando indícios de modernização estrutural, as localidades em que transcorrem as novelas de *Corpo de Baile* têm de lidar, por outro lado, com a mais difícil das modificações: aquela que perpassa seus meios sociais e culturais. Como já dito, o sertão se cristalizou em meio ao imaginário social como local da tradição, da verdadeira brasilidade, mas também de modos de vida arcaicos e marcados pela barbárie e pela violência,

cuja moral se baseava em rígidas regras patriarcais e cristãs. Por esse motivo, nas narrativas de *Corpo de Baile*, são constantes os embates entre tradição e modernidade, e não raramente os costumes daqueles que vêm das cidades causam estranhamento e mesmo repulsa entre aqueles que habitam o sertão das páginas de Guimarães Rosa.

O que se evidencia, desse modo é que, ainda que os centros urbanos sejam vistos constantemente como local de alta instrução e possibilidade de acesso ao que o sertão não pode oferecer, são também considerados pelos sertanejos de Rosa como locais de hábitos impróprios e liberais aos olhos conservadores daqueles que ali habitam. Como é destacado em “Buriti”:  
“No que a cidade e o sertão não se dão entendimento: as regalias da vida, que as mesmas não são. Que aqui no sertão, um, ou uma, que muito goza, como que está fazendo traição aos outros” (ROSA, 2016c, p.107). Assim, a cidade é vista como o lugar dos excessos repreendidos por aqueles acostumados à vida simples do sertão.

E nesse sertão de pessoas conservadoras e orgulhosas das tradições que mantêm, sobretudo no que diz respeito à religiosidade que professam, à moral e aos bons e contidos costumes, é notável que as relações de gênero são marcadas por rígidas delimitações de papéis e lugares que cada um pode desempenhar e ocupar, além de uma evidente dominação masculina sobre as mulheres. Ainda que o espaço esteja se modernizando, nas obras de Guimarães Rosa a norma social estabelecida é ainda profundamente patriarcal. Tais aspectos abordaremos no próximo tópico.

## **2.2. Patriarcalismo e relações de gênero nas narrativas rosianas**

O objetivo central deste estudo consiste em analisar a representação social de determinadas personagens femininas das novelas “Campo Geral” e “Buriti” de João Guimarães Rosa, dando ênfase àquelas que apresentam ao longo de sua trajetória comportamentos transgressivos em relação às rígidas normas patriarcais às quais encontram-se submetidas. Por esse motivo, faz-se essencial que neste tópico sejam tecidas algumas considerações sobre as relações de gênero, de que modo são moldadas socialmente e como elas aparecem na obra rosiana, bem como sobre o conceito de patriarcado e a forma como se estruturam sociedades desse tipo, já que este consiste em um tema caro às novelas do autor. Para tanto, buscamos apoio nas contribuições teóricas e críticas de representantes dos estudos feministas, bem como de autores que se voltaram aos estudos sobre a formação da sociedade brasileira, sobretudo aqueles que pesquisaram o período descrito por Rosa e, por fim, da crítica especializada na

literatura produzida por ele, principalmente as análises sobre a dimensão patriarcal da sociedade retratada em suas obras e suas personagens femininas.

Em princípio é preciso que deixemos explícito que tipo de personagens pretendemos analisar, dada a pluralidade da categoria mulher, uma vez que fatores como a raça, a classe social, a territorialidade, a idade, a escolaridade, dentre outros, diferenciam o modo como elas vivenciam o gênero. Desse modo, é importante que fuçamos às análises homogeneizantes e façamos recortes. Entre as páginas de Guimarães Rosa podemos identificar diversos tipos de mulheres: brancas, negras, ricas, pobres, aliadas e discordantes dos valores patriarcais, esposas, filhas, prostitutas, empregadas, donas de casa, cada qual com suas especificidades e complexidades. Pontuamos, por esse motivo, que as personagens selecionadas para nossa análise, ou seja, Nhanina, de “Campo Geral”; Dioneia, Maria da Glória e Lalinha de “Buriti”, consistem em mulheres brancas, de certa posição social, embora nem todas possam ser consideradas como provenientes de famílias abastadas, categorizadas como personagens que correspondem ao estereótipo feminino idealizado pela cultura patriarcal, ou seja, aparentam ser dóceis, submissas e frágeis, ainda que mostrem ao longo das narrativas das quais fazem parte serem capazes de transgredir as normas impostas a elas, sobretudo aquelas ligadas à repressão de suas sexualidades.

Essas personagens podem também ser consideradas como “mulheres do lar”, ou seja, são constantemente retratadas no âmbito doméstico, com exceção de Dona Dioneia, cuja aparição ocorre em espaço aberto em meio ao sertão, além disso, todas elas dispõem de proteção masculina, seja dos maridos, do pai ou do sogro. Também é importante que se diga que, embora habitem o sertão no momento presente das novelas em que figuram, todas essas personagens possuem experiências citadinas, ou sendo provenientes do âmbito urbano, ou tendo passado certo período de suas vidas neste local.

Nossa decisão em analisar personagens privilegiadas de certo modo por sua raça e classe social justifica-se por compreendermos que, na sociedade brasileira do período retratado por Rosa nas novelas de *Corpo de Baile*, embora incida sobre todas as mulheres o peso da correspondência às expectativas impostas a elas pelo poder patriarcal, é sobre as moças ditas “de família” que as obrigações pela manutenção da “moral e bons costumes” e pelo zelo do bom nome da família são cobradas com maior afinco<sup>10</sup>, como Del Priore (2006) ressalta. Desse

---

<sup>10</sup> É importante que ressaltemos que, ainda que fosse sobre as mulheres brancas e ditas “de família” que incidisse a maior pressão para que demonstrassem comportamento recatado com vistas à manutenção da honra familiar, nem por isso aquelas pertencentes a outras categorias sociais e raciais menos privilegiadas deixavam de sofrer com as imposições patriarcais. Se as expectativas morais não eram colocadas em igual medida sobre mulheres negras

modo, é também sobre suas ações discordantes e transgressivas aos valores patriarcais que as mais rígidas punições e repreensões são aplicadas, ainda que na literatura produzida por Rosa as consequências diretas aos atos dessas personagens não sejam tão drásticas como poderiam ser no âmbito da realidade social. Por ser de nosso interesse entender se e de que modo as transgressões sexuais femininas contribuem para que certa modificação dos costumes sertanejos seja efetivada na obra rosiana, é que optamos por centrar este estudo em “mulheres do lar” que adotam comportamentos desviantes dos valores patriarcais em determinado momento de sua trajetória nas narrativas selecionadas.

Como visto no tópico anterior, as novelas escritas por Guimarães Rosa e publicadas no formato da coletânea *Corpo de Baile* são contextualizadas em um espaço geográfico e uma temporalidade específicos, ou seja, o sertão norte mineiro da primeira metade do século XX. Nesse sentido, falamos de um espaço que, no imaginário social brasileiro cristalizou-se como representante de uma ordem social radicalmente oposta àquela vivenciada no âmbito urbano denominado de litoral, como aponta Lima (1999), e que Rosa retrata em sua obra como um território em processo de lenta e gradual modernização que se efetiva por meio da maior presença do poder central que, à época, esforçava-se por estender seus domínios aos interiores historicamente marginalizados pelos governos anteriores desde o período colonial.

Dessa forma, os personagens que compõem a sociedade sertaneja retratada por Rosa estabelecem relações entre si bastante diversas daquelas que caracterizavam as cidades, tendo seus costumes ligados, como também apontado anteriormente, a comportamentos arcaicos, tradicionais e refratários à modernização. Inclusive, não raras vezes esses personagens expressam sua estranheza e discordância em relação aos modos de vida dos viventes citadinos, sendo esses locais encarados pelos sertanejos como exacerbadamente liberais, espaço de “muita regateirice, falta-de-pudor” (ROSA, 2016c, p.115). Nesse contexto, é perceptível que também as relações de gênero e a compreensão dos papéis sociais masculino e feminino no sertão diferem daqueles estabelecidos à época nas cidades já modernizadas.

---

e de outras etnias é porque, na tradição escravocrata brasileira, a elas estava relacionada muito mais a ideia de servidão do que a de composição e zelo familiar, ou seja, elas eram vistas como trabalhadoras, mesmo em período posterior à abolição, e não como detentoras da honra de um marido ou pai. Além disso, após séculos marcados por abusos, a figura da mulher negra e indígena acabou por ser relacionada também a uma pretensa “lascividade natural”, ou seja, desde os tempos coloniais criou-se sobre elas o senso comum de que serviriam para o sexo e não para o casamento, como é ressaltado por Freyre (2003) em *Casa Grande e Senzala*. Por tais motivos, o escândalo gerado por uma transgressão sexual entre as mulheres brancas de posição privilegiada tendia a receber maior atenção nos círculos sociais da época retratada por Guimarães Rosa. PINTO, Elisabete Aparecida. “Sexualidade, gênero e cor em outros tempos”. In: MANDARINO, Ana Cristina de Souza; GOMBERG, Estélio (Org.). **Racismos: olhares plurais**. Salvador: EDUFBA, p.223-252, 2010.

Se em princípios do século XX as cidades brasileiras viam surgir os primeiros movimentos de emancipação de mulheres brancas provenientes, sobretudo, das classes alta e média, caracterizados pela adoção de comportamentos considerados impróprios para o sexo feminino e pelo abandono da exclusividade de sua permanência no âmbito do lar, tendo passado a frequentar locais públicos sem qualquer acompanhamento masculino e sendo duramente criticadas pelos defensores dos costumes familiares tradicionais da época (MALUF; MOTT, 1998), as mulheres do sertão de Guimarães Rosa encaravam um tipo de realidade muito mais restrito, no qual qualquer forma de manifestação ou iniciativa emancipatória estaria fadada a ser reprimida. Nesse sentido, o que temos é um sertão que, embora esteja em processo de modernização, configura-se ainda como um mundo dominado por homens e pela violência, marcado por uma estruturação e mentalidade profundamente patriarcais<sup>11</sup>.

No âmbito dos estudos feministas, muito se tem discutido sobre o modo como as relações de gênero estabelecidas influenciam a formação do espaço social e geográfico, e vice e versa (ALMEIDA, 2015; SOUSA, 2017). Na literatura rosiana nos parece muito evidente o modo como a organização da sociedade no sertão é determinante para que tenhamos um contexto de dominação masculina extrema sobre as personagens femininas. Desse modo, o que o autor evidencia é que no século XX, sobretudo nos interiores do país, prevalecia nos meios sociais uma divisão evidente do espaço entre os gêneros, que se estabelecia enquanto um dos primeiros indícios da relação específica estabelecida entre homens e mulheres, bem como o comportamento esperado de cada um dos personagens.

Assim, é bastante explicitado ao longo das novelas que as mulheres apenas assumem posição de respeito perante a sociedade quando ocupam seus devidos lugares encerrados no âmbito doméstico, do qual a distância máxima a que chegam sem a companhia de um homem é até os quintais das casas que habitam. Suas responsabilidades nesse contexto consistem no cuidado com as necessidades da casa, do marido, com a procriação e, após ela, com a criação dos filhos, esforçando-se sempre para atender aos anseios masculinos e manter-se dentro do

---

<sup>11</sup> Não é nossa intenção, no entanto, insinuar que a cultura patriarcal tem influência exclusiva sobre o meio rural, mas que se faz presente de maneiras distintas entre este e o âmbito urbano, sendo que na temporalidade retratada, embora os movimentos feministas começassem a despontar nas cidades brasileiras, a vivência feminina permanecia sendo marcada por diversas limitações, ausência de direitos, violência e expressiva desigualdade entre os gêneros. Além disso, é válido reforçar que a reivindicação pela ocupação de outros lugares sociais era quase que exclusivamente restrita às mulheres componentes da alta sociedade, assim, aquelas pertencentes a grupos sociais menos privilegiados acabavam por ser excluídas dessa que poderíamos chamar de uma primeira onda feminista à brasileira. De tal maneira, pode-se dizer que, longe de ter erradicado o patriarcalismo, a vivência urbana o teria reinventado e, desse modo, estava presente tanto quanto o constatado em relação ao sertão. Alguns dos textos apresentados por PISNKY, Carla B.; PEDRO, Joana M (Orgs.). **Nova História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2018 e DEL PRIORE, Mary. **Sobreviventes e Guerreiras: Uma História da mulher no Brasil de 1500 a 2000**. São Paulo: Planeta, 2020, dentre outros, oferecem maiores informações sobre o assunto.

padrão de moralidade exigido socialmente. Ao homem, por sua vez, é destinada a dominação de todo o mundo externo ao âmbito doméstico, tendo ele a liberdade de transitar entre a casa, as terras das fazendas, as matas que as margeiam e, para além, o mundo. Nesse sentido, assumem as posições de protetores e provedores do lar, sendo deles a responsabilidade pelo trabalho externo e pelo sustento da família, bem como são aqueles que aprovam ou desaprovam os comportamentos e decisões de esposas e filhos, sendo então os “chefes” ou “cabeças” das famílias.

Por outro lado, há também na literatura rosiana aquelas mulheres destituídas de qualquer proteção masculina, que, nesses casos, não pertencem ao âmbito doméstico, mas nem por isso estão menos submetidas às regras e valores patriarcais. São essas as “mulheres do mundo” também denominadas de “mulheres à toa” ou “mulheres da vida”, ou seja, as prostitutas. Quanto a elas, é possível que se crie a falsa ilusão de que escapam à dominação do mundo masculino por não terem de se submeter a um marido ou pai, já que a escolha ou necessidade de enveredar-se por tal profissão geralmente vem acompanhada do abandono ou inexistência do controle familiar. E, de fato, frente às esposas e filhas que seguem o roteiro da idealização feminina patriarcal, essas mulheres dispõem de maior liberdade em relação a seus modos e comportamentos, no entanto, toda essa liberdade mostra-se inexistente quando confrontada à brutalidade de um mundo dominado pelo poder e violência masculinos. Cabe a essas mulheres submeterem-se não a apenas um, mas a diversos homens, para que consigam subsistir e, nas narrativas rosianas, mesmo a elas é vetado o trânsito livre, sendo retratadas sempre encerradas ao âmbito dos bordéis e casas em que desenvolvem seu ofício. Além disso, não é surpresa que sejam difamadas e vistas como ameaças à moral e aos bons costumes não apenas pelas mulheres “do lar”, mas mesmo pelos homens que usufruem de seus serviços.

Evidencia-se, dessa forma, que homens e mulheres vivenciam de formas distintas e desiguais os espaços, como McDowell (1992) explica, não apenas no sertão recriado por Rosa, mas na grande maioria das sociedades, sobretudo as ocidentais. Este fato foi enfatizado por Beauvoir (1980), segundo a qual desde os primeiros anos de vida a menina compreende que o lar é o domínio da mãe, enquanto ao pai cabe o mundo como um todo, no qual a casa também está incluída, de tal maneira que nenhum ato da esposa é completamente autônomo, requerendo o aval do marido para a gestão daquilo que por muito tempo foi visto como suas responsabilidades naturais. Nesse sentido, é notável que

A heterogeneidade dos sexos comanda destinos e direitos diferentes. Homens e mulheres evoluem em dois mundos distintos e nunca se encontram... fora do

período de reprodução. Fortalecida com seu poder de gerar, a mulher reina como senhora absoluta no lar, orienta a educação dos filhos e encarna sem contestação a lei moral que decide sobre os bons costumes. É do homem o resto do mundo. Incumbido da produção, da criação e da política, a esfera pública é seu elemento natural (BADINTER, 1993, p.9).

Essa divisão espacial que impõe lugares a serem ocupados por homens e mulheres é também reflexo do modo como os papéis de gênero foram socialmente construídos em função das diferenças sexuais, mas não apenas ela. Como Scott (1995) indica, o gênero corresponde a toda uma organização social pautada nas designações de comportamentos específicos determinados pelo órgão sexual de cada indivíduo. A especificidade comportamental dicotomizada entre feminino e masculino tem sido difundida há tanto tempo que causa estranhamento em muitos proclamá-la como construção de ordem social e cultural, pois as desigualdades sexuais foram desde sua idealização pautadas como o destino natural de homens e mulheres.

Partindo dessas construções, criou-se a compreensão de que o homem seria o sexo forte enquanto à mulher foi relegado o papel de sexo fraco. Tal determinação deu origem a uma série de estereótipos que perduram tanto sobre o desempenho do que convencionou-se chamar de feminilidade quanto da masculinidade. São eles que norteiam toda a socialização de homens e mulheres ao longo de toda sua trajetória vital, a partir da qual elas são incentivadas, como coloca Saffioti (2004), a desenvolverem comportamentos passivos, cordatos e apaziguadores, enquanto a eles é ensinado que devem ser agressivos, corajosos, competitivos e fortes.

Além disso, é costume que homens e mulheres aprendam a relacionar qualidades a características pensadas para o masculino e elementos pejorativos em relação ao comportamento, personalidade e aparência de si e de outros a características femininas, enfatizando, dessa forma, uma pretensa superioridade masculina, sendo este um dos fatores utilizados para justificar o direito de dominação deles sobre elas, sendo essa a principal premissa da ordem patriarcal. Assim, o patriarcado surge da ideia de que mulheres consistem, naturalmente, em seres inferiores e, desse modo, está justificado o regime de exploração no qual elas sujeitam-se aos homens em troca de proteção (PATEMAN, 1993).

O termo patriarcado tem suscitado diversas discussões no âmbito dos estudos feministas, pois não é tarefa fácil delimitar de forma segura e eficiente seu significado. De maneira simplista, podemos recorrer ao significado apontado por Saffioti (2004) que o designa como sendo o regime de dominação e exploração dos homens sobre as mulheres. Entretanto, como a própria autora aponta e como pode ser constatado pela análise de nossa história social, tal significação consiste em apenas uma das atribuições relacionadas ao patriarcalismo. Em



nossa atualidade, de fato, o patriarcado diz respeito sobretudo à dominação masculina sobre corpos e existências femininas, e quando observamos informações sobre o passado, também notável que ao longo dos períodos históricos essa foi sua principal atribuição. Ainda assim, é preciso que se tenha em vista que o patriarcalismo garantiu, por um longo período, o poderio do homem branco, heterossexual e abastado não apenas sobre as mulheres, mas sobre todos aqueles que pudessem ser considerados mais fracos ou em posição subalterna em relação à sua.

Por muito tempo nutriu-se a compreensão de que o patriarcado seria a “lei do pai”, ou seja, a dominação do ser masculino sobre seus filhos. Nesse sentido, como bem coloca Pateman (1993), quando os teóricos iluministas forjaram a teoria do contrato social, acreditou-se na fundação de uma sociedade que já não se configurava nesses termos, pois ele teria estipulado novas normas sociais que simbolizavam a revolta dos filhos contra os pais e a substituição do direito paterno, baseado nos laços sanguíneos e de parentesco, pelo direito social do indivíduo. Entretanto, conforme a mesma autora, ao concluir que o contrato social havia se configurado como responsável pela derrocada do patriarcado, esqueceu-se que o paternalismo constituía-se apenas como uma das características patriarcais, não sendo a única e nem mesmo a mais significativa.

Afinal, antes de ter a autoridade de pai instituída, é primeiro, nos modos convencionais, dada ao homem a autoridade de marido, daí a imprescindibilidade do casamento para a constituição de uma ordem patriarcal, pois a esfera familiar é a sua base. Desse modo, o matrimônio toma a forma de contrato sexual sobre o qual a esfera social não tomou partido, pois diz respeito, sobremaneira, ao âmbito da vida privada, quando o contrato social apenas dirigia-se ao mundo público. Esse contrato sexual deu ao homem o direito total e irrestrito de acesso e uso ao corpo de sua esposa e o próprio contrato social o legitimou ao não estender sua compreensão da vida social à esfera do lar e, assim, garantindo ao homem exclusividade sobre os direitos individuais e cristalizando o papel da mulher enquanto objeto e posse de seu pai e, posteriormente, de seu esposo. Apesar de o casamento ser considerado um contrato, Pateman (1993) alerta que a sujeição à qual a mulher é submetida por tal instituição não é, necessariamente, voluntária. Pelo contrário, a condição feminina no que a autora compreende como patriarcado moderno, ou seja, a ordem patriarcal instituída pelo contrato original, consiste em um acordo feito entre homens e contra o qual as mulheres vêm lutando pelo menos desde o século XVIII. Assim,

A dominação dos homens sobre as mulheres e o direito masculino de acesso sexual regular a elas estão em questão na formulação do pacto original. O

contrato social é uma história de liberdade; o contrato sexual é uma história de sujeição. O contrato original cria ambas; a liberdade e a sujeição (PATEMAN, 1993, p.16).

Por tal afirmação poderíamos compreender que a liberdade está para o mundo público (masculino) como a sujeição está para o mundo privado (feminino) e, dessa maneira, o patriarcado teria sua esfera de poder restrita ao âmbito doméstico. Entretanto, como Scott (1995) aponta, seu alcance ultrapassa a vida privada e estende-se para além das relações familiares. No caso brasileiro, se nos voltarmos aos primeiros teóricos que se dedicaram à análise da formação da sociedade brasileira da Colônia ao século XX, como é o caso de Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, Oliveira Viana, dentre outros, podemos observar a importância que se atribui à estrutura familiar patriarcal como principal fomentadora da evolução política, econômica e social no país.

Assim, não é necessário buscar longe um exemplo da preponderância do homem branco sobre as classes subalternas, basta que observemos de que modo se deu a colonização do território brasileiro, caracterizada de forma tão benevolente por Freyre (2003) em seu controverso *Casa Grande e Senzala*. De acordo com o autor, o regime patriarcal escravocrata é o grande responsável pela formação da civilização brasileira como ela é. Nesse sentido, dois grandes núcleos teriam sido responsáveis pelo sucesso colonizador brasileiro de acordo com Freyre: a casa grande, habitada pelas famílias brancas aristocráticas de configuração patriarcal, ou seja, extensa, formada pelo eixo conjugal, sua prole legítima e demais agregados; e a senzala, ocupada proeminentemente pelas pessoas negras escravizadas.

Ainda que o autor tenha descrito como benéficos os intercursos ocorridos entre esses dois núcleos, nossa historiografia tem desmistificado ao longo dos anos o fato de as relações de senhores e escravizados terem sido pacíficas e passivas. Como o próprio Freyre (2003) não ignora, porém romantiza, essas relações foram marcadas por séculos de violência extrema por parte do homem branco direcionada aos índios, nos momentos iniciais da colonização sendo, posteriormente, estendida aos escravizados traficados do continente africano e trazidos ao Brasil para servir de mão de obra às lavouras e às casas grandes. Nesse contexto, a dominação masculina sobre a mulher e seu corpo foi baseada, sobretudo, no estupro de índias e negras e no casamento majoritariamente forçado para as mulheres brancas.

Em se tratando do patriarcalismo retratado nas obras rosianas é importante que se diga que, obviamente, ele já não se estabelece como característica de uma sociedade escravocrata tal qual aquela analisada por Freyre (2003) em *Casa Grande e Senzala*, afinal, à época que serve de contexto ao desenrolar das narrativas de Rosa, o advento da abolição já havia ocorrido

há pelo menos quatro décadas. Ainda assim, há nesse quadro social da primeira metade do século XX uma proeminência da dominação patriarcal baseada, sobretudo, na figura do patriarca detentor de terras, que tem sob seu mando uma variedade de empregados assalariados ou mesmo agregados que o serviam em troca de moradia, alimentação, dentre outras formas de pagamento por serviço que não envolveriam necessariamente dinheiro. Seriam estes os principais representantes das oligarquias rurais, organizações familiares e políticas marcantes no Brasil, sobretudo no período da Primeira República.

Em meio às páginas de *Corpo de Baile* é possível que encontremos mais de uma figura em posição de mando patriarcal. Já em “Campo Geral”, novela que abre a coletânea, nos deparamos com Bernardo. Embora não seja proprietário das terras em que vive com a família e desenvolve seu trabalho com a terra, no âmbito isolado em que transcorre a narrativa é ele quem assume a posição de chefia perante a família e os demais empregados. Nesse sentido, como indicam Roncari (2004) e Soares (2008b), a família retratada pela novela seria semi-patriarcal, pois ainda que siga a estrutura de família extensa, repleta de componentes unidos pelo parentesco e por agregados de diversos tipos, não exerce sobre o meio influência política, econômica e social. Ainda assim, Bernardo consiste em patriarca por ser responsável pela união estrutural e manutenção moral do clã e, ao lado de Vovó Izidra, tia de sua esposa, aquele que desempenha o maior esforço para que a ordem patriarcal estabelecida sobre aquela pequena amostra de sociedade sertaneja permaneça intacta e protegida das diversas ameaças que se colocam sobre ela ao longo da novela. Mas sobre este personagem, sua ordem familiar e os obstáculos que se colocam para sua permanência falaremos mais à frente e com maiores detalhes quando formos analisar a personagem Nhanina, mulher legal de Bernardo.

Por outro lado, patriarcas propriamente ditos também permeiam as novelas da coletânea, como seo Senclér de “A Estória de Lélío e Lina” e Iô Liodoro de “Buriti”. No primeiro caso, nos deparamos com um latifundiário à beira da falência, que se vê em dificuldades para saldar suas dívidas, por conta das quais, por fim, acaba perdendo sua fazenda de gado. Como Roncari (2004) indica, o Pinhém, nome dado à propriedade de seo Senclér, consiste em uma propriedade privada que conta com seu núcleo central formado por ele e sua esposa dona Rute, cuja habitação é referida como a *Casa*, vocábulo sempre apresentado com a primeira letra em maiúscula, lembrando que ali seria uma espécie de réplica das casas-grandes estabelecidas em tempos coloniais. Para além do núcleo central, há toda uma periferia formada por vaqueiros, casados e solteiros, suas famílias, estabelecidas por laços matrimoniais, ou simplesmente pelo amasiamento, além de mulheres agregadas que faziam as vezes de prostitutas, às quais os vaqueiros recorriam, geralmente aos domingos.

É interessante sobre o Pinhém, como pontua o mesmo autor, sua figuração ambígua de propriedade privada ao mesmo tempo em que se estabelece enquanto comunidade em que somos capazes de distinguir vidas domésticas e públicas, como um mundo à parte no qual seo Senclér é soberano, sendo ele quem comanda moral e economicamente seus agregados, afastados de certa forma de qualquer controle político oficial, tal qual qualquer dos senhores patriarcais descritos pelos primeiros teóricos da família no Brasil. Em uma das observações do narrador, que segue de perto o vaqueiro Lélío, sobre Lina, ambos personagens que dão título à novela, é dito que “Era bom, ficar escutando o que ela falava, e que mudava sempre. Falava muito em Deus, mas como se Deus estivesse nem muito longe nem muito perto demais – que nem o seo Senclér, o filho Alípio, o Governo” (ROSA, 2016b, p.193). Evidencia-se assim a posição de respeito, autoridade, certa afeição, mas também de distância colocada entre todos e o patriarca daquela localidade.

Ainda assim, é evidenciado que nesta novela há um patriarcalismo em pronunciada decadência. O primeiro dos indícios, e o mais forte deles é a já citada falência da qual seo Senclér encontra-se à beira. Afogado em dívidas, acaba por ter de renunciar ao Pinhém para saldá-las e tal fato leva à total desagregação da ordem patriarcal ali estabelecida, já que diversos de seus agregados precisam deslocar-se rumo a outras localidades em busca de novas formas de sustento. Outro indício menor consiste no fato de que ele havia parado por completo seus casos extraconjugais. É sabido que anteriormente, antes que Lélío chegasse à fazenda, seo Senclér havia colecionado casos com moças mais jovens, algumas das quais ele levava para a fazenda e encontravam-se então casadas ou amigadas com alguns de seus vaqueiros, sendo este também o caso das prostitutas que ali viviam. O motivo de tal transformação de conduta é explicado por Tomázia, uma delas:

E agora, seo Senclér ainda se encontrava com ela? Ah, isso não, fazia muito tempo que não. Mas era por causa que a mulher dele tinha mandado cozinhar para ele bebida de amavias, modo dele desgostar de todas fora de sua casa... Lélío se espantava de escutar aquilo. Ainda mal pudera ver direito dona Rute, mas Delmiro, Pernambo, Canuto, todos com a admiração tinham referido como ela era: linda, branca, do Céu, e uma delicada simpatia tanta [...] (ROSA, 2016b, p.187).

Se o apetite sexual do patriarca havia se modificado de maneira tão radical por conta de sua idade ou por certa submissão à esposa, podendo também ser resultado da bebida supostamente mágica que dona Rute lhe havia dado, a novela não revela, porém, a perda de sua potência masculina pode ser compreendida também como sinais de sua decadência enquanto

patriarca. Dessa maneira, podemos compreender que a criação desse personagem por parte de Rosa consiste em um esforço para simbolizar o declínio dos modos de vida patriarcal-agrário em todas as suas dimensões, tanto economicamente, fomentada pelas modificações políticas no Brasil à época, sobre as quais tratamos no primeiro tópico, quanto em relação ao modelo de masculinidade insaciável e guiada por instintos de natureza sexual que permitia a livre manutenção da infidelidade conjugal por parte dos homens, sobretudo quando estes encontravam-se em posição de mando, como é o caso de seo Senclér.

A novela “Buriti”, por sua vez, nos apresenta um personagem que reproduz, como indica Roncari (2013), integralmente a conduta do patriarca brasileiro. Iô Liodoro consiste no proprietário da fazenda do Buriti Bom, localidade em que transcorre a maior parte da narrativa, e sua imagem vai se materializando para o leitor por meio da percepção de outros personagens, de forma fragmentada e, por vezes, ambígua, já que o que temos é a opinião que terceiros tecem sobre ele e não, de fato, uma caracterização objetiva por parte do narrador. Ainda assim, o que podemos apreender é que o patriarca comanda sua fazenda e sua casa de modo tradicional, evidenciando a posição de poder e mando que ocupa. Seria ele um dos homens mais ricos do sertão, de acordo com determinados relatos, sobretudo por parte de Gualberto Gaspar, dono da propriedade vizinha à de Liodoro e, ainda sobre sua autoridade, afirma-se: “o que permitia, queria, e o que queria mandava, silencioso” (ROSA, 2016c, p.107), explicitando que suas ordens eram atendidas sem que ele precisasse sobre elas insistir ou explicar, apenas era feito por parte de seus parentes, agregados e empregados aquilo que ele determinava sem questionamentos.

Outra característica tipicamente patriarcal assumida pelo personagem é a manutenção de uma rígida moral nas dependências de sua casa e de sua propriedade como um todo, incluindo a aprovação ou repreensão dos comportamentos de seus familiares e agregados e a seriedade ao conduzir seus negócios, acompanhada de uma outra conduta que prefere desenvolver distante do local em que habita: seus envolvimento amorosos com mais de uma mulher. Sendo viúvo, Iô Liodoro não expressava interesse em estabelecer novos laços matrimoniais, como o seguinte trecho explicita:

[...] não queria se casar outra vez, depois de tanto que enviudara. E ele, por natureza, bem que carecia, mais que o comum dos outros, de reservar mulher. Mas prezava o inteiro estatuto de sua casa, como que não aceitando nem a ordem renovada, que para ele já podia parecer desordem (ROSA, 2016c, p.106-107).

Como Roncari (2007, p.43) aponta, a conduta de Iô Liodoro consiste em uma faceta comum nas sociedades patriarcais, nas quais a manutenção de uma “baixa moralidade pública e, normalmente, rígida moralidade doméstica, na esfera restrita da casa-grande [...]” é completamente tolerada e mesmo incentivada. Assim, durante o dia o patriarca zela pela respeitabilidade de seu lar e produtividade de suas terras, enquanto as noites são reservadas a seus encontros amorosos com, pelo menos, duas amantes que mantém fixas: Dona Dionéia, esposa de um de seus empregados, e Alcina, moça solteira que teria migrado para o sertão com vistas apenas a saciar as vontades do fazendeiro. Levando-se em consideração tanto o comportamento de seu Senclér quanto o de Iô Liodoro, parece ser bastante comum que os fazendeiros trouxessem de outras localidades mulheres com as quais se envolviam de maneira informal para que morassem em suas terras ou nas proximidades com o objetivo de servi-los em suas vontades sexuais. Nesse sentido, as esposas legítimas, como é o caso de dona Rute, seriam obrigadas a aceitar o fardo da infidelidade do marido e a presença da amante nas proximidades de sua casa.

Pelos exemplos destacados, é possível notar que a sociedade sertaneja apresentada por Guimarães Rosa em *Corpo de Baile* retrata famílias que, se não seguem a estrutura patriarcal propriamente dita, pelo menos são evidentemente marcadas por uma mentalidade profundamente patriarcalista. Afinal, em grande parte das novelas podemos identificar figuras de mando patriarcal que têm como uma das funções regular moralmente os demais personagens que compõem as narrativas. Nesse sentido, a dominação masculina em todos os âmbitos da vida pública e privada é explicitamente demarcada e, desse modo, é válido afirmar que o autor toma de empréstimo características da família patriarcal descrita pelos autores clássicos da análise familiar e social brasileira sem que, no entanto, a reproduza integralmente. Assim, a organização social das obras rosianas, sobretudo no que diz respeito à coletânea supracitada, como aponta Soares (2007, p.50):

é estruturada em torno de um núcleo familiar central, legalizado, ao redor do qual gravita uma periferia nem sempre bem delineada, que inclui empregados e agregados de feições vários. [...] também se caracteriza pela dominação do chefe. E, em relação a ele, é ainda poligâmica; e tem dupla moral sexual: se para o homem da “casa grande” quase todas as relações sexuais são permitidas, à mulher está reservada a castidade e, depois do casamento, a fidelidade. Seguindo os antigos padrões do catolicismo português, a ela compete resguardar a honra do marido, do pai, dos filhos, da família, enfim.

Assim, além da estruturação patriarcal, centrada em famílias extensas e detentoras de terras, que geralmente empregam ou mantém de outras formas os demais personagens que por

ali transitam, há em meio a essa sociedade uma noção bem estruturada e rígida das atribuições de gênero. Ou seja, homens e mulheres têm seus papéis bem delineados e radicalmente distintos entre si. Além disso, a caracterização oferecida acima é bastante próxima daquela que Freyre (2013) descreveu em *Sobrados e Mucambos* ao centrar suas considerações nas especificidades das relações entre homens e mulheres na sociedade patriarcal brasileira entre os séculos XVIII e XIX.

É destacado, nesse sentido, não apenas por Soares e Freyre, mas também por Del Priore (2006), a dupla moral sexual típica das sociedades deste tipo e replicada por Guimarães Rosa na recriação literária do sertão norte mineiro. Dessa forma, a conduta sexual masculina jamais era questionada, pelo contrário, era justificada sob o argumento do instinto insaciável, da natureza ferosa, do poder fálico. À mulher, por outro lado, qualquer tipo de conduta sexual é questionado e condenado, mesmo o prazer matrimonial lhe é negado, já que pelas regras patriarcais, o intercuro sexual do casamento tem como objetivo único a procriação, o prazer carnal é dirigido ao homem quando este se encontra com as mulheres “do mundo”, a mulher direita, do lar, honrada, deve limitar-se à obediência no leito conjugal, concebendo crianças, gestando-as e depois criando-as da maneira que as farão honrar o bom nome do pai, como pode ser constatado pelas palavras de Freyre (2013, p.82):

À exploração da mulher pelo homem, característica de outros tipos de sociedade ou de organização social, mas notadamente do tipo patriarcal-agrário – tal como o que dominou longo tempo no Brasil – convém a extrema especialização ou diferenciação dos sexos. Por essa diferenciação exagerada, se justifica o chamado padrão duplo de moralidade, dando ao homem todas as liberdades de gozo físico do amor e limitando o da mulher a ir para a cama com o marido, toda a santa noite que ele estiver disposto a procriar. Gozo acompanhado da obrigação, para a mulher, de conceber, parir, ter filho, criar menino.

Logo, recaia sobre a mulher o esforço de manter-se dentro dos padrões de moralidade, dando-se ao respeito no âmbito do lar, pois qualquer mal passo não coloca em risco apenas sua reputação, mas a de toda a família. O homem não seria responsável por qualquer esforço nesse sentido, pois seu órgão sexual, desde que sua potência esteja assegurada, lhe garante que não tenha que provar nada a ninguém. Além disso, não era necessário que ele se dê ao respeito, como era cobrado todo o tempo à mulher, pois o respeito social já lhe era garantido no nascimento, e não apenas o respeito, mas a dominação sobre as mulheres e demais indivíduos considerados inferiores a ele, seja em relação à sua classe social, seja quanto à cor da pele.

Fica evidente, nesse contexto, a extrema repressão infligida à sexualidade feminina. Como indica Del Priore (2006), o desejo sexual feminino foi considerado por séculos inato e impróprio, discordante da pretensa natureza casta e angelical das mulheres. Tal concepção apoiava-se nos dogmas perpetrados pela Igreja Católica que concebia o sexo apenas para a procriação, nesse sentido, qualquer mulher que cedia aos apelos da carne era demonizada perante a religião e a sociedade, sobretudo nos períodos colonial e imperial. Ao longo dos séculos XIX e XX, como pontua a mesma autora, essa realidade pouco se modificou, tendo tido o acréscimo do cientificismo que ganhava espaço e considerava a lascívia feminina como sintoma de histeria e outras doenças mentais.

Dessa forma, todo comportamento feminino que tivesse como fim sua satisfação sexual foi ao longo de muito tempo considerado transgressivo e passível de punições severas, como a exclusão social, difamação, internação psiquiátrica, abandono dos maridos ou mesmo, nos casos mais drásticos, a morte nos conhecidos crimes em legítima defesa da honra. Ainda assim, como indica Del Priore (2006), não eram raros, em quaisquer períodos históricos e entre todas as classes sociais, que as mulheres adotassem comportamentos de tal tipo, ainda que a interdição de seus corpos e desejos fosse uma constante, era frequente que desafiassem as regras patriarcais para atender a suas vontades pessoais. Assim, a sexualidade feminina foi relegada ao escondido, ao silenciamento e à prática marcada pelo medo da descoberta. Condicionamento bastante distinto daquele que caracteriza a sexualidade masculina, como pudemos constatar, cujos intercursos dentro e fora do casamento, ainda que nem todo tipo de comportamento fosse visto com bons olhos por parte da moral cristã, era compreendido, tolerado e perdoado, além de jamais ter estado fadado ao silêncio.

Em se tratando da construção das personagens femininas em toda a obra rosiana, é perceptível que embora elas estejam submetidas a regras extremamente rígidas acerca de sua conduta, sobretudo no que diz respeito à sexualidade, cuja tendência é de anulação para a manutenção ou alcance de respeitabilidade. Nesse sentido, é bastante evidenciado que não apenas o gênero influi, mas também a classe social a qual essas mulheres pertencem, quanto mais baixa a condição financeira, menos se espera que adotem comportamentos de pudor e recato. Por outro lado, as mulheres de “família”, solteiras ou casadas, principalmente quando ligadas por parentesco ou matrimônio a algum personagem detentor de poder e mando patriarcal, são extremamente cobradas no que diz respeito a seus comportamentos e sua reputação, sendo esperado que incorporem e sigam à risca o modelo idealizado de mulher em meio à sociedade que inclui máxima submissão ao marido, pai ou parentes mais velhos,



exemplaridade no cuidado com a casa e na criação dos filhos, comportamentos castos, pudicos, discretos e meigos.

Ainda assim, o que as obras de Guimarães Rosa ressaltam a respeito de suas personagens femininas é que, embora muitas delas comportem-se da maneira como o patriarcado e sua repressão sexual impõem, ou por concordância ou por medo das consequências da desobediência, não são raras as mulheres que, de alguma forma, em algum momento de sua trajetória, transgridem as normas a que estão submetidas. Nesse contexto, ainda que sejam identificáveis outras maneiras, a que mais se destaca é a sexual, sendo este o caso das personagens que visamos analisar neste estudo. Nhanina e Dona Dionéia têm como principal meio de transgressão o adultério, já Lalinha e Maria da Glória transgridem de diversas outras maneiras, como por meio do desenvolvimento de seus desejos voltado para os próprios corpos e mesmo o envolvimento homoerótico entre si.

Outras personagens não apenas de *Corpo de Baile*, mas também das demais obras, como dos livros de contos do autor, são caracterizadas por transgredir normas sociais por meio de condutas sexuais consideradas impróprias para o sexo feminino. Nesse sentido, o erotismo consiste em um elemento bastante destacado pela escrita rosiana, emergindo principalmente enquanto artifício do feminino. Por esse motivo, é interessante que reservemos um espaço próprio neste capítulo para a análise das significações, características, usos e meios deste conceito. Assim, o próximo tópico é voltado especialmente a ele.

### **2.3. As mulheres ditam o ritmo: a face transgressora de Eros**

Como apontamos no tópico anterior, o erotismo consiste em elemento recorrente na literatura de João Guimarães Rosa, estando ele frequentemente relacionado às mulheres que permeiam suas páginas e às relações que estabelecem com seus próprios corpos e com os homens com os quais envolvem-se amorosamente. Nas novelas selecionadas para esse estudo, ou seja, “Campo Geral” e “Buriti” da coletânea *Corpo de Baile*, os sentidos e potencialidades do erotismo são notadamente mais explorados pela segunda do que pela primeira, afinal, o narrador em terceira pessoa das tramas são filtrados, respectivamente, por uma criança e por dois adultos. Ainda assim, o comportamento transgressor da personagem Nhanina ao cometer adultério é notadamente envolto em erotismo, carga que se fortalece gradualmente em meio às novelas da coletânea para, enfim, chegar a seu ápice na última narrativa.

Isto posto, o que buscamos aqui é aprofundar as discussões acerca deste conceito e tudo o que o permeia, dando ênfase às características que mais se pronunciam ao longo das narrativas selecionadas para esta pesquisa. Começamos então pelas origens mitológicas do termo e de seus símbolos, ressaltando que em *O Banquete* de Platão (2003), Aristófanes se propõe a falar da força e imprescindibilidade do amor para a vida humana. Para que sua mensagem seja compreendida por aqueles que compartilhavam com ele a mesa, o dramaturgo recobra as origens da humanidade, tempo em que Eros não havia ainda surgido. De acordo com ele, na natureza antecessora a população humana na Terra dividia-se não em dois gêneros, feminino e masculino, mas em três: homens, mulheres e o que se convencionou chamar de andróginos. Esses seres teriam uma forma arredondada, composta de quatro mãos, quatro pernas, duas faces em uma só cabeça, quatro orelhas e dois sexos, seu andar teria sido ereto, mas quando dispunham-se a correr, sua forma e seus oito membros lhes permitia uma locomoção circular. Força e vigor extremos também consistiam em características dos andróginos e, quanto a seu caráter e personalidade, Aristófanes os descreve como presunçosos a ponto de voltarem-se contra os deuses.

O castigo planejado por Zeus, que se viu impossibilitado de exterminar completamente os indivíduos deste gênero e mesmo deixar que continuassem seus planos de subir aos céus a fim de enfrentar as divindades, foi dividi-los em dois. Ao fazê-lo, o deus planejava torná-los fracos, incapazes de engendrar novos atos de rebeldia como os de outrora, bem como úteis, pois ao terem seus corpos divididos, passariam a ser mais numerosos. À medida que perpetrava aos seres sua mutilação em duas partes, relata Aristófanes:

mandava Apolo voltar-lhe o rosto e a banda do pescoço para o lado do corte, a fim de que, contemplando a própria mutilação, fosse mais moderado o homem, e quanto ao mais ele também mandava curar. Apolo torcia-lhes o rosto, e repuxando a pele de todos os lados para o que agora se chama o ventre, como as bolsas que se entouxam, ele fazia uma só abertura e ligava-a firmemente no meio do ventre, que é o que chamam umbigo (PLATÃO, 2003, p.21).

Da divisão resultou o anseio, por parte desses seres, agora incompletos, de encontrarem e voltarem a agarrar-se a suas metades e, desse modo, no encontro enlaçavam-se com ardor na esperança de que voltassem a ser um só e, pelo desejo inalcançável, padeciam por não conseguirem realizar tarefas como cuidar da própria alimentação longe uns dos outros. A cada vez que uma dessas metades falecia, explica Aristófanes (PLATÃO, 2003), aquela que

permanecia viva punha-se a buscar por outra metade, mesmo que não fosse a sua original, sendo homem ou mulher e, desse modo, perpetuavam a própria destruição.

De acordo com Lucia Castello Branco (2004), o relato de Aristófanes sobre o amor presente nO *Banquete* consiste em um dos mais antigos textos dedicados ao erotismo. Não é difícil concluir que a etimologia de tal termo remonta à palavra Eros, o deus do amor na mitologia grega, ainda assim, quando falamos em erotismo é possível que nossos pensamentos voltem-se muito mais às relações sexuais do que às amorosas propriamente ditas. O que Aristófanes ressalta ao rememorar as origens da humanidade, o modo como foi desintegrada e fadada à eterna busca por sua metade perdida é que: “nossa antiga natureza era assim e nós éramos um todo; é portanto ao desejo e procura do todo que se dá o nome de amor. Anteriormente, como estou dizendo, nós éramos um só, e agora é que, por causa da nossa injustiça, fomos separados pelo deus [...]” (PLATÃO, 2003, p.23).

O erotismo, como indica Bataille (1987), faz parte da experiência interior humana, sendo ele uma forma particular de atividade sexual que, de maneira simplista, difere homens e animais no geral. É por meio dele que o ser humano expressa suas subjetividades em meio às relações sexuais, que, diferentemente do mundo animal, na experiência de homens e mulheres, não têm como objetivo único a reprodução. Octávio Paz (1994, p.106) pontua que seria ele “aquilo que a imaginação acrescenta à natureza”, ou seja, relaciona-se diretamente às sensações, desejos, fantasias da sexualidade humana, que são criadas individualmente e internamente, mas realizadas por meio do encontro com seu objeto de desejo. Sobre isso, Bataille (1987) ainda coloca que perde-se frequentemente de vista a essência de interioridade do erotismo, pois o objeto de desejo humano vem de fora, entretanto é destacado que ele responde sempre à interioridade, pois esta consiste na construtora dos gostos que levam à escolha do objeto, assim, os desejos humanos são subjetivos, sendo sua psique a responsável por definir os alvos de seus anseios mais profundos. Definindo melhor o conceito, o autor aponta: “A atividade sexual dos homens não é necessariamente erótica. Ela o é sempre que não for rudimentar, que não for simplesmente animal” (BATAILLE, 1987, p.20).

Por outro lado, podemos compreender também que o erotismo está além da mera busca pelo prazer sexual ou pelo amor romântico. O conceito está muito mais ligado a uma eterna e inalcançável busca por completude e realização por meio do encontro com o outro, representando uma espécie de impulso vital, como Bataille (1987) descreve, intimamente relacionado ao desejo de superação da morte, ainda que se saiba da impossibilidade humana de fazê-lo, uma vez que somos seres perecíveis e fadados a um só destino, algo que faz com que o erotismo, desse modo, assuma um simbolismo notadamente ambíguo. Como o autor destaca:

Em nossa origem, há passagens do contínuo ao descontínuo ou do descontínuo ao contínuo. Somos seres descontínuos, indivíduos que morrem isoladamente numa aventura ininteligível, mas temos a nostalgia da continuidade perdida. Não aceitamos muito bem a ideia que nos relaciona a uma dualidade de acaso, à individualidade precíval que somos. Ao mesmo tempo que temos o desejo angustiado da duração desse precíval, temos a obsessão de uma continuidade que nos une geralmente ao ser (BATAILLE, 1987, p.12).

Assim, o erotismo ganha contornos mais profundos quando o pensamos nos termos da busca pela completude do ser incompleto e pela restauração de uma antiga natureza da qual não se tem memória consciente, mas que é buscada por corpos e mentes de forma quase instintiva pelos meios eróticos. Seria o erotismo, dessa forma, uma fonte de vigor e confiança para os seres, construída de dentro para fora e concretizada pelo encontro e enlace com seu objeto de desejo. Nesse sentido, destaca-se a força que se atribui a Eros, cuja ausência seria capaz de tornar os indivíduos fracos e úteis frente àqueles que detém o poder, sobretudo em relação aos rituais oficializados pela sociedade com o objetivo de preservar a integridade e a moralidade civis, como Castello Branco (2004) aponta. Conforme Bataille (1987), a partir das primeiras organizações humanas em comunidade, quando deu-se início às divisões laborais entre os indivíduos, as sociedades passaram a elaborar interditos, os quais voltavam-se especialmente aos rituais ligados à morte e, como ressalta o autor, é provável que neste contexto, aqueles voltados à contenção de práticas sexuais tenham tido sua origem.

Como o autor argumenta, a imposição de interditos comportamentais consistiu em parte essencial para a constituição humana enquanto sociedade, sobretudo no que diz respeito à repressão da violência e de assassinatos, pois a criação de regras teoricamente conduziria o homem a superar a própria natureza compreendida como “um excesso de energia viva” (BATAILLE, 1987, p.41). Entretanto, ao fazer tais colocações, tem-se como referência tempos bastante remotos os quais vivenciaram as primeiras sociedades humanas. O que podemos constatar por meio da evolução social humana é que, ao longo do tempo, certos tipos de interditos tornaram-se meios de não apenas regular a convivência interpessoal, mas de controlar, dominar e manipular comunidades e sociedades inteiras no sentido de fazerem com que se submetessem a um poder político ou religioso compreendido como superior e soberano. Assim, principalmente no que diz respeito à sexualidade, como Castello Branco (2004) indica, torná-la uma parte vexaminosa da experiência humana consiste em um eficiente meio de repressão e sujeição social, pois

Para formar cidadãos frágeis e inseguros, é preciso reparti-los, mutilá-los, transformá-los em metades de metades, sem nenhuma possibilidade de recomposição. Isso se faz há séculos, através de inúmeras e sutis modalidades de controle do desejo, e de severas punições aos infratores (CASTELLO BRANCO, 2004, p.11).

Ao fazer tal colocação, a autora referia-se especialmente aos regimes autoritários, e mesmo outros tipos de governo, que veem no controle sexual da população em geral, sobretudo sob o signo da vulgaridade e vergonha, meios de dominação e repressão social, ou seja, tornando o sexo não apenas uma área privada da vida, mas uma parte vexaminosa que deveria ser mantida no silêncio das quatro paredes de quartos escuros. Tal estratégia coincide em grande medida com aquela adotada pelos regimes patriarcais, com a diferença de que, nesse contexto, o controle sexual não recai sobre todos com a mesma força, sendo consideravelmente mais incisivo sobre os corpos e desejos femininos, como já ressaltamos no tópico anterior. Nesse sentido, outro apontamento de Castello Branco (2004) precisa ser levado em consideração, o de que a mulher consiste também em um elemento ameaçador sob o ponto de vista da ordem social em relação ao erotismo.

É destacado por ela que, das metades divididas por Zeus, a parte feminina foi aquela que manteve mais das características da forma original. A respeito disso, destaca-se o fato de que, durante a gravidez, a mulher revive em partes e por tempo limitado a totalidade da origem, estando em um período de nove meses “completa e ‘redonda’ como os seres originais de Aristófanes” (CASTELLO BRANCO, 2004, p.13). Assim, o ser feminino teria naturalmente a capacidade de experimentar a totalidade tão buscada pelos homens. Corroborando tal visão, é levantado por Saffioti (2004) que, em tempos remotos, quando os seres do sexo masculino não possuíam conhecimento de sua contribuição para a geração de novas vidas, as mulheres teriam sido vistas como entidades divinas, capazes de reproduzir e, desse modo, consideradas seres superiores que deveriam ser cultuadas e adoradas pelos homens.

A descoberta da contribuição masculina para a concepção dos filhos teria legitimado a compreensão da mulher enquanto ser inferior e que deveria ser subjugado, porém o que a história revela, sobretudo se levarmos em conta as informações trazidas à baila pelas duas autoras supracitadas, é que certo temor sobre o feminino e seus “mistérios” incompreensíveis aos homens em tempos remotos é o que sustentou, em grande medida, por muito tempo a dominação patriarcal. Castello Branco (2004) reforça ainda que o combate ao poder feminino tem sido incentivado historicamente pelos mitos, sejam eles cristãos ou pagãos, por meio dos quais foi sempre sinalizada a necessidade de controle e proteção das mulheres, tanto no sentido de protegê-las de si mesmas quanto no de proteger os homens e a ordem social no geral dos

perigos guardados pela forma feminina. Nesse sentido, marcas únicas da feminilidade, como a menstruação e a gravidez são, em muitas narrativas antigas, consideradas como estados impuros, sujos, vergonhosos e impróprios, marcas do pecado original e que, como a autora indica, remetem diretamente à naturalidade da conexão erótica.

Embora os mecanismos de repressão à dimensão erótica da sexualidade humana incidam tanto sobre homens quanto sobre mulheres em meio às construções sociais baseadas em censura e repressão, é sobre ela que, como já explicitado, as regras comportamentais são mais rígidas. Desse modo, nem todo ato de erotismo masculino é condenado, principalmente no âmbito das sociedades patriarcais, por sua vez, toda forma erótica feminina não ritualizada ou oficializada por meio, por exemplo, dos laços matrimoniais, são consideradas transgressões graves capazes de implantar o caos, culminar em tragédias e modificar de maneira irreversível os rumos traçados para esta mulher individual e socialmente. Ainda que, como Bataille (1987) indica, as transgressões não conduzam verdadeiramente à destruição de uma norma ou interdito, pelo contrário, reforçam sua existência e validade, não é livre de consequências que elas ocorrem. Frequentemente, como o autor reforça, aquele que transgredir carregará consigo o peso da angústia e da culpa pelo pecado cometido e, no plano concreto, dentre suas resultantes mais drásticas estão a violência e a morte que ligam-se diretamente à transgressão erótica.

Conforme o próprio Bataille (1987, p.17), para atingir o prazer erótico é essencial a articulação entre o erotismo e a transgressão, pois o êxtase sexual seria resultante “da dissolução dessas formas da vida social, regular, que fundam a ordem descontínua das individualidades definidas que nós somos”. Nesse contexto, o citado rompimento com as formas de vida social e regular pode estar relacionado tanto com a adoção de práticas sexuais que fogem às normas preconcebidas como adequadas pela regulação social da sexualidade, quanto, como explicado por Gregori (2008), com sentidos literais e metafóricos de violação dos corpos participantes da relação, como seria o caso da agressão. Além disso, embora o autor italiano consista ainda hoje em uma das maiores referências para se pensar e compreender o erotismo e sua importância para a vivência humana, há que se problematizar o dualismo que sua teoria consagra, uma vez que reforça a relação sexual heteronormativa suprimindo completamente os relacionamentos homoeróticos, e reforça também a visão do feminino como elemento passivo e do masculino como fator ativo em meio aos envolvimento eróticos.

Em sua análise acerca do erotismo, da importância do elemento transgressivo para sua concretização e dos modos como as discussões sobre gênero têm concebido as relações existentes entre ambos os elementos e a violência voltada, sobretudo, para corpos femininos, Gregori (2008) pontua que as transgressões sexuais mais extremas, embora consentidas, como

as que podem ser constatadas nas práticas voltadas ao sadomasoquismo, por vezes encerram em si um aspecto voltado à inversão de papéis socialmente construídos para o masculino e o feminino. É nesse momento, como reforça a autora, que as desigualdades entre os gêneros são ainda mais evidenciadas, afinal, quando o homem consiste na parte subalterna de uma relação desse tipo e aceita submeter-se a situações constrangedoras e humilhantes, por vezes são incluídas entre elas a realização de tarefas domésticas historicamente consideradas como deveres naturais das mulheres.

Tendo em vista os extremos expostos pela prática do sadomasoquismo, podemos compreender que, para além de consistir em elemento essencial para a concretização do prazer erótico, uma vez que é necessário ultrapassar barreiras e normas sociais impostas para que se atinja o êxtase em conjunto, na busca de superar a incompletude constitutiva do ser, a transgressão sexual também deixa em evidência as radicais diferenças existentes para as condições que cada gênero socialmente construído vivencia. Afinal, tanto em relação à realidade que vivenciamos na atualidade, quanto aquela da temporalidade em que Guimarães Rosa produziu suas obras, é possível constatar a dupla moral que diferencia, em grande medida, o que seriam consideradas práticas e comportamentos sexuais subversivos entre homens e mulheres e, do mesmo modo, aplica a essas condutas sanções e punições bastante distintas.

Assim, se para uma mulher, sobretudo em relação à época retratada em *Corpo de Baile*, toda e qualquer relação sexual realizada fora do âmbito do casamento consiste em subversão considerada, em muitos casos, como imperdoável, para o homem o mesmo não é válido, tendo ele notadamente maior liberdade para vivenciar a maior parte de seus desejos eróticos sem que com isso precise preocupar-se com o julgamento social. Por sua vez, diante do exemplo citado por Gregori (2008), podemos notar que dentre as raras transgressões condenáveis para o masculino, aquelas que geram maior polêmica e possibilidades de punição são as que colocam o homem em posições consideradas naturalmente femininas, como é o caso do envolvimento homoerótico e seu consentido posicionamento de subalternidade em relações sadomasoquistas, em meio as quais, por vezes, incluem a realização de tarefas entendidas como direcionadas apenas para mulheres – e nesse contexto, mesmo a submissão de um homem a uma mulher durante a prática sexual poderia ser considerada transgressão inadmissível para o meio social em que este se encontra inserido.

Além de consistir em parte essencial da vida interior humana, conforme Bataille (1987), o erotismo tem sido um tema constantemente abordado pela literatura, desde os clássicos aos ditos “romances de banca de jornal”, diversos exemplos poderiam ser levantados em relação a como escritores e escritoras dos mais diversos países e culturas o têm incluído como parte

integrante e, por vezes, essencial em suas obras. Quanto a esta exploração artística do erotismo, Castello Branco (2004) coloca que é feita com vistas a apenas exaltar o prazer pelo prazer, teoricamente sem panfletarismos ou partidarismos, sem que haja qualquer finalidade além de se atingir o gozo erótico, visando apenas a satisfação estética. Quanto a esta colocação, fazemos ressalvas no sentido de que, do ponto de vista da arte, de fato, a imanência da obra encontra seus defensores e, por esse espectro, seria possível a defesa da abordagem de um erotismo sem significados externos ou subjacentes. No entanto, sabemos que, do ponto de vista histórico, a obra de arte é concebida como um produto humano cuja criação, ainda que inconscientemente, envolve intencionalidades de seu autor que respondem ou refletem questões sociais de sua época e até mesmo correspondem à sua própria visão de mundo. Por esse motivo, compreendemos que, ainda que o erotismo inserido em uma obra literária possa não estar diretamente relacionado a razões de ordem política ou subjugado a ideologias oficiais, como Castello Branco (2004) aponta para o caso da pornografia, o sentido de sua existência não estaria relacionado apenas à estética, podendo ser representativo de outras dimensões da realidade social e da subjetividade que quer representar por meio de seus personagens.

Para além, corroboramos, no entanto, a tese da autora de que o erotismo impresso nas artes emerge enquanto elemento subversivo ao representar aquilo que já citamos quanto à concepção de Bataille (1987) e de Aristófanes (PLATÃO, 2003), apontando “em direção à reunião dos seres, a sua imersão na origem e a sua reintegração na ordem natural do universo” (CASTELLO BRANCO, 2004, p.26). Por sua vez, a pornografia estaria diretamente ligada à perpetuação de valores que, em lugar de contrariar a ordem vigente, a perpetua, pois insiste na abordagem do sexo diretamente ligado ao pecado e, portanto, algo de que o indivíduo deve envergonhar-se, cujo prazer resultante deve ser sentido de forma superficial e solitária, contribuindo para a formação de seres mutilados, reprimidos e úteis ao poder oficial, conformados com os lugares que ocupam no mundo e na sociedade, sem jamais questioná-los, ainda que sua condição seja subalterna e oprimida. Em tal perspectiva, podemos compreender que o erotismo busca para a sexualidade humana não apenas a liberdade do prazer e a sensação de completude, mas também a possibilidade de descobrir a si mesmo por meio do encontro com o outro. Dessa maneira, existe uma miríade de formas por meio das quais o erotismo pode ser representado por meio das obras literárias, podendo assumir significações das mais profundas às mais escrachadas, irônicas e sarcásticas, podendo ser mesmo confundido e denominado como pornografia.

Tendo em vista a multiplicidade de sentidos que a abordagem erótica pode assumir em meio às obras literárias, o que buscamos nas próximas linhas é identificar de que modo o tema



foi transposto em parte das obras de João Guimarães Rosa. Como já apontamos no início deste tópico, a literatura produzida pelo autor tem como uma de suas características marcantes a recorrência do tema do erotismo, sobretudo no que diz respeito à construção das personagens femininas. Isto ocorre não porque o autor não aborde a sexualidade masculina, mas porque os interditos sociais e religiosos de uma sociedade guiada pela moral conservadora e cristã, além de estruturada segundo o modelo patriarcal estão muito mais voltados ao desempenho sexual feminino do que ao masculino. Desse modo, o erotismo expresso pelas diversas personagens rosianas é frequentemente apresentado em forma de transgressões à ordem social estabelecida no sertão, abalando consideravelmente o equilíbrio estabelecido em meio às comunidades retratadas. Algumas delas, como Oliveira (2002) coloca, o têm como fator explícito de sua personalidade, enquanto outras o apresentam de formas mais pulverizadas e ambíguas.

Em relação a *Corpo de Baile*, como também já havíamos mencionado, o erotismo figura como elemento especialmente ligado ao feminino e é interessante notar como, à medida que se avança pelas narrativas, principalmente aquelas as quais o autor convencionou chamar de “romances”, ou seja, “Campo Geral”, “A Estória de Lélío e Lina”, “Dão-Lalalão” e “Buriti”, a atmosfera erótica se aprofunda e as personagens femininas tornam-se mais ousadas na expressão de seus desejos. Além do aprofundamento dos enredos no tema do erotismo, é também notável como a modernização do espaço também é um tema cada vez mais presente em meio às novelas, como já tratamos no primeiro tópico deste capítulo. A recorrência e, mais que isso, o fato de o tema erótico aprofundar-se à medida que o espaço se moderniza ao longo da coletânea, é que nos levou ao interesse de investigar se haveria alguma relação entre as transgressões eróticas das personagens femininas de duas das novelas supracitadas com a modificação do espaço e da mentalidade característica do sertão rosiano, afinal, da primeira à última narrativa, sendo ambas as que compõem nosso *corpus*, é perceptível como não apenas o espaço se modifica, mas também a características nas construções dos personagens.

Nesse sentido, ainda que, de maneira geral, ao longo dos “romances” a mentalidade sertaneja permaneça em diversos sentidos conservadora das tradições arcaicas e refratárias à modernização que estão mais explícitas em “Campo Geral”, é possível identificarmos que em “Buriti” os tempos de fato são outros e que pequenas modificações sociais e culturais estão sendo empreendidas. Assim, se na primeira novela o erotismo transgressivo de Nhanina, mãe do protagonista, resulta em acontecimentos violentos e trágicos que desorganizam por completo a estrutura familiar apresentada pela trama, na última, que consiste naquela que recebe de volta ao sertão o mesmo personagem principal, encontramos um leque variado de personagens femininas que transgridem a ordem patriarcal por meios eróticos sem acarretar, no entanto,

consequências drásticas como aquelas apresentadas anteriormente. A questão que nos colocamos, e pretendemos responder ao longo deste estudo é: seria o erotismo feminino um dos motores para a lenta modernização que constatamos no sertão rosiano ao longo da coletânea ou seria a maior tolerância às transgressões eróticas femininas resultado desta modernização sertaneja? Seja como for, é válido que destaquemos aqui alguns dos exemplos de mulheres transgressoras presentes na obra de Rosa.

Além de Lalinha, Maria da Glória e Dona Dionéia, as quais analisaremos com maior profundidade em outra oportunidade neste mesmo trabalho, possivelmente, o maior exemplo de personagem transgressora em “Buriti” consiste em Dô-Nhã. Sua aparição ocorre na segunda parte da novela, narrada sob a perspectiva de Lalinha, sendo apresentada como “Uma senhora muito bôa, engraçada, você vai ver, ela vive da banda de lá do rio... *A Dô-Nhã? Ela tem poderes... Ei, desmancha coisa-feita, desata contratos...*” (ROSA, 2016c, p.168, grifo do autor). Seria ela uma espécie de curandeira, benzedeira, um dos componentes presentes nas obras de Guimarães Rosa representando o sincretismo religioso tão característico do Brasil, sobretudo nos interiores, nos quais segue-se uma rígida moral católico-cristã oficialmente, mas que não vê impedimentos em recorrer a outros tipos de crenças e “magias” consideradas pagãs por parte da Igreja Católica.

Ainda que tenha sido chamada para trazer de volta o marido “fugido” de Lalinha, o que interessa às outras mulheres ali presentes sobre Dô-Nhã é, de fato, sua peculiar história de vida. Maria da Glória relata: ““A Dô-Nhã viveu vida estúrdia... Por muitos anos nos Gerais, teve de ser mulher de quatro homens, todos de uma vez, e até com isso se deu bem...”” (ROSA, 2016c, p.172). No entanto, este é apenas um dos episódios vividos por ela durante sua mocidade. Segundo seu relato, antes mesmo que completasse quinze anos, seus pais lhe arranjaram um casamento indesejado, ela, porém, estava apaixonada por outro homem com quem combinou sua fuga, entretanto, como ela mesma narra, Totonho, aquele de quem gostava, “era criminoso de morte” (ROSA, 2016c, p.173), pouco antes de poderem concretizar seus planos, fora preso e julgado, levado para Diamantina, onde deveria cumprir seis anos. Mesmo nessas circunstâncias, Dô-Nhã não havia desanimado, porém a vigilância da família seguia firme até o dia de seu casamento. Com as núpcias já firmadas perante a igreja, enquanto os convidados festejavam no quintal, a moça recém-casada esgueirou-se sem que ninguém a visse e fugiu acompanhada de quatro amigos de seu amante: Damiãozinho, Sossô, Ijinaldo e José Tôco.

Originalmente deveriam seguir para Januária, cidade na qual, supostamente, havia um irmão de Totonho empregado como jagunço em uma fazenda de lá, onde Dô-Nhã deveria ficar à espera do amado. Porém, ao longo da viagem teria ela adoecido, atrasando a viagem em dias

e dando tempo para que sua família os encontrasse e encurralasse acompanhados de homens armados. Em consequência, um tiroteio entre aqueles que a buscavam e os que a acompanhavam tivera início e duas vítimas foram feitas. Por conta disso, ficara ela e os demais foragidos, denominados agora como bandidos, impossibilitados de chegarem ao destino planejado. Assim, seguiram caminho até que encontrassem um local isolado, sem vizinhança, escondido, ali estabeleceram moradia e passaram a produzir e comercializar para sobreviver, até que a problemática sexual foi colocada em discussão. Como Dô-Nhã indica: “Uma ocasião, se falou nisso, a gente não é de ferro; quanto mais, homens... Mas foi muito resolutivo, muito pensado” (ROSA, 2016c, p.174). Convencidos de que o amigo não apareceria para reivindicar a namorada e de que, como a moça já estava casada, mas não havia consumado o matrimônio, não haveria religião nem lei que regulasse a união e resguardados pelo consentimento dela, estabeleceram um relacionamento entre os quatro homens e ela, a única mulher.

Por fim, viveram bem todos juntos por dois anos, até que dois deles partiram por motivos distintos: um para tentar a sorte em minas de ouro da redondeza e o outro por não lhe agradar o trabalho pesado da fazenda. Assim, Dô-Nhã, Ijinaldo e Damiãozinho passaram a trabalhar duro para fazer com que sua propriedade desse lucro e, em três anos, como ela afirma, já haviam progredido consideravelmente, tendo então criação de animais variados e plantações dos quais tirar o sustento. Após a morte de Damiãozinho, ela e Ijinaldo permaneceram nas terras que cada vez mais prosperava, a ponto de terem conseguido construir uma boa casa e contratar empregados, entretanto, após o falecimento do último marido, teria ela decidido vender a fazenda, estabelecendo-se então em um sítio nas proximidades de Cacoal, o local de onde havia fugido tantos anos antes. É então que tomamos conhecimento do mais surpreendente na história de Dô-Nhã: em seu retorno, descobriu que Avelim, aquele com quem havia se casado perante a igreja e o Estado, permanecia à sua espera desde sempre. Reataram então o relacionamento, entretanto, nunca mais foi possível que ela vivenciasse prosperidade financeira e, perderam inclusive o sítio e “como fim, agora estavam por aí, beirando o mato, na missa da miséria” (ROSA, 2016c, p.176).

Ao tomar conhecimento da história de vida desta personagem, podemos notar que toda sua trajetória da juventude à maturidade foi marcada por transgressões a ordens e interditos sociais, relacionados, sobretudo, à sexualidade e ao erotismo, advindos, muitas vezes, de indivíduos que possuíam sobre ela poder de mando patriarcal, religioso e oficial. Assim, seu primeiro ato transgressivo foi apaixonar-se por um homem mal visto socialmente e condenado pela justiça, em seguida, transgride a ordem dos pais ao não aceitar o casamento arranjado por eles e, por fim, estabelece-se em uma espécie de matrimônio polígamo que não apenas vai

contra as normas sociais, sendo também ilegal, ainda que nenhuma dessas uniões tenha sido oficializada. Por fim, ao retornar às origens, toma sua primeira decisão concordante com as normas sociais e com o ritual religioso católico, retomando o casamento que de fato havia sido oficializado.

Nesse contexto, dois fatos chamam atenção, o primeiro é a espera incomum empreendida por Avelim, seu marido oficial, e a aceitação, e até mesmo insistência, para que ela reatasse o relacionamento nunca concretizado. Afinal, são comuns, tanto na literatura quanto na realidade cotidiana, histórias de mulheres que aceitam homens traidores ou que abandonaram o lar de volta, elas inclusive almejam e são incentivadas a isso, sendo o caso de Lalinha, por exemplo. O acontecimento do contrário, por sua vez, surpreende, pois em uma sociedade de costumes tão patriarcais como é a do sertão de Guimarães Rosa, seria natural que o personagem seguisse sua vida normalmente, como se nunca houvesse se casado ou, em caso mais extremo, fosse atrás da esposa fugitiva para perpetrar um assassinato em legítima defesa da honra.

Desse modo, evidencia-se que o autor empreendeu certa inversão dos papéis gênero socialmente idealizados no caso da história de Dô-Nhã, como se em sua representação fictícia da sociedade sertaneja, naturalizasse para a mulher comportamentos que jamais foram, de fato, considerados desvios graves para a conduta de homens. Veremos em nossas próximas análises de personagens que este não consiste em um episódio isolado em *Corpo de Baile*, podendo ser observado que outras ações femininas desviantes da norma geral serão sim tratadas de forma desigual perante às masculinas, no entanto, as consequências enfrentadas pelas mulheres que transgridem no sertão de Guimarães Rosa não são tão drásticas como poderiam ser caso ocorressem no âmbito da realidade social brasileira.

O segundo fato é destacado por Marina de Oliveira (2007) que ressalta a prosperidade vivida por Dô-Nhã enquanto manteve um relacionamento polígamo e transgressor das ordens oficiais e religiosas com seus quatro amantes, em contraste com a situação de miséria que se encontrava no momento presente da narrativa de “Buriti”, quando havia reatado os laços com seu marido oficial. É esta uma constante em toda a novela, dando a entender que as relações transgressoras estão fadadas a mais sucesso e felicidade do que aquelas oficializadas e concordantes com a ordem patriarcal. É possível que seja este também um indício de decadência da ordem social ali estabelecida com suas tradições patriarcalista e arcaicas frente a outra, mais livre em diversos sentidos, sobretudo no erótico, que parece estar ganhando cada vez mais espaço com os rumos modernizatórios do sertão rosiano. Para tal, é evidente a importância das personagens femininas que transitam por todo o *Corpo de Baile* sendo elas, podemos nos arriscar a dizer, as responsáveis por conduzir o movimento impresso, senão em todas, em

diversas das novelas que compõem a coletânea. Assim, não por acaso, nossos próximos capítulos serão dedicados a análises mais aprofundadas sobre algumas dessas personagens que transgridem a ordem patriarcal em meio às páginas de João Guimarães Rosa.

### Capítulo 3

#### A “pior” das transgressões femininas: o adultério em dois atos de *Corpo de Baile*

Dentre os alicerces da cultura patriarcal, um dos mais importantes consiste no casamento, sacralizado pelos dogmas do cristianismo desde a Idade Média, quando foi postulado que os principais valores que o regiam consistiam na “monogamia, indissolubilidade e união heterossexual” (BORELLI, 2004, p. 8). Longe de, em seu conceito de origem, representar a união afetiva entre dois indivíduos, o matrimônio estabeleceu-se no meio social das civilizações ocidentais como forma de garantir a reprodução e a manutenção do poder e do dinheiro entre as classes mais abastadas, além da moralidade entre os menos favorecidos. Para além, a perpetuação dos valores cristãos e, conseqüentemente, controle da sociedade por parte da Igreja, constitui-se como um dos principais objetivos de seu entendimento enquanto instituição sagrada.

Da união perpetrada pelo casamento, constitui-se a família, principal base para as sociedades patriarcais, responsáveis por alçar os homens dominantes ao *status* de patriarca, figura de maior poder neste meio, como já foi exposto em nosso segundo capítulo. No outro extremo dessa equação nos deparamos com a figura da mulher, que como também já apontamos anteriormente, não necessariamente participa desta espécie de contrato de maneira voluntária (PATEMAN, 1993). Nesse caso, muitos deveres e poucos direitos marcam sua situação conjugal, dela é esperado que atue como guardiã do lar, da educação dos filhos e que se sujeite

completamente à autoridade marital. Parte de suas obrigações consiste em prezar pela honra e bom nome do cônjuge e, nesse sentido, o maior pecado que poderia cometer seria o adultério.

Pauta constante nos âmbitos religioso, civil e jurídico, a questão do adultério está em debate desde tempos remotos, como Borelli (2004) aponta. Para a moral bíblica, a luxúria figuraria como o mais grave dos pecados, tendo sido ela transposta para os discursos médicos de fins do século XIX e princípios do XX. O amor carnal, atípico da vida matrimonial, seria atributo das relações extraconjugais, fazendo com que fossem compreendidas como grave distúrbio, capaz de colocar em risco a saúde física e mental daqueles que o praticavam. Perante as leis das mais diversas civilizações e em distintos espaços temporais, a infidelidade conjugal aparecia como grave transgressão, podendo levar seu praticante à condenação à morte. A esse respeito, a autora supracitada pontua: “o direito romano criou a noção da fidelidade conjugal, com penalidades para sua transgressão, nas áreas penal e civil” (BORELLI, 2004, p. 9), sendo essa uma determinação que fazia parte das leis criadas com o objetivo de reger a vida matrimonial, levando à esfera pública questões que, anteriormente, diziam respeito apenas ao âmbito privado. A partir das legislações romanas, diversas sociedades ocidentais passaram a incluir entre suas responsabilidades normas e regras que diziam respeito à vida familiar do indivíduo, a fim de se preservar a ética, moralidade e manutenção financeira e estrutural em meios que, em tempos anteriores, eram controlados apenas pelos chefes de família, representados, majoritariamente, por homens.

Ao longo dos séculos, entretanto, as legislações em todo o mundo ocidental tiveram as sanções ao adultério atenuadas em diversos sentidos, tendo ele deixado de ser um crime passível da pena capital, passando à condenação a poucos anos de prisão até ser completamente descriminalizado, em tempos mais recentes. O que não se modificou, nesse contexto, foi o duplo peso, seja em âmbito moral, civil ou jurídico, que o ato assume entre homens e mulheres: se para eles a manutenção de relações extraconjugais quase sempre foi compreendida como fruto do “instinto” natural masculino e encarada de maneira compreensiva e benevolente em meio à sociedade, para elas seria este o pior dos atos que poderia cometer. Nessas circunstâncias, não apenas o julgamento da sociedade era mais duro para elas do que para eles, em diversas legislações, inclusive em códigos civis e penais brasileiros, a punição para a mulher adúltera foi imensamente mais incisiva do que para o homem. A título de exemplo, para o direito romano, sobre o qual falamos acima, a infidelidade masculina aos laços conjugais sequer era considerada adultério, ficando as sanções cabíveis apenas às transgressões femininas deste tipo e, em alguns casos, também para seus amantes (BORELLI, 2004).

Inspiração para grande parte das legislações penais e civis dos países ocidentais, o direito romano influenciou sobre maneira as penas aplicadas em casos de adultério na Europa da Idade Média e Era Moderna e, conseqüentemente, no Brasil do período colonial, ao longo do qual, como território ultramarino pertencente ao império português, vigoraram aqui as mesmas leis vigentes por lá. Nesse contexto, o crime de adultério chegou a ser punido com a pena capital para a mulher e o amante, seguindo as diretrizes designadas pelas Ordenações Filipinas (1870) implementadas a partir de 1603. Entretanto, diferenciações entre classes sociais, como veremos ao longo de nosso capítulo, eram consideradas decisivas para a tomada de decisão entre os adúlteros que deveriam ou não ser condenados à morte como punição para tal transgressão jurídica, evidenciando que nem sempre a conduta sexual do indivíduo consistia em parâmetro principal para o julgamento de sua postura no âmbito matrimonial, sendo o gênero e o poder econômico do transgressor primordiais para a definição de sua sentença perante a Justiça e a sociedade.

Em tempos relativamente mais recentes, no Código Penal brasileiro de 1890 (BRASIL, 1890) e nas Consolidações das Leis Penais de 1932 (BRASIL, 1932), a infidelidade feminina de qualquer espécie era punida com um a três anos de prisão; para o homem, tal pena só era válida se fosse comprovado que a amante fosse teúda e manteúda do mesmo, ou seja, apenas nos casos em que homens estivessem sustentando suas amantes haveria punição para seus atos. Fica explícito, nesse sentido, que enquanto o adultério da mulher era considerado um crime contra a honra do marido, a punição para este não dizia respeito ao atentado à honra dela, mas ao fato de que, mantendo uma outra mulher externa ao matrimônio estaria, assim, colocando em risco a manutenção financeira da família. Borelli (2004) aponta que tal resolução seria coerente com as leis civis da época, que estipulava o sustento da família como parte das obrigações masculinas, não surpreendendo, desse modo, que a Justiça apenas considerasse a infidelidade do marido como real afronta quando o sustento e conforto de esposa e filhos legítimos estivessem ameaçados.

No Brasil, a implementação do Código Penal de 1940 levantou debates sobre a eficácia da lei contra o adultério, como cita Borelli (2004), uma vez que, tendo maior ação sobre o adultério das mulheres, e sendo a traição dos homens mais tolerada pela sociedade, tal legislação seria inútil, uma vez que elas aceitavam muito facilmente a infidelidade dos maridos, enquanto, no caso deles, a fama de “corno” e a vergonha frente a seu meio social os impediria de denunciar a traição das esposas. Ainda assim, nesta nova legislação, o adultério continuava sendo criminalizado, com a diferença de que, desta vez, a infidelidade feminina e masculina, teoricamente, ganhavam o mesmo peso penal. O que surpreende, no caso brasileiro, é o fato de

que o adultério deixou de ser um crime apenas no ano de 2005, por meio da promulgação da Lei n. 11.106/05. Diversas transformações sociais podem ser apontadas como decisivas para que a criminalização de tal conduta passasse a ser compreendida como obsoleta e, conseqüente, fossem efetivadas modificações legislativas neste âmbito. As principais, de acordo Icizuka e Abdallah (2007), consistem na conquista de direitos femininos, que acarretaram mudanças substanciais nas condições de vida de grande parte das mulheres, modificações constatadas em meio às relações e configurações familiares, secularização do Estado, concretizada por meio de seu afastamento progressivo das instituições religiosas, tendo como resultado a diminuição da influência destas sobre a criação e execução de leis e, por fim, democratização política, que aprofundou o entendimento sobre o respeito à individualidade e privacidade do cidadão.

Para além do âmbito jurídico, a infidelidade continua sendo um tabu social não só por conta do sofrimento que inflige aos traídos, mas também pelo estigma que recai sobre os traidores. Ou, melhor especificando, as traidoras. O adultério masculino, em meio ao senso comum, continua sendo encarado como fruto do instinto “predador” do homem, logo, ação aceitável, enquanto para as mulheres, configura como ação imoral e imperdoável. Por conta da infidelidade feminina (ou mesmo a menor suspeita sobre ela) e em nome da “legítima defesa da honra” masculina, muitos assassinatos e lesões corporais contra mulheres têm sido perpetrados ao longo dos anos. Ainda que o assassinato em defesa da honra só tenha sido acatado na forma da lei durante os tempos coloniais no Brasil, quando a legislação adotada consistia nas Ordenações Filipinas (DEL PRIORE, 2006), ao longo do século XX e ainda no século XXI, argumentos como esse têm sido utilizados para a defesa de réus feminicidas nos tribunais, tendo como grande exemplo a sentença recebida por Doca Street no primeiro julgamento a respeito do assassinato de Ângela Diniz<sup>12</sup> em 1979 (LAGE; NADER, 2018).

---

<sup>12</sup> Ângela Diniz foi uma socialite mineira (1944-1976). Desquitada, viveu um romance com Raul Fernando do Amaral Street, mais conhecido como Doca Street, que havia abandonado seu casamento pregresso para levar a público um namoro com Ângela. Em 30 de dezembro de 1976, uma discussão a levou a romper com Doca, o qual, munido de uma arma de fogo, disparou cinco tiros contra ela, dos quais quatro causaram sua morte. O caso ganhou grande repercussão na mídia brasileira, bem como o julgamento do assassino, entretanto, como ocorre em parte dos casos desse tipo, a vítima se tornou ré e seus comportamentos se tornaram justificativa para o crime cometido. Ao fim do primeiro julgamento, Street foi condenado a 18 meses de prisão por “excesso de legítima defesa da honra”, ainda que esta não fosse prerrogativa de qualquer lei da época. Foi a pressão dos movimentos feministas daquele tempo que levou Doca a um novo julgamento. Sob o slogan “Quem ama não mata”, ele foi condenado, em uma segunda oportunidade, a quinze anos de prisão em 1981. Um dos veículos de mídia mais completos e atualizados sobre o caso é o *podcast Praia dos ossos*, disponível nas plataformas de streaming *Spotify*, *Google Podcasts*, *Apple Podcasts* e *Deezer*. PRAIA DOS OSSOS: Branca Vianna. Radio Novelo: 11 set. 2020. Podcast. Disponível em: <<https://open.spotify.com/episode/6MQIVJa59hnOoOx043WYz9?si=aEF1WyZoTtWTK9ARqvIn3Q>>. Acesso em: 07 mar. 2021. No mesmo ano em que Ângela foi assassinada, Chico Buarque lançou a canção *Mulheres de Atenas*, cuja letra contava com uma evidente crítica à situação de violência vivenciada pelas mulheres no contexto da Ditadura Militar brasileira: BUARQUE, Chico. **Mulheres de Atenas**. Rio de Janeiro: Philips, 1976, 4:25 min.



Figurando como questão notória na sociedade em todas as épocas, o adultério feminino também tem tido destaque em meio à literatura. Se em obras realistas, como *Madame Bovary*, *Anna Kariênina* e *Dom Casmurro* ele aparece como indício da decadência moral da sociedade burguesa de fins do século XIX e início do século XX, em obras modernistas, como a de Guimarães Rosa, a ação ganha outras significações. Como expomos anteriormente, no terceiro tópico de nosso segundo capítulo, na obra rosiana, com destaque para *Corpo de Baile*, as relações transgressoras da ordem moral do sertão parecem ser as mais auspiciosas, sobretudo aquelas que envolvem o erotismo. Em se tratando do adultério feminino, este consiste em assunto recorrente nas narrativas do escritor, tendo sido, inclusive, tema do estudo de Zilberman (2009), que analisou tal comportamento em determinadas personagens dos contos de *Sagarana* em comparação com Helena e Penélope da *Ilíada* e *Odisseia* de Homero.

Nesse sentido, a autora classificou as personagens dos contos entre aquelas que demonstravam personalidade e conduta similar às daquelas que figuram nas obras gregas, ou seja, as Helenas teriam como traço marcante de conduta a sedução, mostrando serem pouco confiáveis aos olhos de seus parceiros, enquanto Penélopes se caracterizariam pela espera resiliente do ser amado que houvesse partido por qualquer que fosse a motivação. De acordo com o levantamento realizado pelo estudo, em *Sagarana* a primeira categoria é mais recorrente que a segunda, estando presente em seis das nove narrativas, ainda que nem sempre desempenhem papéis de grande importância para os enredos, e, nesse contexto, a maior parte dessas mulheres tem em comum a manutenção de relacionamentos com mais de um homem, sendo que, em geral, um deles consiste em marido ou namorado, que acaba por ser trocado por ou traído com o terceiro envolvido (ZILBERMAN, 2009).

Nesse estereótipo comportamental sugerido pela autora supracitada, é possível que enquadremos as duas personagens que serão analisadas nas próximas linhas de nosso capítulo: Nhanina e Dona Dioneia. Muitos aspectos das personalidades de ambas podem ser associados a características da Helena de Homero, como a beleza e sedução que exalam, além do fato, e este é o que mais nos interessa, de serem também adúlteras e, logo, transgressoras da ordem patriarcal do sertão rosiano. Em estudos como os de Roncari (2004) e Soares (2008b; 2009), Nhanina foi também comparada a personagens da mitologia grega, como as ninfas, por parecer, ao longo da trama, não ter atingido ainda a maturidade completa, ou a Afrodite, identificada à sedução e ao prazer carnal; enquanto Dioneia, pelo próprio nome, remete ao deus Dionísio, relacionado, dentre outras atribuições, à libido e ao desregramento.

Como sabemos, Rosa recorreu notavelmente às fontes da cultura clássica para a composição de suas obras e, tendo em vista os personagens aos quais recorreu para a criação

das figuras femininas que mais nos interessam neste momento, é possível notar já de saída que o erotismo consiste em elemento chave para a compreensão delas próprias, das tramas que as envolvem e, conseqüentemente, da representação social de cada uma. Isto posto, rondamos nas próximas páginas a novela “Campo Geral” e partes de “Buriti” com o objetivo não apenas de analisar as personagens citadas em suas caracterizações, mas focando nas significações de seus comportamentos adúlteros, buscando comparar as conseqüências de cada um desses episódios para o enredo das narrativas nas quais estão inseridas e nos esforçando para vislumbrar de que modo cada uma promove ou indica modificações estruturais ou sobre a mentalidade da sociedade sertaneja retratada pelo escritor mineiro em sua coletânea.

### **3.1. “No começo de tudo, tinha um erro”: infidelidade e desagregação familiar no Mutum**

Como já pontuamos no primeiro capítulo de nosso trabalho, as novelas de *Corpo de Baile* contam com narração em discurso indireto livre, o que significa que, ainda que o narrador nos seja apresentado em terceira pessoa, sua onisciência é seletiva e filtrada pela visão de um dos personagens, sendo que, no caso da coletânea, a voz narrativa segue de perto o protagonista. Em “Campo Geral”, a primeira entre as sete narrativas, o protagonista é Miguilim, criança que ao longo da trama aparece entre os sete e nove anos de idade, em um doloroso processo de amadurecimento e descoberta do mundo dos adultos. Para nossa análise, ainda que a percepção de Miguel seja de máxima importância, uma vez que é a única a que temos acesso, o que nos interessa de fato é este mundo dos adultos com especial destaque àquilo que ronda a caracterização da personagem Nhanina, suas ações, sua representação social e a de outros personagens que se encontram envolvidos na trama gerada pelo comportamento transgressor desta mulher.

Neste ponto, uma primeira limitação nos atinge: o fato de que, aquele que filtra a narração, não tem acesso e nem compreende em totalidade o que ocorre à sua volta, uma vez que boa parte dos conflitos do âmbito do mundo dos adultos exclui as crianças de seus detalhes. Desse modo, as informações recebidas por nós sobre a trama que mais nos interessa, ou seja, os adultérios de Nhanina e as conseqüências de suas ações para a configuração familiar, são fragmentadas e muitas vezes incompletas, mas culminam em acontecimentos imprescindíveis para o rumo da narrativa. Ainda que tal desafio se imponha diante de nossa pesquisa, nas próximas páginas nos empenharemos em analisar a personagem supracitada a fim de conferir de que modo ela, mesmo que aparentemente não tenha tal intenção, provoca profundas modificações na estrutura original da família da qual faz parte. Para tanto, nos é impossível

descolar a trajetória da personagem da história de outros componentes da família retratada pela novela rosiana e, desse modo, a análise de outros personagens, bem como das estruturas culturais, econômicas e sociais das quais fazem parte, acaba por ser, também, imprescindível para esta parte de nosso estudo.

O enredo de “Campo Geral” está centrado principalmente na vivência de Miguel, como já tratamos em outra oportunidade, o qual ocorre na localidade do Mutúm, em meio aos Gerais mineiros, onde está a fazenda habitada por sua família. Integram este núcleo familiar, além do protagonista, o pai, Bernardo, a mãe, Nhanina, os outros cinco filhos desse casal: Drelina, Chica, Dito e Tomé, além de outros agregados à casa, como Vovó Izidra, tia de Nhanina, Tio Terêz, irmão de Bernardo, as empregadas Mãitina, Rosa e Maria Pretinha, além dos vaqueiros que não viviam sob o mesmo teto do grupo principal, mas cujas moradias se localizavam nas proximidades. Há também outros dois componentes externos a este núcleo: Liovaldo, o filho mais velho e Osmundo, irmão de Nhanina, que apesar de não estabelecerem moradia no Mutúm, figuram como visitantes em certo momento da narrativa, episódio de grande importância na trajetória do protagonista. Podemos notar, desse modo, que caracteriza este clã o fato de ser extenso, tal qual a família patriarcal descrita por Gilberto Freyre (2003), formato que esteve presente em terras brasileiras desde os primeiros anos de colonização do país, tendo importante papel para a formação social, econômica, política e cultural brasileira.

Entretanto, ainda que se apresente em uma formatação que a definiria como patriarcal, a família de “Campo Geral” não a é de maneira propriamente dita, pois falta ao personagem que faz as vezes de patriarca, ou seja, Bernardo, o mando econômico, político e social no meio sertanejo, fazendo dela, então, uma família semi-patriarcal, como notado por Roncari (2004). As terras da fazenda que habitavam sequer pertenciam a esse personagem, como confirma o seguinte trecho:

– “Pai é dono, Dito, de mandar nisso tudo, ah os gados... Mas Pai desanima de galopar nunca, não vem vaquejar boiadas...” “– Pai é dono nenhum, Miguilim: o gadame é dum homem, Sô Sintra, só que Pai trabalha ajustado em tomar conta, em parte com o vaqueiro Salúz.” (ROSA, 2016a, p.71).

Sendo assim, ele é o capataz ou tomador de conta, ou seja, um funcionário que responde diretamente ao dono das terras e do gado, e diversos são os indícios apresentados ao longo da novela de que sua situação financeira fosse precária:

Como o pai ficava furioso: até quase chorava de raiva! Exclamava que ele era pobre, em ponto de virar miserável, pedidor de esmola, a casa não era dele, as

terras ali não eram dele, o trabalho era demais, e só tinha prejuízo sempre, acabava não podendo nem tirar para o sustento de comida da família. Não tinha posse nem para retalhar a casa velha e estragada por mão de todos esses ventos e chuvas, nem recurso para mandar fazer uma boa cerca de réguas, era só cerca de achas e paus pontudos, perigosa para a criação. [...] Dava vergonha assim no coração da gente, o que o pai assim falava. Que de pobres iam morrer de fome [...] (ROSA, 2016a, p.57).

Ainda que possa ser considerada como uma família integrante da plebe rural que, como pontua Soares (2008b, p.151), “costuma ter de migrar pelo sertão, submetida aos revezes da sorte e da estrutura econômica-social”, o texto nos fornece outros indícios que demonstram que não seria ela completamente destituída de posses, como o fato de contarem com empregadas que auxiliam o serviço doméstico e meeiros que, sazonalmente, são empregados na preparação das roças para o plantio. Além disso, a situação da casa que habitam é notadamente melhor do que a de outros funcionários fixos da fazenda, como é o caso da moradia do vaqueiro Salúz, que seria sócio de Bernardo, na qual Miguel se hospeda por alguns dias: “A casa dele era pequena, toda de Buriti. [...] o jirau não tinha roupa de cama: só panos de sacos, que Siárlinda uns nos outros costurava [...]” (ROSA, 2016a, p.111). Fica explícito, dessa forma que, ainda que a situação financeira da família fosse frágil, Bernardo ocupa, nesse meio, posição de mando social e econômico, uma vez que também é a ele que os demais funcionários respondem.

Há que se destacar que o núcleo social em torno do qual gira a narrativa encontra-se em situação de isolamento, algo que se destaca já no início do texto, no qual nos é informado que Miguilim “morava com sua mãe, seu pai e seus irmãos, longe, longe daqui, muito depois da Vereda-do-Frango D’Água e de outras veredas sem nome ou pouco conhecidas, em ponto remoto, no Mutúm” (ROSA, 2016a, p.25). Por localizar-se no sertão, a ideia de se estar apartado já está implícita, pois o imaginário social em torno desse espaço, como já pontuamos no segundo capítulo, nos remete a grandes áreas rurais, parcamente habitadas e distantes, ainda assim, o que essa informação coloca em relevo é que a fazenda que se constitui como palco das tramas que permeiam “Campo Geral”, mesmo em relação ao próprio sertão, se encontra cercada por um grande vazio em que mesmo os vizinhos mais próximos encontram-se a longas distâncias.

Desse modo, há a percepção de que constitui-se naquele ponto remoto em meio aos Gerais mineiros, uma pequena amostra de sociedade, desligada de qualquer civilização, habitando um território pelo qual, muito raramente, indivíduos externos àquele meio transitam. Nesse sentido, caso pensemos essa localidade do modo como o narrador nos sugere já de início, compreendemos que Bernardo é a maior autoridade dali: chefe de família, ocupante do cargo

mais alto dentre os demais funcionários e o homem de quem mesmo os visitantes esporádicos tentarão emprestar dinheiro. Sendo assim, nesse contexto de sociedade integrada e isolada, e apenas nele, Bernardo constitui-se patriarca propriamente dito, ainda que isto não influa de forma significativa em sua condição monetária, afinal o dinheiro representa um ponto de encontro entre esse mundo isolado e o exterior; ele possui, ao menos, mando social naquelas bandas, enquanto o político, como característico do contexto sócio-histórico em que podemos especular ser ambientada esta novela, é mencionado como algo distante e ausente, ficando a população sertaneja, como o personagem Seo Deográcias, amigo da família, ressalta em suas aparições, à própria sorte, tendo de fazer o que lhe é possível para sua subsistência e proteção.

Bernardo consiste no estereótipo do patriarca autoritário; no entanto, ao mesmo tempo em que ocupa posição privilegiada em meio àqueles que constituem seu convívio diário, não deixa de ter que se submeter a outra autoridade que se encontra distante dali: o dono da propriedade. Nesse sentido, o mando que exerce dentre os demais trabalhadores não exclui o fato de que ele mesmo seja um deles, sujeito a ter que participar ativamente das atividades produtivas da fazenda, como a lida com o gado e o manejo da terra, constituindo-se também na figura de lavrador, uma vez que é constantemente retratado no preparo das roças para o plantio ao longo da novela. As funções que acumula parecem ter relação e, mais que isso, influência direta no desenvolvimento de sua personalidade. Sobre o personagem, Soares (2008b, p.153) sugere: “O esforço árduo, a natureza fatigante e opressiva de seu trabalho e o sentimento de frustração para com seus resultados contribuem para fazer de Nhô Bernardo um homem frustrado, ressentido, irascível, capaz de atitudes altamente destrutivas”.

Podemos remeter o comportamento do personagem a temas relacionados às questões de gênero, sobretudo no que diz respeito aos estereótipos da masculinidade. Primeiro é importante que apontemos que no sertão rosiano opera uma divisão sexual do espaço condizente com aquela que abordamos no segundo capítulo deste trabalho, ou seja, há locais apropriados às mulheres e outros em que cabe a presença apenas de homens. Em “Campo Geral” esta separação espacial é bastante evidenciada pela limitação da circulação feminina entre as paredes da casa, dela se ausentando apenas em momentos de extrema necessidade, como no episódio da morte de Dito, irmão de Miguilim, em que mulheres habitantes das proximidades comparecem à fazenda habitada pela família com o objetivo de prestar condolências. Aos homens, por outro lado, é dada a liberdade de transitarem entre a casa, as terras da fazenda, as matas ao redor e mesmo a se ausentarem deste âmbito privado para a realização de viagens de diversos feitios.

Nesse território controlado pelas regras da moral patriarcal, os papéis de homens e mulheres são também bem delimitados. Dessa maneira, a personalidade de Bernardo

corresponde às expectativas sociais que recaem sobre os homens que desempenham papel de chefia entre as famílias, logo, seu autoritarismo, rigidez, irredutibilidade e mesmo brutalidade empenhados na exigência de que suas palavras sejam ouvidas e respeitadas acima de qualquer outra entre os membros componentes do clã são características coerentes com o papel que ocupa neste meio social. Badinter (1993) sugere classificações sobre as características que desenvolvimento da masculinidade pode assumir na sociedade. Seguindo tais parâmetros, seria possível enquadrar Bernardo entre os “homens duros”, reunindo aspectos como a virilidade exacerbada, que muitas vezes culmina em um temperamento violento e insensível. Para uma sociedade patriarcal, tal qual a que vemos retratada pela novela de Guimarães Rosa, este consiste no ideal de homem a ser alcançado e, para o personagem em questão, o modelo a ser empregado para a missão que cumpre de ser guardião da ordem familiar.

Contrastando com a personalidade rígida e um tanto quanto violenta de Bernardo, a narrativa nos apresenta Terêz, seu irmão, homem viril, mas afável e cativante, que trata a todos com quem se relaciona com amabilidade e graça. Ainda que este seja um personagem com menor destaque e poucas aparições, em todas é descrito como uma pessoa querida e alegre, sobretudo em sua relação com aquele que norteia a voz narrativa, ou seja, Miguilim. Tais características podem ser encontradas em outro tipo de personalidade masculina descrita por Badinter (1993): a do “homem doce”. Embora a autora não desenvolva de maneira extensa explicações sobre este tipo masculino, sabe-se que, embora seja viril, não desenvolve tal aspecto comportamental voltado à violência e que, nesse sentido, caso houvesse no espectro que envolve o teor de virilidade em cada uma das categorias, esta classificação seria um meio termo entre o “homem duro” de virilidade exacerbada e o “homem mole”, no qual inexistente o aspecto viril. No caso deste personagem, nos parece que sua hombridade está mais voltada à conquista e sedução, do que para a força e violência demonstradas pelo irmão.

Autores como Roncari (2004) e Soares (2008b) apontam como um dos motivos possíveis para que exista uma diferença tão marcante entre as personalidades desses dois irmãos o aspecto do trabalho. Enquanto as atividades laborais de Bernardo estão majoritariamente relacionadas ao manejo da terra, à agricultura e à lida com o gado, em pelo menos uma oportunidade, Terêz é retratado como um caçador: “Agora voltava, mas ouviam a voz do Tio Terêz entrando, vorôço dos cachorros. [...] Tio Terêz trazia um coelho morto ensanguentado, de cabeça para baixo. A cachorrada pulava, embolatisos [...]” (ROSA, 2016a, p.35). O que temos então é a dualidade entre o lavrador e o caçador através da representação dos dois irmãos da novela, enquanto o primeiro não encontra no ofício possibilidades de expiar sua raiva e frustrações, encontrando como válvula de escape para tal alguns dos membros da família e

outros que o cercam, ao segundo, cujas atividades laborais estariam diretamente ligadas à violência e à morte, é dada a possibilidade de aliviar-se de tais sentimentos sem que atinja as pessoas com quem se relaciona cotidianamente.

Ainda assim, os mesmos autores que citamos acima apontam Terêz como uma ameaça à ordem familiar estabelecida no Mutúm, citando-o como “a força capaz de trazer a desordem, a selvageria, à ordem familiar [...]” (RONCARI, 2004, p.170), sob o argumento de que “sangue e morte rodeiam Tio Terêz, o caçador sempre embrenhado nos domínios do indistinto, a um passo da selvageria, transitando entre a mata e a casa onde habita a família” (SOARES, 2008b, p.148). Por esses termos, a ligação direta do personagem à morte simboliza o prenúncio de desagregação que paira sobre o clã em que se centra a narrativa, isto porque é com ele que se efetiva o primeiro adultério de Nhanina, esposa de Bernardo, algo que coloca os dois irmãos em uma disputa que remete, inclusive, a embates bíblicos como o citado na novela “[...] Vovó Izidra xingava tio Terêz de ‘Caim’ que matou Abel” (ROSA, 2016a, p.36).

Neste conflito, entretanto, quem de fato protagoniza é aquela que se faz objeto de desejo de ambas as partes que dele participam, ou seja, Nhanina, afinal, por ser mulher, a ação de transgredir os laços matrimoniais pesa muito mais sobre ela do que sobre Terêz que se mostra infiel aos laços de fraternidade que possui com Bernardo. Além disso, enquanto ele se ausenta da fazenda com o objetivo de evitar um confronto direto com o irmão, Nhanina permanece, sendo alvo das repreensões da tia que não se constrange em lembrá-la da imoralidade de suas ações e suportando, por não se apresentarem melhores alternativas, um casamento notadamente sem amor, ao menos por parte dela.

A caracterização de Nhanina ressalta a ambiguidade da mulher na obra de Guimarães Rosa. A princípio nos parece que a personagem encara o infortúnio de viver em um local do qual ela não gosta com resignação e passividade exacerbadas. Em primeiro momento, ela nos é apresentada como o estereótipo feminino idealizado pela cultura patriarcal, “sexo belo e frágil”, como definiu Gilberto Freyre (2013), ou seja, recatada, excessivamente passiva e submissa às vontades do marido e virtuosa quanto ao zelo pela casa e criação dos filhos. No entanto, o decorrer da história nos leva a desconstruir tal imagem, sobretudo ao notarmos seu temperamento um tanto quanto melancólico e as ações e artifícios dos quais é capaz de lançar mão. A primeira descrição fornecida sobre ela, vista através do olhar infantil de seu filho é de que ela “era linda e com cabelos pretos e compridos, se doía de tristeza de ter de viver ali” (ROSA, 2016a, p.25).

Neste ponto, a já falada questão do isolamento é essencial para que possamos compreender o drama pessoal vivido pela personagem. Logo no princípio da narrativa,

Miguilim, está feliz, quando é retratado retornando ao Mutúm após ter sido levado pelo Tio Terêz para ser crismado no Sucurijú. A criança traz a notícia de que alguém com quem estivera naquele lugar havia confirmado a ele que o Mutúm consistia em lugar bonito “[...] entre morro e morro, com muita pedreira e muito mato, distante de qualquer parte; e lá chove sempre” (ROSA, 2016a, p.25), e nutre a esperança de que, ao contar este fato para a mãe, ela “quando ouvisse essa certeza, havia de se alegrar, ficava consolada. Era um presente; e a ideia de poder trazê-lo desse jeito, de cór, como uma salvação, deixava-o febril até nas pernas” (ROSA, 2016a, p.26). Aqui nos deparamos com a primeira quebra de expectativa da criança: “[...] assim que pôde estar com ela só, abraçou-se a seu pescoço e contou-lhe, estremecido, aquela revelação. A mãe não lhe deu valor nenhum, mas mirou triste e apontou o morro; dizia: - ‘Estou sempre pensando que lá, por detrás dele acontecem outras coisas, e que eu nunca ei de poder ver...’” (ROSA, 2016a, p.26). O que Miguilim não é capaz de compreender nessa sua primeira tentativa de intercurso pelo mundo dos adultos, é que o isolamento, apontado por aquele que lhe disse que o Mutúm era um lugar bonito, consiste, justamente, no calvário de sua mãe.

Com o transcorrer da narrativa, mais informações sobre Nhanina vão nos sendo dadas, algumas que nos ajudam a compreender a aversão que a personagem sente em relação à fazenda do Mutúm e ao isolamento que esta impõe a ela, como o fato de que ela havia crescido em Quartel-Geral-do-Abaeté, cidade pequena, mas que, ainda assim, garantia à jovem mulher maiores entretenimentos do que os locais que habitou após seu casamento com Bernardo. Moça cidadina, ela possuía vivência cultural com a qual nenhum de seus filhos havia até então entrado em contato, e sobre os quais ela, tampouco, conseguia explicar de forma a fazer-se compreender por eles, como fica explícito no seguinte trecho:

[...] E daí Mãitina caía no chão, deixava a saia decomposta de qualquer jeito, as pernas pretas aparecendo. Ou à vez gritava: - “*Cena, Corinta!...*” – batendo palmas-de-mão. Isso a mãe explicava: uma vez, fazia muitos, muitos anos, noutro lugar onde moraram, ela tinha ido no teatro, no teatro tinha uma moça que aparecia por dansar, Mãitina na vida dela toda nunca tinha visto nada tão reluzente de bonito, como aquela moça dansando, que se chamava Corina, por isso aprovava como o povo no teatro, quando estava chumbada. – “*Que é teatro, Mãe?*” – *Miguilim perguntara.* – “*Teatro é assim, como no circo-de-cavalinhos, quase...*” *Mas Miguilim não sabia o que o circo era* (ROSA, 2016a, p.40, grifo nosso).

Além disso, Nhanina sabia ler e escrever, como Bernardo informa a seo Deográcias, um dos visitantes que passam pelo Mutúm de tempos em tempos: “A Nhanina sabe as letras, mas ela não tem nenhuma paciência... Eh, Nhanina não decora os números, de conta de se fazer...” (ROSA, 2016a, p.48). Apesar de saber apenas o que pode ser considerado o básico, ela era,



naquele meio, a pessoa mais instruída, o que a tornava diferente entre aqueles com quem convivia, algo que poderia tê-la levado a compreender-se como superior a seu marido, que, sem ter tido qualquer acesso à educação formal, ganhava a vida como capataz da fazenda de gado que moravam.

Como agravante para a situação matrimonial deste núcleo conjugal, em certa altura da narrativa nos deparamos com a informação de que a união entre os personagens teria ocorrido por meio de um arranjo: “que judiação do mal era por causa que os pais casavam as filhas muito meninas, nem deixavam que elas escolhessem noivo” (ROSA, 2016a, p.86). Tal fala parte de um dos interesses amorosos de Nhanina, em uma conversa ocorrida em momento que encontram-se acompanhados apenas das crianças e empregados da fazenda, sem qualquer presença de personagens que desempenham papel de importância para a preservação da ordem familiar. Por esse motivo, podemos compreender que o comentário é feito, provavelmente, em resposta a uma confidência da personagem sobre os motivos que a levaram a se casar com o marido. Apesar de não ser o que podemos chamar de informação confiável, já que parte de uma mulher com intenções implícitas de consumir um adultério, ação para a qual já apresentava precedentes, também não podemos dizer que esta consista em uma possibilidade completamente infundada, sobretudo se levarmos em consideração a constituição familiar da qual fazia parte antes de se juntar a Bernardo.

Não há em “Campo Geral” uma descrição linear e detalhada sobre a vida dos personagens como um todo em período anterior ao tempo da narrativa, ainda assim, alguns fragmentos da novela nos ajudam a reconstruir partes do passado de alguns daqueles que figuram em suas páginas. O que sabemos sobre Nhanina é que sua terra natal é Quartel-Geraldo-Abaeté, como já foi dito acima, onde viveu ao lado da mãe, Benvinda, da tia Izidra e do irmão Osmundo. Sobre a mãe da personagem, sabe-se que ganhava a vida como prostituta, como se evidencia no seguinte trecho:

Mãe de mãe tinha sido Vó Benvinda. Vó Benvinda, antes de morrer, toda a vida ela rezava, dia e noite, caprichava muito com Deus, só queria era rezar e comer, e ralhava mole com os meninos. Um vaqueiro contou ao Dito, de segredo, Vó Benvinda quando moça tinha sido mulher-atôa. Mulher-atôa é que os homens vão em casa dela e ela quando morre vai para o inferno. (ROSA, 2016a, p.41).

Sobre o pai, ou os pais, de Nhanina e Osmundo não há qualquer informação, de modo que é provável que Benvinda sequer soubesse qual de seus clientes teria sido o progenitor de seus filhos. A ausência de tal informação suscita múltiplas possibilidades interpretativas, como

aquela apontada por Roncari (2004), que intui que a frase que dá título a nosso tópico, “no início de tudo, tinha um erro” (ROSA, 2016a, p.26), seria um indício de uma possível mancha advinda da origem materna, sobre a qual o autor levanta duas possíveis causas: a primeira, evidenciada pela narrativa e exposta acima, refere-se ao fato de Benvinda haver sido prostituta, tendência que a filha teria herdado em partes, e a segunda, que não necessariamente exclui a primeira, mas poderia complementá-la, o fato de que Nhanina poderia ser também filha do pai de Bernardo, o que teria gerado um incestuoso casamento entre meios-irmãos. Tal situação poderia ser a causa do remorso que Benvinda procurou expiar até o fim da vida por meio de suas orações, bem como justificaria o comportamento adúltero da filha como a tentativa de escapar às chagas de sua ancestralidade.

O texto, de fato, permite tal interpretação justamente pela falta de informações apresentadas, entretanto, não a consideramos a mais plausível ou possível por duas razões: a primeira diz respeito ao fato de que, se a narrativa nos revela pouco da origem da mãe de Miguilim, muito menos nos diz sobre a ascendência do pai, exceto o fato de ter Terêz como irmão e sua vivência pregressa em uma localidade denominada Buritis-do-Urucúia. Sobre seu pai ou sua origem familiar, nada é dito, algo que torna difícil confirmar qualquer relacionamento existente entre este homem e a mãe de Nhanina. Por conseguinte, é bastante provável que Bernardo e Terêz fossem, de fato, filhos do mesmo casal, tendo sido criados juntos e mantido a proximidade na vida adulta e, desse modo, a traição de Nhanina com Terêz seria um novo incesto, excluindo a possibilidade de que sua infidelidade teria a força de consertar qualquer erro do passado. Optamos, assim, por considerar que a frase supracitada pode ser uma referência aos adultérios de Nhanina, ou ao fato de seu casamento haver sido concretizado contra sua vontade, ou mesmo como indício da dúvida que recai sobre a paternidade de Miguilim, uma vez que o comportamento da mãe, somado ao fato de que o menino em nada se pareceria com o pai, tendo herdado os traços da família materna, poderiam justificar o pouco apreço paterno pela criança, questão que assombra o protagonista ao longo de toda a trama.

Retornando às questões referentes à origem de Nhanina, o que se pode intuir é que sua família, antes de seu casamento, tenha sido estruturada nos moldes matrifocais, provavelmente sustentada pela profissão de Benvinda e gerida por Izidra, que teria atuado, aparentemente, como responsável pela criação dos sobrinhos. De acordo com Botelho (2013, p.269), “as mulheres assumiam a condução dos domicílios em duas situações específicas: quando não se casavam (e nessa situação estava um enorme contingente de mães solteiras) ou quando seus maridos faleciam”. Nesse sentido, Benvinda constitui-se como mãe solteira e provedora do lar,

enquanto Izidra é aquela que não se casou, tendo assumido para si a responsabilidade sobre os filhos da irmã.

Destituída da presença de um homem como protetor e provedor, o que seria o padrão idealizado pela sociedade da época, e relegada às margens do convívio social não apenas pela ausência masculina, mas também pelos meios de vida de Benvinda, que transgrediam as normas da moralidade vigente, a salvação para esta família perpassava um casamento respeitável para Nhanina, que não apenas alterasse as condições de vida de seus componentes em questões éticas e econômicas, mas que também livrasse a moça de um futuro similar ao de sua mãe. Nesse sentido, é possível que Izidra tenha forçado a união da sobrinha, ainda muito jovem, com Bernardo. Situação comum nos períodos do Brasil Colônia e Imperial, tendo também se perpetuado, sobretudo nos meios sociais mais abastados, ao longo do século XX, como propõe Del Priore (2006), o arranjo matrimonial consistia em uma forma de firmar alianças vantajosas entre as classes dominantes, enquanto “nas famílias periféricas, tornava-se fonte de insatisfações e desgraças” (RONCARI, 2004, p.172), como é o caso que aqui observamos.

Enquanto para Nhanina o casamento aparenta ser um infortúnio, para Izidra ele representa a salvação e a garantia de vida estável e respeitável, ainda que carente de confortos materiais. Não à toa, a personagem atua ao lado de Bernardo como guardiã da ordem familiar, se aquele a garante por meio da força e violência, esta esforça-se por controlá-la e mantê-la por vias morais e religiosas. De acordo com Soares (2008b), a imagem moralizadora de Izidra dissemina todos os valores que sempre interessaram à ordem patriarcal: tradicionais e cristãos, nesse sentido, ela domina a todos os componentes da família, tanto crianças, quanto adultos, além de assumir papel de controle em todos os âmbitos da vida doméstica. Sua postura a coloca como um ser sempre vigilante, que dos erros de todos tinha conhecimento, sempre pronta para repreender aqueles que fugissem às suas duras regras éticas. Nesse sentido, como expoente da moral e bons costumes sertanejos, Vovó Izidra figura na narrativa envolta em um simbolismo majoritariamente negativo, como coloca Fontes (1990), sendo sua caracterização marcada pelo escuro e pela rigidez:

E tanto, até o pai parecia ter medo de Vovó Izidra. Ela era riscada de magra, e seca, não parava de zangar com todos, por conta de tudo. Com o calor que fizesse, não tirava o fichú preto [...] Vovó Izidra pegava a almofada, ia fazer crivo, rezava, resmungava, no quarto dela, que era o pior, sempre escuro, lá tinha tanta coisa, que a gente não pensava; Vovó Izidra quase vez nenhuma abria a janela, ela enxergava no escuro (ROSA, 2016a, p.32).

Exercendo sua autoridade tal qual uma matriarca, Izidra ocupa o papel que deveria ser exercido por Nhanina, enquanto esposa do chefe da família, na criação dos filhos, no mando com as empregadas domésticas e no cuidado com o lar, além de atuar constantemente de maneira dominadora para com a sobrinha. A consequência da postura assumida pela personagem é a criação de uma situação confortável para que Nhanina não desenvolvesse de forma completa sua maturidade, por esse motivo, como pontua Soares (2008b), constantemente ela se comporta como irmã e não mãe dos próprios filhos, ou seja, apesar de demonstrar nutrir profunda afeição e preocupação com o bem estar, sobretudo em questões de saúde física, por cada um deles, não há de sua parte o instinto de proteção e profunda devoção à prole que se espera de uma mãe. Como exemplo, podemos citar o episódio em que Miguilim, após ser agredido de maneira drástica pelo pai, sente-se traído em sua relação com a mãe: “A Mãe o olhava com aqueles tristes e bonitos olhos. Mas Miguilim também não gostava mais da Mãe. Mãe sofria junto com ele, mas era mole – não punia em defesa, não brigava até o fim por conta dele, que era fraco e menino, Pai podia judiar quanto queria” (ROSA, 2016a, p.109).

Embora seja possível interpretar o comportamento de Nhanina como excessivamente passivo e até mesmo covarde, uma vez que se dobra às repreensões da tia e não é capaz de enfrentar o marido nem mesmo para proteger os filhos, dado o contexto em que se encontra, dominada em todos os âmbitos de sua vida por duas figuras extremamente autoritárias e intimidadoras, sua postura se torna compreensível caso analisada de maneira isolada. Por outro lado, se pensarmos em sua conduta enquanto esposa adúltera, é notável que não era tão covarde quanto aparenta em situações como a descrita acima, pelo contrário, conclui-se que a personagem é sim capaz de portar-se de maneira ativa, mas seus interesses individuais, em sua escala de prioridades, estão sempre acima de ações das quais poderia lançar mão em defesa de qualquer outro membro da família, até mesmo em se tratando dos filhos. Podemos propor, nesse sentido, que a construção desta personagem remete àquilo que Badinter (1985) chama de “mito do amor materno”, que postula como instinto natural feminino o dom para a maternagem, o amor incondicional e a devoção à sua prole, algo que levaria a mulher a colocar a proteção e o cuidado com os filhos acima de toda e qualquer necessidade ou desejo individual.

Definitivamente, este não é o caso de Nhanina e apontamos isto não apenas pelos episódios em que preferiu não se indispor com o marido em nome da segurança dos filhos, mas sua infidelidade também nos dá pistas de que seria capaz de abandonar a casa e a família para fugir à vivência em um local que tanto a desagrada. A leitura de “Campo Geral” nos apresenta pelo menos três homens como interesses amorosos da personagem. O primeiro deles é Terêz, irmão de Bernardo, cujo temperamento, como já pontuamos acima, seria o oposto daquele

apresentado por este último e, além disso, consiste em um homem que está constantemente transitando entre a fazenda e o mundo, viajando entre veredas da região e até mesmo entre estados. O segundo é Luisaltino, que “agradava muito a todos” (ROSA, 2016a, p.83), logo, tão gentil e afável quanto o primeiro apresentado, além de consistir em funcionário temporário, meeiro, empregado após a expulsão de Terêz da casa, mas que, aparentemente, prestava serviços de fazenda a fazenda, como é o caso de muitos dos personagens rosianos, sobretudo os vaqueiros, sem prender-se a pontos fixos. O último consiste em Seu Aristeu, criador de abelhas, mas que constantemente fazia também as vezes de curandeiro e, por isso, estava sempre de passagem entre as casas da região. Sobre ele, Nhanina comenta: “Ele é um homem bonito e alto... [...] Ele toca uma viola...” (ROSA, 2016a, p.49).

Dentre os três, aparentemente, apenas com os dois primeiros a personagem consegue se envolver, gerando desordens e tragédias no âmbito familiar sobre as quais nos deteremos mais a diante em nosso texto. O que gostaríamos de salientar por agora é não só o fato de tais homens demonstrarem personalidades em muito distintas à de seu marido, o que aponta diretamente sua insatisfação com o temperamento de Bernardo, mas também a mobilidade da qual eles dispõem, algo que poderia gerar em Nhanina a esperança de um dia fugir com um deles, deixando para trás o local em que não gosta de viver, o marido que não conseguiu amar e, conseqüentemente, os filhos, uma vez que uma fuga em companhia do amante seria improvável de concretizar-se levando consigo seis crianças. Ainda que esta seja uma interpretação de caráter especulativo, uma vez que não há na narrativa menção a qualquer episódio do tipo, acreditamos que o texto nos dá margem para considerar a possibilidade de este haver sido um dos planos da personagem em questão.

Não nos é possível saber ao certo quanto tempo durou o relacionamento adúltero entre Nhanina e Terêz, nem mesmo como Bernardo o teria descoberto, a primeira informação que temos sobre ele consiste no episódio em que o marido confronta a esposa sobre suas ações. Ainda assim, não acompanhamos a discussão por completo, sendo ela narrada por Dito a Miguilim, ainda nas primeiras páginas da novela, da seguinte forma: “– Pai está brigando com Mãe. Está xingando ofensa, muito, muito. Estou com medo, ele queria dar em Mamãe... [...] – Eu acho, Pai não quer que Mãe converse mais nunca com o tio Terêz... Mãe está soluçando em pranto, demais da conta” (ROSA, 2016a, p.31). Interrompido pelo filho, que ao ficar sabendo do episódio se apressa em defender a mãe, Bernardo desconta sobre Miguel sua fúria que, ao menos até o ponto em que sabemos, não recai fisicamente sobre a mulher, já que, imediatamente, o personagem se ausenta da casa, passando toda aquela noite fora.

Pode ser surpreendente para o leitor que este homem de temperamento explosivo e irascível controle seus impulsos de agredir aquela que o havia enganado mantendo uma relação com seu próprio irmão, pois, considerando que, naquele núcleo integrado da família isolada na fazenda do Mutúm, Bernardo ocupa posição de maior autoridade, desse modo nada o teria impedido e ninguém se oporia se decidisse lavar sua honra naquele mesmo momento, agredindo ou mesmo matando a esposa. Afinal, como aponta Del Priore (2006, p.314), a mulher que ousasse transgredir os laços do matrimônio “não deveria esperar nenhuma compreensão, nenhum gesto de ajuda, nenhuma indulgência. Elas eram fortemente criticadas, quando não punidas”, máxima que vigorava na sociedade intensamente marcada pelas regras patriarcais do sertão rosiano e que se perpetua também em meio ao senso comum da atualidade.

As ações transcorridas após o momento em que Bernardo se ausenta são acompanhadas por Miguilim, que ao ousar defender a mãe da brutalidade do pai, havia sido posto de castigo. Tendo em vista a atitude de criança em proteger Nhanina, desafiando a autoridade paterna, é possível compreender ainda mais a revolta do protagonista ao notar, mais à frente na narrativa e em trecho já citado anteriormente por nós, que ela não seria capaz de fazer o mesmo por ele. Nesse início de narrativa, em que a infidelidade da personagem nos é revelada e passamos, ao longo das páginas seguintes, a desconstruir a imagem inicial de mulher submissa e virtuosa, é possível percebermos que, nesses momentos em que a fúria do marido é posta à prova, seja por ela mesma, seja por um dos filhos, que sua prioridade é sempre a autopreservação, alheia aos prejuízos que possa causar aos demais membros da família e agregados. Para tanto, é notável que Nhanina lança mão da dissimulação e vitimização em inúmeros momentos a fim de escapar às consequências de suas ações, como fica explícito em dois momentos que compõem o episódio supracitado:

Diante do pai, que se irava feito um fero, Miguilim não pôde falar nada, tremia e soluçava; e, correu para a mãe, que *estava ajoelhada, encostada na mesa, as mãos tapando o rosto*. [...] A mãe, no quarto, chorava mais forte, ela adoecia assim nessas ocasiões, pedia todo consolo. [...] A mãe suspirava soluçosa, era um chorinho sem verdade, aborrecido [...] (ROSA, 2016a, p.32-33, grifo nosso).

Por sua vez, Terêz chega à casa logo após a saída de Bernardo. Apesar de escapar a um possível confronto com o irmão, ele é submetido, imediatamente, ao questionamento de sua autoridade como componente adulto da família por Miguilim: “‘Ei, Miguilim, você hoje é que está alçado em assento, de pelourim:’ – Tio Terêz gracejava. [...] Miguilim não queria. Também não aceitava licença de sair, dada por Tio Terêz, os outros ainda determinavam d’ele poder

mandar palavra alguma em casa?” (ROSA, 2016a, p.35). Além disso, o personagem não escapa também às represálias de Vovó Izidra, responsável por mandá-lo embora a fim de livrar a família de uma desordem maior do que a que fora o próprio adultério e a descoberta realizada por Bernardo.

Forcejava que Tio Terêz fosse embora, por nunca mais, na mesma hora. Falava que por umas coisas assim é que há questão de brigas e mortes, desmanchando com as famílias. Tio Terêz não respondia nada. [...] Tio Terêz só perguntou: - “Posso nem dar adeus à Nhanina?...” Não, não podia, não. [...] Ah, tio Terêz devia de ir embora, de ligeiro, ligeiro, senão o Pai já devia estar voltando por causa da chuva, podia sair homem morto daquela casa [...] (ROSA, 2016a, p.36).

Toda a situação descrita acima é seguida por uma tempestade que promete repercussões sobre o Mutúm tão devastadoras quanto as brigas ocorridas naquele dia, evidenciando o ambiente como personagem ativo da narrativa, e não apenas como cenário, participando e reagindo aos acontecimentos do complicado mundo humano, influenciando e sendo influenciado por toda e qualquer ação das pessoas que compõem aquele meio. A tensão que as atitudes dos adultos trouxe à casa, aumenta à medida que a chuva e os ventos se tornam mais rigorosos, colocando em risco a frágil construção, simbolizando que não apenas a estrutura física da habitação estava em risco de sofrer danos causados pelas forças da natureza, mas que os próprios alicerces que deveriam servir de base para a manutenção da ordem familiar haviam sido abalados de maneira que poderia ser irreversível. Não estando alheios à situação que ronda a vida conjugal de seus pais, Dito e Miguilim teorizam que a chuva seria uma espécie de castigo originado da vontade divina: “Por causa de Mamãe, Papai e tio Terêz, Papai-do-céu está com raiva de nós de surpresa...” (ROSA, 2016a, p.38), pensamento do qual Izidra não discordaria completamente, uma vez que coloca a todos para rezar neste momento, inclusive as crianças:

E ela ensinava alto que o demônio estava despassando nossa casa, rodeando os homens já sabiam o sangue um do outro, a gente carecia de rezar sem esbarrar. Mãe ponteava, com muita cordura, que Vovó Izidra devia de não exaltar coisas assim, perto dos meninos. - “Os meninos necessitam de saber, valença de rezar junto. Inocência deles é que pode livrar a gente de brabos castigos, o pecado já firmou aqui no meio, braseado, você mesma é quem sabe, minha filha!” (ROSA, 2016a, p.41).

As palavras da anciã, sobretudo as que dirige à sobrinha no trecho acima, demonstram que a oração que orienta a todos da família, bem como as empregadas, a realizarem consiste mais em uma súplica por perdão pelos episódios transcorridos mais cedo naquele mesmo dia

do que em um pedido de proteção contra os prejuízos que a tempestade poderia gerar. Ao mesmo tempo, a atitude de Nhanina em calar-se frente às acusações da tia demonstram não apenas o respeito e a submissão demonstrados pela personagem em relação à autoridade da mais velha, mas também em reconhecimento do perigo que seu comportamento adúltero trazia à ordem familiar, bem como vergonha por haver sido descoberta e exposta pelo desenrolar dos acontecimentos decorrentes de suas ações. Apesar de aparentar não medir as consequências advindas de suas escolhas, talvez aproveitando-se do tratamento infantilizado dispensado a ela por alguns daqueles com que convive, em alguns momentos, Nhanina demonstra com nitidez que suas decisões são tomadas com lucidez e conhecimento dos desastres que estas podem gerar. De maneira indireta, a mãe demonstra isso a Miguilim a certa altura da narrativa: “‘Mãe, o que a gente faz, se é mal, se é bem, ver quando é que a gente sabe?’ ‘-Ah, meu filhinho, tudo o que é bom mesmo de se fazer, se gosta demais, então já pode saber que é malfeito...’” (ROSA, 2016a, p.71). Sua frase parece ser dita mais para si mesma, reconhecendo e se repreendendo pelos desejos antagônicos aos laços matrimoniais e às normas morais vigentes no meio social em que está inserida.

Sua consciência dos perigos engendrados por sua infidelidade ao âmbito familiar, no entanto, não significa modificação de seu comportamento. Os primeiros a notarem a estranha proximidade entre Nhanina e Luisaltino, empregado que, como mencionado anteriormente, chega à fazenda após a fuga de Terêz, são Dito e Miguilim, o primeiro enquanto espreitava para escutar as conversas dos adultos: “‘Luisaltino conversava sozinho com Mãe. O Dito escutou. – ‘Miguilim, Luisaltino está conversando com Mãe que ele conhece Tio Terêz...’ Mas Miguilim desses assuntos desgostava. De certo que ele não achava defeito nenhum em Luisaltino’” (ROSA, 2016a, p.84). Por este trecho podemos especular que, se o meeiro havia tido o cuidado de mencionar a Nhanina que conhecia Terêz apenas quando pode com ela estar sozinho, também é possível que conhecesse, ao menos em partes, os motivos que teriam levado o irmão de Bernardo a abandonar a fazenda habitada pela família e, desse modo, conhecendo as tendências comportamentais da personagem, teria se sentido à vontade para abordá-la de maneira que poderia se chamar de menos respeitosa segundo o padrão moral da sociedade do Mutúm.

A frequência com que ela passa a ser vista sozinha em companhia de Luisaltino pelas crianças, dá pistas de sua aceitação às investidas do funcionário, despertando o descontentamento dos filhos. Como exemplo, podemos citar o momento em que, aproveitando-se da temporária liberdade garantida pela ausência tanto do marido, que havia ido prestar condolências a Seo Deográcias, cujo filho havia falecido; quanto da tia, que se encaminhara a



outra localidade para realizar um parto, Nhanina deixa sua habitual reclusão entre as paredes da casa para promover um passeio pelas terras da fazenda para que todos pudessem admirar a lua. Ao longo do percurso, Miguilim observa:

Lua era o lugar mais distanciado que havia, claro impossível de tudo. *Mãe, conversando só com Luisaltino, atenção naquilo ela nem não estava pondo* [...] Mas Miguilim queria que, a lua assim, Mãe conversasse com ele também, com o Dito, com Drelina, a Chica, Tomèzinho. A gente olhava Mãe, imaginava saudade (ROSA, 2016a, p.86, grifo nosso).

Tal proximidade possivelmente não passava despercebida também aos adultos, algo evidenciado pelas constantes repreensões de Izidra à sobrinha, como Dito menciona a Miguilim: “Miguilim, Vovó Izidra toda hora está xingando Mãe, quando elas estão sem ninguém por perto?” (ROSA, 2016a, p.94). Ainda assim, é transcorrido tempo considerável para que Bernardo tome alguma atitude em relação ao que vinha ocorrendo entre a esposa e Luisaltino, levando a um desfecho trágico que culmina à desagregação da configuração familiar original ao fim da narrativa. Não nos é possível acompanhar de que modo toda a ação transcorre, uma vez que o protagonista, responsável por guiar a perspectiva do narrador, se encontra acamado e febril, tendo então uma percepção limitada sobre o episódio.

“Mãe... Mãe! Mãe!...” Que matinada era aquela? Por que todos estavam assim gritando, chorando? “– Miguilim, Miguilim, meu Deus, tem pena de nós! Pai fugil para o mato, Pai matou o Luisaltino!...” [...] Mas vinha Vovó Izidra, expulsava todos para fora do quarto. [...] “Escuta, Miguilim, sem assustar: seu Pai também está morto. Ele perdeu a cabeça depois do que fez, foi achado morto no meio do cerrado, se enforcou com um cipó, ficou pendurado numa môita grande de miroró... Mas Deus não morre, Miguilim, e Nosso Senhor Jesus Cristo também não morre mais, que está no Céu, assentado à mão direita! Reza, Miguilim. Reza e dorme!” (ROSA, 2016a, p.116-117).

Apesar de não ser explicitamente colocado, o assassinato e o suicídio perpetrados por Bernardo evidenciam a descoberta sobre o novo caso da esposa, sendo a violência contra o rival coerente com o estereótipo que assume enquanto chefe de família, responsável por zelar pela honra do grupo na estrutura patriarcal em que se encontram inseridos e com o temperamento bélico que externa ao longo da narrativa. O que surpreende, no entanto, é sua opção por tirar a própria vida em lugar de atentar contra a de Nhanina, completando, assim, a lavagem da honra familiar, o que pode sugerir que o personagem nutrisse sincero afeto pela esposa, sendo, assim, incapaz de matá-la. Nesse caso, como Bataille (1987, p.15) sugere: “a posse do ser amado não significa a morte; ao contrário, a sua busca implica a morte. Se o amante não pode possuir o ser

amado, algumas vezes pensa em matá-lo: muitas vezes ele preferiria matar a perdê-lo. Ele deseja em outros casos sua própria morte”. É possível, nesse sentido que, além de arrependimento por permitir que seu descontrole emocional resultasse em uma morte, como é sugerido por Izidra no trecho supracitado, o desespero e frustração que levaram Bernardo ao suicídio dissesse respeito também ao fato de não ser acessível a ele a posse completa sobre a esposa, que depois de Terêz e Luisaltino provavelmente seguiria enganando-o com outros homens, ainda assim, por sua atitude, parece ser inconcebível para ele qualquer ato de violência letal contra ela.

Como podemos notar, o adultério feminino na sociedade patriarcal sertaneja das obras de Guimarães Rosa é o motor para que desgraças ocorram no cerne das famílias e, nesse sentido, a novela também nos evidencia como a recepção de tal comportamento é diferente quando engendrada por homens ou por mulheres. Em “Campo Geral” é impossível que passem despercebidas as traições de Nhanina, porém, Bernardo tampouco consistia em um marido fiel, no entanto não é esta a narrativa de *Corpo de Baile* que deixa este fato em evidência. É apenas por um breve registro em “Cara-de-Bronze”, outra das sete novelas da coletânea, que tomamos conhecimento de que Grivo, amigo de Miguilim e que aparece já adulto como vaqueiro nesta última trama, seria irmão natural de Tomé de Cássio, o filho mais novo do casal sobre o qual aqui tratamos. Fica explícita, nesse sentido, a coerência de Guimarães Rosa em relação ao contexto sócio-histórico que vivenciava ao tratar a temática da infidelidade nesta novela, afinal, tendo ela sido praticada pelo homem, sobretudo estando ele em posto social privilegiado, como é o caso de Bernardo no âmbito fechado e integrado no qual está inserido, sequer é mencionada, enquanto no caso de Nhanina, seu comportamento transgressor torna-se motivo para retaliações, mortes e a derradeira desagregação do seio familiar.

Ainda assim, o desfecho da narrativa é, em partes, benéfico para Nhanina, uma vez que o suicídio de Bernardo torna possível que Terêz retorne à fazenda e, nesse contexto, a relação com a antiga cunhada pode ser oficializada em matrimônio. Em consequência, Izidra decide retirar-se do local e, desse modo, o espaço familiar se vê livre do último alicerce da cultura e moral patriarcal que pairava sobre ele. No entanto, a felicidade da personagem não é alcançada em sua completude, afinal, jamais conseguirá sair do Mutúm, como “A estória de Lélío e Lina” nos revela, citando que a mãe de Tomé, Drelina e Chica, já idosa, permanecia naquela localidade, talvez como modo de punir a si mesma por todos os desastres acarretados por sua infidelidade, sua ação e as consequências destas se mostram fundamentais para que personagens como Miguilim tenham o destino alterado. Se, com o pai vivo, o garoto estava fadado a tornar-se também um lavrador, já tão jovem sendo posto para preparar as roças para o plantio, a nova

ordem familiar na qual, naquele momento, a autoridade emanava da mãe, possibilita à criança mudar-se para a cidade e ter acesso à educação formal o que, mais tarde, garantiria a ele o diploma de médico veterinário. Assim, apesar de não realizar sua maior vontade, a de poder enxergar o que os morros do Mutúm estavam a impedindo de ver, podemos pontuar que ela se realiza por meio dos filhos, uma vez que todos eles, em algum momento, deixam para trás a terra da infância.

Embora possamos concordar, em termos, com o que pontua Soares (2008b, p.157) a respeito de Nhanina, que preferiria “deixar as coisas acontecerem e suportá-las passivamente, até que outras pessoas, ou novos acontecimentos, determinem, por ela, os rumos de sua vida”, pois, de fato, é assim que a personagem se comporta ao longo de toda a trama, é imprescindível que reconheçamos o papel fundamental desempenhado por ela para que o sertão de *Corpo de Baile* dê os primeiros passos rumo à transformação e modernização retratadas ao longo das demais novelas que engloba. Para compreendermos tal afirmação é preciso que recobremos o que “Campo Geral” simbolizava para o próprio Guimarães Rosa:

A primeira estória, tenho a impressão, contém os germes, os motivos e temas de todas as outras, de algum modo. Por isso é que lhe dei o nome de “Campo Geral” – explorando uma ambiguidade fecunda. Como lugar, ou cenário, jamais se diz *um campo geral* ou *o campo geral*, *este campo geral*; no singular a expressão não existe. Só no plural: “os gerais”, “os campos gerais”. Usando então, o singular, eu desviei o sentido para o simbólico: o de *plano geral* (BIZZARRI, 1980, p.58).

É possível que os adultérios de Nhanina nada mais fossem que uma maneira de escapismo frente à realidade que vivenciava e sobre a qual demonstrava profundo desgosto, ainda assim, mesmo que esta nunca tenha sido sua pretensão, é este o comportamento responsável por pulverizar naquele ponto remoto e isolado do sertão norte mineiro o maior símbolo do poderio patriarcal: a estrutura familiar. Desse modo, é por meio da transgressão erótica que o primeiro sinal da decadência do patriarcalismo em *Corpo de Baile* aparece. Nesse sentido, se é certo que esta primeira narrativa é aquela que puxa o fio para tecer os enredos das demais tramas com as quais nos deparamos ao longo da coletânea, podemos pontuar a personagem aqui analisada como uma das protagonistas e, mais que isso, a precursora das questões que envolvem a temática da transgressão, do erotismo e das mudanças que se anunciam, por meio da figura feminina, para a sociedade sertaneja recriada por Rosa. Desse modo, podemos apontar a personagem como a força renovadora, capaz de reordenar e modificar os rumos da trajetória daqueles que a cercam.

Atitudes transgressoras e ligadas ao erotismo, como as de Nhanina, se repetem em outras personagens femininas das demais novelas da coletânea, seja para causar novas transformações na estrutura social e cultural do sertão rosiano, seja para confirmar modificações em processo de efetivação. Nesse sentido, essas figuras femininas, tenham elas maior ou menor destaque para os enredos em que estão inseridas, emergem nas narrativas como forças capazes de gerar o caos, o cosmo ou mesmo ambos nos meios que habitam. Nossa seleção de personagens perpassa mais três mulheres cuja composição, representação social e aspectos comportamentais se assemelham aos da personagem a que nos voltamos nesta parte do estudo. Assim, dando continuidade às análises que perpassam o tema do adultério, no próximo tópico trataremos da breve, mas simbólica, história de Dona Dioneia.

### **3.2. “Mas o mundo vai demudando”: as diferentes repercussões do adultério sob a sombra do Buriti-Grande**

É possível perceber diversos pontos de convergência entre as novelas que compõem *Corpo de Baile*, como já mencionamos em nosso primeiro capítulo, o principal, sem dúvidas, é a ambientação em pontos do território geográfico denominado Gerais mineiros, já considerado sertão, mas distinto da parte profunda retratada no romance *Grande Sertão: Veredas* (SOARES, 2008a). No entanto, o que liga de fato as novelas, permitindo que as enquadremos em um mesmo universo ficcional é a recorrência de temas e personagens. Nesse sentido, “Buriti” e “Campo Geral” se apresentam irmanadas pelo compartilhamento de um mesmo protagonista: Miguilim e Miguel, a mesma pessoa em diferentes fases da vida. Se na primeira observamos guiar a narrativa por meio de seu olhar infantil, ao mesmo tempo curioso e temeroso, frente às descobertas sobre o mundo dos adultos, na primeira parte de “Buriti” nos deparamos com Miguel homem, talvez menos ingênuo e portador de uma percepção mais crítica sobre aquilo que o rodeia, ocupante de um entrelugar no sertão, sendo proveniente dele, mas tendo passado longo tempo apartado da vivência em fazendas tais quais a do Mutúm que habitou com a família em sua primeira infância, completando sua formação pessoal em Curvelo<sup>13</sup> e retornando nesta narrativa como visitante.

O acompanhamos em uma jornada de retorno à fazenda do Buriti Bom, enquanto recobra episódios transcorridos em sua primeira passagem por ali, quando sua visita se devia à

---

<sup>13</sup> A certa altura de “A Estória de Lélío e Lina”, na qual retornam à cena narrativa Drelinha, Chica e Tomé, irmãos de Miguilim, apresentados na infância também em “Campo Geral”, uma conversa entre esta primeira irmã e o protagonista Lélío nos revela a localização de Miguel nesta cidade, onde “direitinho trabalhava e ia nos estudos” (ROSA, 2016b, p.217).

missão de vacinar o gado. Suas lembranças são cercadas, sobretudo, pelos comentários e histórias contadas por Nhô Gualberto Gaspar, dono da Grumixã, propriedade vizinha à supracitada. Nesse sentido, a breve, mas significativa, aparição de Dona Dioneia, a personagem que nos importa nesse ponto da análise, consiste em episódio contado por esse personagem a Miguel e, assim, o que temos sobre ela, é a percepção destes dois homens sobre sua conduta e personalidade, e desse modo, nos deparamos com uma descrição enviesada e pouco favorável da personagem, além de que, como Roncari (2013) sugere, os pontos de vista apresentados nesta primeira parte da novela são, aparentemente, menos confiáveis do que aquele que norteia sua segunda parte, o de Lalinha, personagem na qual nos centraremos em nosso próximo capítulo.

Diferente de Nhanina em “Campo Geral”, cujas características expressas em suas primeiras aparições nos levam a interpretá-la como o ideal de mulher concebido pela cultura patriarcal, a composição de Dona Dioneia deixa em evidência desde o princípio sua face transgressora, uma vez que sobre ela o que mais se destaca é seu adultério e o fato de consistir em uma personagem “estrangeira”, proveniente da cidade. Este último aspecto se constitui, logo de saída, como originário das desconfianças que recaem sobre ela, já que o contexto urbano e aqueles que dele provêm são vistos como desregrados e liberais em excesso pelos que se constituem naturais do sertão rosiano, onde a norma social vigente é conservadora, rígida e tradicional. Seu gênero, nesse sentido, torna-se fator agravante, pois toda mulher, aos olhos principalmente de Nhô Gualberto Gaspar, que, neste caso, exprime em grande medida o senso comum da moralidade sertaneja em suas opiniões sobre pessoas e acontecimentos, é traiçoeira e indigna de crédito, características que seriam intensificadas pela criação e vivência em meios tão flexíveis como os citadinos aparentam para os personagens que pouca ou nenhuma experiência tiveram fora do ambiente rural.

O comportamento adúltero de Dioneia, que não se faz segredo para nenhum dos personagens de seu convívio, e o qual nem ela e nem Iô Liodoro, seu amante, fazem questão de esconder de qualquer um, corroboram as desconfianças sobre a integridade de seu caráter, sendo, inclusive, um dos únicos aspectos marcantes relacionados às menções feitas sobre ela ao longo de toda a novela. Ainda que a personagem desempenhe papel de menor importância em “Buriti”, o episódio que marca sua aparição, conforme Roncari (2013), é emblemático, pois sintetiza em muitos aspectos os principais temas abarcados pela novela e, talvez por esse motivo, todo o relato de Gualberto apareça em itálico, diferenciando-o do restante da narrativa. O personagem conta a Miguel que, em certa ocasião, enquanto acompanhava o Inspetor, marido de Dioneia, este teria se agachado à sombra do Buriti-Grande, em busca de certo capim que

serviria para “*recobrar a potência de homem, as forças machas desabrocháveis já perdidas...*” (ROSA, 2016c, p.122, grifo do autor), quando ela apareceu montada a cavalo, em companhia de Liodoro.

O fato de toda a situação transcorrer no Brejão-do-Umbigo, área pantanosa, mas cuja fertilidade da terra se anunciava pelo buritizal que se erguia em torno da mais grandiosa árvore, o Buriti-Grande, evidencia o simbolismo erótico que a flora local carrega, traduzida, sobretudo, pela imponência desta última, algo que se confirma por meio das constantes conotações sexuais que a palmeira e as partes que a compõem recebem ao serem descritas pelos personagens e pelo narrador: “[...] erecto, liso, o estipe – a desnudada ponta. Sobrelanço, ainda – um desmedimento – o buriti-grande” (ROSA, 2016c, p.135). Roncari (2013) pontua que, se o Buriti-Grande, que reinava absoluto, sobrepondo-se a todas as demais palmeiras em seu entorno, consiste em uma representação bem delineada da genitália masculina, como o trecho supracitado deixa explícito; seria o brejão em que ele se encontra a representação da energia feminina, responsável pela energia vital e fértil que emana desta terra fronteiriça entre as fazendas da Grumixã e do Buriti Bom. Logo, em nossa interpretação, se a árvore simboliza o poderio do homem em uma sociedade notadamente falocêntrica, a terra em que se encontra enraizada, fornecendo-lhe os nutrientes necessários para manter-se viva, consiste em metáfora para a importância assumida pelas mulheres que permeiam a narrativa rosiana: são elas o alicerce, a base para a manutenção do patriarcalismo ali instaurado, bem como são capazes de representar o perigo que paira sobre a estrutura social do sertão, concentrando em mãos poder sobre vida e morte; permanência, descontinuidade e renovação.

É também sugerido por Roncari (2013, p. 109) que o Buriti-Grande, e, em nossa visão, o próprio Brejão-do-Umbigo, regem a vida amorosa dos personagens da novela, favorecendo “a uns, que poderiam continuá-la, e desfavorecendo a outros, que poderiam tolhê-la”. Sendo estes elementos da natureza representantes do erotismo emanado pelo enredo da novela, o qual Bataille (1987) compreende como um impulso desencadeado pela junção de vida e morte, forças antagônicas, mas que também se complementam, estes consistem em temas que, literal e simbolicamente, estão envoltos em sua significação, uma vez que, naquele ponto, “se misturavam o pântano e a beleza, a ruína e a vida renascente” (RONCARI, 2013, p.127). Desse modo, o fato de o episódio que marca o descortinamento do triângulo formado pelo Inspetor, Dioneia e Liodoro ter como cenário esta localidade, transcorrendo à sombra da árvore, mencionada por diversas vezes ao longo do relato de Gualberto, é significativo.

A primeira característica destacada sobre o Inspetor dá conta de que ele seria um homem impotente, desse modo, sua masculinidade e virilidade estariam perdidas, bem como suas

possibilidades de gerar descendência, representando então, a morte da linhagem que poderia resultar do casamento. Além disso, a decadência do personagem não estaria restrita à sexualidade, uma vez que o casal é descrito por Gaspar como “[...] gente de fora, gente empobrecida da cidade. O homem estava envelhecido, com uma cor ruim, parecia não ter ânimo para nada, pau comido de caruncho. Mulher assim, devasta qualquer um” (ROSA, 2016c, p.128). Nota-se que o casal faz parte da parcela da sociedade que, não conseguindo acompanhar o ritmo do desenvolvimento econômico e industrial das cidades, faz o caminho inverso daqueles que fogem da seca no sertão para estabelecerem-se em centros urbanos. Não tendo mais oportunidades de trabalho na cidade, buscam os interiores do país para construir nova vida e encontrar outras formas de sustento, fazendo o caminho inverso do sertanejo que busca o âmbito urbano como meio de fugir à seca, idealizando melhorias em suas condições de vida.

Podemos apontar esse como um aspecto que une a narrativa ao contexto sócio-histórico de sua escrita, afinal, Rosa teria composto *Corpo de Baile* em tempo posterior à Era Vargas, momento em que um dos projetos de governo constituía-se em ocupar os grandes vazios demográficos do interior do país por meio da chamada “Marcha para o Oeste”, incentivando a migração populacional dos centros urbanos para áreas ainda rurais. Ainda assim, conforme Cunha (2005), esse processo durante boa parte do século XX ocorreu em escala muito menor do que seu inverso, o que faria de Dioneia e do Inspetor exceções à regra, constituindo-se como personagens cujo deslocamento da cidade para o campo ocorreu por motivações socioeconômicas, distinguindo-se de personagens como Lalinha, cuja mudança é motivada por questões familiares que pouco têm a ver com suas condições de sustento.

Enquanto o Inspetor é apresentado em evidente declínio de sua aparência, sexualidade e condições financeiras, apelando para magias e credices populares para recobrar parte de sua dignidade, a esposa aparenta o oposto: “*quando a mulher chegou, ela também se apeou do cavalo, ela estava muito contente, se ria muito, numa insensatez*” (ROSA, 2016, p.121, grifo do autor), ainda que possuísse a saúde deteriorada, como também ficamos sabendo pelo relato de Gualberto, dona Dioneia era hética, denominação atribuída em tempo passado aos pacientes acometidos pela tuberculose, estando ela também ligada ao tema da morte. Por seu comportamento alegre, mesmo que estivesse doente, não surpreende que Gualberto Gaspar, portador de tantas certezas sobre a conduta das mulheres com que se depara, atribua toda a decadência do marido à esposa: “era até uma falta de caridade, uma mulher assim, feita para debochar e gastar dinheiro, devia de ser duro cavar seu sustento, desarranjava a vida de um trabalhador” (ROSA, 2016c, p.128).

Além disso, é notável que o personagem que narra o episódio atribui toda a satisfação demonstrada por Dioneia ao fato de estar em companhia de Iô Liodoro, afinal, como já mencionamos, o envolvimento transgressivo existente entre eles não é mistério para nenhum outro personagem. E, sobre o relacionamento e as repercussões geradas por ele, Gualberto pontua:

*Em outros tempos, homem matava homem, por causa de mulher! Como os bichos fazem, mas o mundo vai demudando... Raça da gente vai esfriando, tempo será se vai ficar todos frios, feito os peixes. Aquilo! O Inspetor ali debaixo do pé do buriti-grande, tão rebaixado, tão apeado... E então, de repente, apareceram os outros dois. Que vinham a cavalo, emparelhados, de divertimentos, em passeios a esmo. Iô Liodoro e dona Dioneia, mulher legal do Inspetor... Que todo mundo saiba: que ela anda vadiando com Iô Liodoro...* (ROSA, 2016c, p.123, grifo do autor).

A fala de Gaspar dá conta de que o adultério da mulher é ainda considerado uma transgressão moral gravíssima para a sociedade sertaneja, no entanto, faz questão de destacar para Miguel que, no sertão, este ato já não causava mortes como em tempos anteriores. É significativo que este relato ganhe relevo nas lembranças do personagem durante seu retorno ao sertão, afinal, anos antes, a tragédia que se abateu sobre sua família, levando-a à desagregação de sua estrutura original, havia sido causada justamente pelo adultério da mãe, que levou o pai a matar e morrer “*por causa de mulher*”. Este relato denuncia que, de fato, os tempos são outros no sertão de “Buriti” e as transgressões femininas já não levam aos mesmos fins a que se chegou em “Campo Geral”. Ainda assim, neste contexto, alguns aspectos precisam ser levados em consideração.

Por mais que possamos atribuir este deslocamento de repercussões do adultério entre “Campo Geral” e “Buriti” à modernidade que se impõe paulatinamente no sertão rosiano e à modificação da mentalidade patriarcal ali vigente, há que se considerar as posições sociais que ocupam os traídos e os traidores em ambas as narrativas. Bernardo, pai de Miguel, o personagem traído em “Campo Geral”, consistia não em proprietário de terras, mas representava a maior autoridade daquele meio enquanto capataz e arrendatário da fazenda, o empregado que comandava os demais, enquanto os amantes de Nhanina, Terêz e Luisaltino, eram, respectivamente, agregado à família e empregado que respondiam a ele, pois, ainda que o primeiro fosse seu irmão, desempenhava funções de trabalho na fazenda sob o mando de Bernardo. Nesse sentido, pela estrutura hierárquica, este poderia sentir-se no poder de tirar a vida daqueles que ocupavam posição inferior à sua que, de algum modo, sobretudo no caso de adultério, o lesassem.



Em “Buriti” as posições se invertem. Iô Liodoro é o poderoso proprietário de terras, enquanto o Inspetor consiste em espécie de seu empregado “[...] o Inspetor... O senhor sabe, iô Liodoro é quem dá a eles o sustento, bota o Inspetor sempre de viagem, por negócios e recados...” (ROSA, 2016c, p.131). A tolerância demonstrada pelo Inspetor, neste caso, fingindo não perceber que a esposa o trai com seu patrão, pode estar relacionada à posição social subalterna que ocupa em relação ao outro. Nesse sentido, nem só à modernidade e à circunstância de “os tempos serem outros” podemos atribuir o fato de este adultério não resultar em tragédias, mas sim à estratificação social que permanece enraizada na estrutura social sertaneja.

Um dos relacionamentos retratados em “A Estória de Lélío e Lina” nos comprova exatamente esta segunda possível causa para a aceitação do adultério por parte do Inspetor. Durante uma conversa do protagonista com Canuto, ambos vaqueiros, especula-se as vidas matrimoniais dos demais, é então que este cita o envolvimento de seu Senclér, o dono do Pinhém e, portanto, maior autoridade do local, com uma mulher chamada Adélia Baiana, que seria casada com Ustavo, um de seus empregados. Diante da possibilidade de que dona Rute, esposa do fazendeiro, descobrisse o envolvimento entre eles, este “tinha botado o Ustavo para ir com a Adélia para o retiro do São-Bento, aonde seu Senclér sempre ia que podia, assim dava menos na vista. E o Ustavo? *Uns achavam que ele sabia, mas sendo com o patrão não se importava*” (ROSA, 2016b, p.166, grifo nosso). É perceptível, nesse sentido, que a lealdade e, mais que isso, a submissão dos funcionários ao dono das terras em que trabalham é uma constante entre as novelas de *Corpo de Baile*, levando-os ao extremo de não se importar com os intercursos sexuais que poderiam ocorrer entre suas mulheres e aqueles que lhes oferecia o meio de sustento.

A ausência de retaliações por parte dos empregados contra os patrões que assumem também papel de amante de suas esposas, remete às Ordenações Filipinas, legislação que vigorou no Brasil ao longo do período colonial, estendendo-se às prerrogativas civis até 1916, que, sobre o adultério, dentre outras sanções, determinava: “Achando o homem casado sua mulher em adulterio, lícitamente poderá matar assi a ella, como o adultero, salvo se o marido for peão, e o adultero Fidalgo [...]” (ORDENAÇÕES FILIPINAS, 1870, p.1888). O que se evidencia, nesse sentido, é que permanecia em voga na vida social brasileira do período em que Rosa compôs suas obras costumes e tradições fundados em leis que, naquele momento, teoricamente, não mais possuíam validade. Assim, se para Bernardo foi válido assassinar o subalterno com quem a esposa o enganava, o mesmo não pode ser aplicado para os funcionários cujos amantes de suas mulheres constituíam também em seus patrões, e, nesse sentido,

evidencia-se a permanência de uma cultura de obediência e servidão entre aqueles colocados em posições subalternas em meio à sociedade. Além das questões de classe, o trecho supracitado também nos encaminha à reflexão sobre o modo como o gênero tem norteado as relações sociais, privilegiando os homens em detrimento dos direitos femininos, desde a Colônia, perpassando o contexto sócio-histórico de produção das obras aqui analisadas, permanecendo pouco alteradas na atualidade. Afinal, a legítima defesa da honra, embora não mais vigore em meio à legislação brasileira, ainda é utilizada como justificativa para crimes de feminicídio, como Lage e Nader (2018) pontuam.

Para além, é preciso que nos voltemos a dona Dioneia e questionemos as motivações de sua infidelidade, uma vez que o comportamento pode estar diretamente relacionado à manutenção social e financeira do casal que compõe ao lado do Inspetor. A narrativa não nos informa e, portanto, estamos livres para especular as circunstâncias da chegada desses personagens ao sertão e mesmo o que teria levado Liodoro a empregar o marido de sua amante, e mesmo se o relacionamento adúltero seria posterior ou concomitante ao envolvimento entre eles. É possível, nesse sentido, que o cerne das traições de Dioneia esteja diretamente ligado à conquista e manutenção do trabalho do marido. Dessa maneira, ao contrário do que pensa Gualberto Gaspar, que atribui a decadência do Inspetor à conduta e personalidade da esposa, seria justamente seu comportamento transgressor o responsável pela subsistência do casal. Outra interpretação possível para o comportamento da personagem, que não necessariamente exclui a levantada anteriormente, é que seu relaxamento para com os laços matrimoniais tem motivação na impotência sexual do marido e, sendo este o caso, bem como na trama de *Donhã*, é notável certa inversão dos papéis de gênero nesta novela. Se é senso comum que o marido que não se satisfaz em casa (ou mesmo aquele que se satisfaz) encontra “na rua” o que a esposa não oferece, Rosa então estaria empregando a máxima em relação à mulher, logo, sendo o companheiro incapaz de atender aos desejos sexuais da esposa, esta procura mitigá-lo com outro.

No entanto, nenhuma dessas consistem em suposições levantadas pelos outros personagens da trama, sendo a interpretação patriarcal que especula, julga e pune o comportamento transgressor feminino a que se mostra vigente entre aqueles que do caso entre Dioneia e Liodoro tomam conhecimento. Assim, se em “*Campo Geral*”, e mesmo em “*Buriti*”, Rosa destaca os avanços da modernidade sobre a mentalidade patriarcal do sertão, tanto em relação ao comportamento libertino feminino quanto à violência masculina, nesta última novela o autor também demonstra os limites destes avanços. Se há uma aceitação maior da expressão do erotismo por parte das mulheres que figuram nessas narrativas, não é para benefício próprio,

mas para alívio da culpa dos personagens masculinos como iô Liodoro, cujo fato de ter diversas amantes é tido como natural nas palavras de Nhô Gualberto Gaspar: “-Epa, o homem é roge, danado. O senhor sabe? Carece de mais lazer de catre do que um outro, muito mais. Sempre cria mulher por aí perto. Agora consta de duas” (ROSA, 2016c, p.131). A fala também destaca a potência sexual emanada por Liodoro e, voltando-nos à temática de vida e morte que permeiam esta parte da narrativa, podemos vê-lo como representante da força vital, à qual, como sugere Roncari (2013), Dioneia, fadada à morte, poderia estar se agarrando. Assim, a alegria e satisfação demonstradas pela personagem quando em companhia do amante seriam simbólicas: são em situações como a narrada que suas energias se renovam, podendo, mesmo que momentaneamente, esquecer a doença que lhe aflige.

Ainda assim, os comentários de Gualberto Gaspar sobre o comportamento de Dioneia, bem como a aparente benevolência com que justifica as ações de Liodoro, deixam em evidência que, para a sociedade do sertão rosiano, a mulher continua a ser vista como única responsável pela imoralidade que a mentalidade vigente atribui a essa livre expressão sexual. No caso de Nhanina em “Campo Geral”, a culpa em relação à tragédia familiar recai apenas sobre ela, sendo, inclusive, lembrada por seu filho Miguel, que a compara às mulheres que encontra em sua vida adulta retratada em “Buriti”, no sentido de evitar o envolvimento com aquelas que lembram a mãe. É este também o caso de dona Dioneia, sobre quem, como já visto nas linhas acima, Gaspar tece comentários nada respeitosa e que será entendida por Maria da Glória, filha de iô Liodoro, como uma das “fraquezas” do pai.

“-Você viu, Lala, você ouviu? Essa mulher, dona Dioneia, é uma das... Fraquezas do Papai, você sabe, ele é homem... Antes a outra que nunca vi, mas sei: que é uma mulata, mulher de desventuras... Mas, aquela, casada! Com o marido perto, sofrendo sabendo. Ela é uma cachorra, uma valda. Devia de haver quem desse nela uma tunda...” [...] Glória encorpora-se no ódio à mulher. [...] Glória podia falar da outra, dona Dioneia, e ela não se atrevia a opor-lhe que era injustiça atribuir àquela toda a culpa (ROSA, 2016c, p.185).

A única a compreender que naquela situação dona Dioneia não consistia na única culpada é Lalinha, outra personagem que migra da cidade para o sertão, entretanto, não querendo ir contra os pensamentos da cunhada, por quem parece nutrir algo mais que um carinho de irmãs ou amigas, cala-se. Desse modo, dona Dioneia é malvista, mal falada e culpada por seu adultério, enquanto Liodoro, que coleciona mulheres, é entendido em seu desejo sexual como portador de instintos naturalmente masculinos. Esta atribuição unilateral de culpa sobre os atos extraconjugais consiste em marca do patriarcalismo que, embora diluído em diversos

aspectos, ainda se mostra profundamente enraizado na mentalidade da sociedade sertaneja do sertão rosiano. Tal tradição cultural se concretiza nas divisões de espaço entre os gêneros e no entendimento do que seriam os atos aceitáveis ou não para homens e mulheres. Como pontua Del Priore (2006, p.195):

Embora não haja estatísticas sobre o assunto, é de se supor que as relações extraconjugais fossem correntes depois do casamento. O adultério perpetuava-se como sobrevivência de doutrinas morais tradicionais. Fazia-se amor com a esposa quando se queria descendência; o restante do tempo, era com a outra. A fidelidade conjugal era sempre tarefa feminina; a falta de fidelidade masculina vista como um mal inevitável que se havia de suportar. É sobre a honra e a fidelidade da esposa que repousava a perenidade do casal.

Desse modo, se o homem é perdoado pela exaltação de seus desejos sexuais, pelo mesmo motivo a mulher é condenada. Ainda assim, a narrativa rosiana é otimista sobre o papel da mulher para a transformação deste espaço e da mentalidade que se encerra entre os viventes deste meio. Esse aspecto é perceptível, sobretudo, quando observamos as conquistas de Nhanina em “Campo Geral”, que consegue reconfigurar sua família a seu gosto, casando-se com quem deseja e tomando as rédeas de seu destino, ainda que às custas da tragédia familiar. Sobre dona Dioneia, o adultério não lhe renderá mais que a má fama e subsistência financeira de seu casamento, ainda assim ela morre, não vítima de qualquer crime de honra ou relacionado ao gênero, mas vítima da doença com a qual teria convivido por certo tempo e a qual mencionamos acima. No entanto, dona Dioneia falece aos cuidados do marido, que jamais cometerá ato algum em resposta a seu adultério. Pelo contrário, o Inspetor aceita calado, atitude certamente esperada de mulheres traídas, jamais por parte dos homens, algo que corrobora a inversão das atribuições de gênero que já mencionamos acima.

É perceptível, então que, ainda que, individualmente, a figura de Dioneia tenha pouco destaque em relação à dos demais personagens que compõem a novela, a composição da personagem como uma mulher pouco recatada e cujos comportamentos, sobretudo aqueles demonstrados em seus intercursos com outros homens que não fosse seu marido, evidencia o perfil feminino capaz de desorganizar e reconfigurar a estrutura social das comunidades humanas retratadas em *Corpo de Baile*: algumas delas são cidadinas, como é o caso de Nhanina, Lalinha e da personagem na qual agora nos centramos, mas, mesmo quando não o são, possuem alguma experiência adquirida por sua passagem por esse ambiente ou pelas circunstâncias de se encontrarem, por alguma razão, desgarradas do seio familiar e entregues à própria sorte em

um mundo dominado por homens e pela violência, obrigadas a se adaptar em nome da sobrevivência, sendo essa a condição de Donhã, já abordada em nosso segundo capítulo.

A vivência dessas personagens as torna capazes de expressar mentalidades, hábitos e meios de se portar diferentes em grande medida daqueles apresentados pelas moças que seguem o modelo ditado pelo patriarcalismo sertanejo, e sua inserção neste meio, apesar de gerar estranhamentos, confrontos e reprovações, dão indícios das modificações idealizadas por Guimarães Rosa para o sertão em processo de modernização que constrói ao longo da coletânea. Ao se consolidarem como seres sobre os quais recaem a maior parte dos julgamentos morais, mas que, ainda assim, se dispõem, por interesses individuais, a transgredir as normas impostas sobre si, sem que, no entanto, consequências drásticas as acometa, o escritor aponta não apenas para o comportamento feminino, mas para alterações que se relacionam também ao modelo de masculinidade ali vigente. Nesse sentido, o sertão rosiano como “mundo em transformação” não se detém em uma modernização estrutural e diversificação econômica apresentadas nesse espaço, evidenciando também mudanças no âmbito social e cultural. Destas últimas são evidências a menor recorrência de crimes violentos, sobretudo motivados pela defesa da honra de maridos que se sentem traídos, e conduta mais liberal por parte das mulheres que, com o transcorrer do tempo evidenciado pelas novelas, já não se contentam em ser retratadas entre as paredes das casas, cumprindo com seus papéis de moças virtuosas, mas ganham as matas ao redor das fazendas e desempenham atividades consideradas masculinas apenas para seu próprio lazer.

Nesse sentido, o adultério não se constitui como única transgressão erótica possível no mundo das mulheres rosianas, afinal, as normas morais que norteiam suas vivências e condutas são tantas quanto são as formas possíveis de fugir a elas. Logo, as moças solteiras e ditas “de família” têm também seus meios de solapar a dominação imposta sobre suas personalidades e ações pelo julgo patriarcal, sobretudo em se tratando dos entraves colocados sobre seus corpos e sexualidades. Partindo desse pressuposto, o próximo capítulo é dedicado à análise dos enredos de Maria da Glória e Lalinha, também componentes da novela “Buriti”, sendo a primeira solteira e a segunda desquitada, condições que as colocam em posições bastante distintas perante a sociedade sertaneja da novela rosiana, mas que não impede que surja entre elas cumplicidade capaz de amedrontar os homens a seu redor, tão habituados à desunião feminina característica do meio social em que se encontram. Neste caso, o elemento transgressivo envolto nas tramas que envolvem ambas as personagens as colocam em posições que, mais que modificar o espaço e a comunidade em que estão inseridas, as levam a descobertas sobre si

mesmas e seus corpos, resultando em transposições de limites que, até o momento, não haviam sido abordados pela coletânea rosiana.

## Capítulo 4

### Novidades de amor e brincadeiras eróticas das moças (não) recatadas: a força motriz na união do feminino em “Buriti”

O patriarcado tem atuado como um eficiente meio de controle sobre corpos, condutas, vivências e sexualidades femininas (PATEMAN, 1993). Apesar das diversas conquistas emancipatórias, resultado, sobretudo, das lutas e reivindicações das mais diversas vertentes do movimento feminista, não podemos negar que suas influências podem ainda ser sentidas na atualidade, afinal, a violência e a privação de oportunidades e direitos, em suas mais variadas formas, com motivações relacionadas ao gênero, consistem em características do cotidiano de um número expressivo de mulheres, sendo aquelas pertencentes também a outros tipos de minorias<sup>14</sup> as mais passíveis de sofrê-las. Podemos apontar que o motivo para que, mesmo com todos os avanços políticos e sociais alcançados, a realidade mostre-se ainda perigosa para elas é, principalmente, a perpetuação de uma crença muito bem difundida e compreendida como verdade universal: os homens são fortes e as mulheres são frágeis e, por este motivo, elas devem se submeter a eles, já que eles, supostamente, seriam superiores em todos os sentidos (SAFFIOTI, 2004).

---

<sup>14</sup> O documento do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea) do Governo Federal brasileiro intitulado “A violência contra a mulher” publicado em 2020, reunindo dados recolhidos entre 1995 e 2015, dá conta de que mulheres negras são as principais vítimas de violência no Brasil. Além disso, pesquisa realizada pelo site G1, do grupo Globo, também em 2020, aponta as mulheres negras como as principais vítimas de feminicídio no país, enquanto as brancas representam quase a metade de casos de lesão corporal e estupro, o que não necessariamente indica que sejam as mais vitimadas, mas sim que consistem naquelas que mais denunciam a violência sofrida. Corroborando o exposto, em pesquisa apresentada no ano de 2018 à Comissão de Direitos Humanos da Câmara dos deputados federais em Brasília, Jackeline Aparecida Romio expôs que, enquanto a taxa de feminicídios caía entre as mulheres brancas, negras e indígenas, cada vez mais, eram vitimadas pelo crime, o que demonstra, com base em suas conclusões, racismo institucional por parte dos órgãos competentes em lidar com temas como desigualdade de gênero, racial, social e combate à violência contra a mulher. Para acesso aos dados integrais: ENGEL, Cíntia Liara. “A violência contra a mulher”. In: FONTOURA, Natália; REZENDE, Marcela, QUERINO, Ana Carolina (Org.). **Beijing +20: avanços e desafios no Brasil contemporâneo**. Brasília: Ipea, 2020. Disponível em: <<http://repositorio.ipea.gov.br/handle/11058/10313>>. Acesso em 09 mai. 2021.

VELASCO, Clara; GRANDIN, Felipe; CAESAR, Gabriela; REIS, Thiago. Mulheres negras são as principais vítimas de homicídios; já as brancas compõem quase metade dos casos de lesão corporal e estupro. **G1**. 2020. Disponível em: <<https://g1.globo.com/monitor-da-violencia/noticia/2020/09/16/mulheres-negras-sao-as-principais-vitimas-de-homicidios-ja-as-brancas-compoem-quase-metade-dos-casos-de-lesao-corporal-e-estupro.ghtml>>. Acesso em 09 mai. 2021.

HAJE, Lara. Feminicídio cresce entre mulheres negras e indígenas e diminui entre brancas, aponta pesquisadora. **Agência Câmara de Notícias**. 2018. Disponível em: <<https://www.camara.leg.br/noticias/547491-feminicidio-cresce-entre-mulheres-negras-e-indigenas-e-diminui-entre-brancas-aponta-pesquisadora/>>. Acesso em 09 mai. 2021.

ROMIO, Jackeline Aparecida Ferreira. **Feminicídios no Brasil**, uma proposta de análise com dados do setor de saúde. Tese (doutorado). Universidade Estadual de Campinas. 2017. Disponível em: <[http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/330347/1/Romio\\_JackelineAparecidaFerreira\\_D.pdf](http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/330347/1/Romio_JackelineAparecidaFerreira_D.pdf)>. Acesso em 09 mai. 2021.

Diversos estereótipos e imposições para ambos os gêneros resultam de tal senso comum, prejudicando, em aspectos de feitos vários, a constituição individual de cada um por conta da pressão em corresponder às expectativas sociais sobre aspectos de seu comportamento. Embora as normas patriarcais tragam prejuízos tanto às mulheres quanto aos homens, nosso foco aqui está mais voltado a elas, afinal, têm sido, ao longo de toda a trajetória ocidental, as mais desfavorecidas, relegadas às margens da história por um período extenso, incidindo sobre elas as mais pesadas regras morais. Como já pontuamos diversas vezes ao longo deste estudo, a norma patriarcal tem por característica não apenas um binarismo que norteia destinos distintos para homens e mulheres, mas também atitudes e modos de ser e de se viver bastante diferentes, sobretudo quando relacionados às práticas sexuais. Nesse contexto, pureza e inocência consistiram, por muito tempo, em valores imprescindíveis para moças solteiras, enquanto as casadas, dentre outras obrigações, deveriam comportar-se de maneira virtuosa, zelando pelo bom nome da família e dos maridos.

No capítulo anterior, rondamos aspectos referentes à situação das mulheres submetidas às regras matrimoniais, bem como o que se relaciona à transgressão de maior gravidade no âmbito do casamento, ou seja, o adultério feminino. Nesse sentido, analisamos as tramas em que estão inseridas duas personagens infiéis, Nhanina e Dionéia, das novelas “Campo Geral” e “Buriti”, respectivamente, as quais consideramos desempenhar papéis de grande importância para a construção do sentido das subversões femininas ao longo da coletânea *Corpo de Baile*. Isto posto, nas próximas linhas nossas atenções se voltam a Maria da Glória, personagem solteira e Lalinha, que, por sua vez, é desquitada, ambas componentes desta última narrativa citada. Assim, buscamos compreender as representações sociais dessas mulheres para a obra, bem como o modo como transgridem as normas morais impostas a elas. Para além, é também um de nossos objetivos demarcar a importância de seus comportamentos para o desenvolvimento das tramas que as envolvem, sobretudo no que diz respeito à temática da modernização.

Nesse sentido, entender a especificidade das situações em que se encontram é fundamental e, assim como fizemos no terceiro capítulo, quando discorreremos sobre os deveres femininos no âmbito do casamento e as implicações de seu adultério, convém que conheçamos como o estado civil das personagens que analisaremos a partir de agora influencia as expectativas sociais colocadas sobre elas, pois, conhecendo os interditos, conseguimos identificar as transgressões e suas consequências de maneira mais eficaz. Sobre Lalinha cabe pontuar que já não era casada, entretanto, fora levada, pelo ex-sogro, para viver por um tempo no sertão, com o objetivo de guardá-la com a honra intacta à espera de um possível retorno do



marido, que dela havia se separado para estabelecer um novo relacionamento. Há então, neste caso, uma ambiguidade, pois, ainda que possa-se dizer que se encontra separada, todos esperam que ela aja como uma mulher casada e virtuosa. Nesse contexto, ela mesma parece sentir-se compelida a assim se comportar, ainda que já não exista qualquer laço físico que a mantenha nesta obrigação.

Maria da Glória, por sua vez, é uma moça solteira sobre a qual incide todo o peso de ser a filha mais nova de um patriarca que busca zelar integralmente pelo estatuto de sua casa, ou seja, que age para que o padrão de moralidade esperado por parte dos membros de uma família tradicional seja respeitado em todos os seus valores e regras. Não surpreende, desse modo, que as descrições sobre a personagem, sobretudo aquelas encontradas na primeira parte da novela, cuja perspectiva parte de um personagem masculino, busquem destacar seu caráter doce, inocente e virginal. Em uma sociedade de rígidas normas comportamentais, como se mostra esta que Rosa nos apresenta em *Corpo de Baile*, uma mulher solteira deveria guardar-se casta para o casamento, entretanto, o mesmo não valia para o homem, pelo contrário, quanto mais cedo se desse sua iniciação sexual, maior seria a prova de sua virilidade. Vasconcelos (2018) pontua que, na cultura ocidental, sobretudo a europeia e aquelas baseadas nesta, como é o caso da brasileira, o culto à virgindade está diretamente relacionado à tradição bíblica, alicerçada nas histórias de Eva e Maria. Se a primeira havia sido responsável por sua expulsão do paraíso em companhia de Adão justamente por não resistir às tentações da carne, corrompendo também o companheiro; a segunda tornara-se o símbolo do ideal de mulher perpetuado em meio à sociedade cristã, sendo aquela que concebera sem que para isso sua virgindade fosse comprometida, oferecendo às mulheres comuns, manchadas pelo pecado original, a redenção “desde que dispostas a manterem a pureza do corpo e a se sacrificarem como esposas e mães devotadas” (VASCONCELOS, 2018, p.120).

Há também nessa exigência e coação moral quanto à manutenção da virgindade feminina antes do casamento e recato máximo após ele, alicerçadas, sobretudo, pela ideologia religiosa, a explícita tentativa de um maior controle sobre a legitimidade da prole resultante da união dos casais. Sendo os exames com bases genéticas, como o de DNA, um advento científico recente, a comprovação da paternidade de um filho nascido em tempos como o descrito por Guimarães Rosa, marcados fortemente pelo patriarcalismo, perpassava o crivo social da percepção da mulher como pura e honrada. Afinal, se a maternidade consistia em fato incontestável frente o período da gravidez, em que a geração de outra vida se tornava evidente pelo crescimento do ventre feminino, para o pai da criança nunca haveria uma certeza absoluta,

sendo a respeitabilidade da esposa e a constatação de uma conduta condizente com os valores vigentes na sociedade a base mais sólida para o reconhecimento paterno.

O modelo criado pela Igreja, conforme a mesma autora, deu origem a uma nova dualidade, aquela existente entre mulheres honestas, que se mantinham puras antes do casamento, reservando o sexo para o leito marital e eram, de algum modo, iguais a Maria; e as Evas, que se rendiam aos prazeres da carne ainda solteiras, as quais, em sociedades tradicionais, não teriam outro destino que não a prostituição. Tal concepção foi reforçada pelos discursos médicos-científicos dos séculos XIX e XX, que consideravam a castidade feminina e a restrição do sexo ao âmbito do casamento a verdadeira sexualidade sadia. Nesse contexto, mesmo as vítimas de estupro ficavam socialmente marcadas, sendo consideradas impróprias para o casamento, como fica explícito nos processos consultados por Vasconcelos (2018) para a composição de seu trabalho, que analisou a recorrência e a argumentação em crimes de natureza sexual entre 1942 e 1959 na localidade de Jacobina, sertão da Bahia. Sobretudo entre as famílias economicamente fragilizadas e não-brancas, a associação entre prostituição, sexo fora do casamento e a degradação moral da mulher eram constantes e resultavam, na maior parte das vezes, em discriminações e exclusões para com essas moças.

A dualização existente entre moça honesta/virgem e prostituta acirrava também um outro aspecto fomentado pela cultura patriarcal: a rivalidade entre mulheres, educadas para enxergarem umas às outras como concorrentes em uma disputa cujo o “prêmio” seria o homem. Nesse contexto, como aponta Vasconcelos (2018, p.120) “as duas devem servir de diferentes formas à satisfação dos desejos masculinos devendo ser rivais”. Esta consiste em construção social profundamente enraizada na sociedade ocidental, tendo como máximo exemplo o fato de que, sempre que um homem trai a esposa ou namorada, a tendência é de que a mulher sinta raiva da “outra” e não do traidor, o qual é constantemente incentivada a perdoar. Com o homem sempre colocado como objeto de desejo e disputa, é confortável e propício à perpetuação da dominância masculina que as mulheres enxerguem umas às outras como inimigas em potencial, e tal oposição não se dá apenas entre a “moça pura” e a “prostituta”.

Como propõe Lúcia Helena (1989), o controle exercido pelo homem sobre a mulher na sociedade patriarcal é tão eficiente que não apenas se baseia no silenciamento das vozes femininas, mas também a um condicionamento que as impulsiona a posicionar-se frequentemente ao lado deles, afastando-se de suas semelhantes e de outras categorias igualmente minoritárias e marginalizadas. Tal posicionamento pode ser, entretanto, considerado coerente com o espaço relegado às mulheres em sociedades patriarcais, uma vez que o bom casamento representava para elas possibilidades de ascensão social e moral, sendo

a virgindade, pureza e recato fatores imprescindíveis para a sua valorização no “mercado matrimonial”. Nesse contexto, não bastaria que elas seguissem, efetivamente, o padrão de moralidade exigido em suas vidas íntimas, este fato deveria ser público, exposto socialmente, e, de tal maneira, as companhias das quais dispunham consistiriam em aspectos observados de perto e decisivos para a composição de sua reputação, além de que, enquanto espécie de “comércio competitivo”, o anseio por bons casamentos terminava por colocar essas moças em lados opostos da disputa.

De tal maneira, a proximidade e demonstração de cumplicidade entre mulheres, não por acaso, costumam ser vistas como ameaças por parte do olhar masculino, algo que Rosa retratou com eficiência ao longo de “Buriti”. Todas as mulheres que permeiam a coletânea são, em algum momento, vítimas das desconfianças dos personagens masculinos, mesmo aquelas que seguem à risca todas as normas impostas pela mentalidade patriarcal, como o recato e a castidade. O mesmo ocorre com as personagens em que centramos esta parte de nosso trabalho. Embora Lalinha e Glória possuam vivências bastante distintas, afinal, a primeira consiste em uma mulher da cidade grande, que já havia sido casada e cujas experiências amorosas e de outros feitos consistam em realidade distante para a segunda, nascida e criada no sertão e que, ainda que tenha tido acesso aos estudos, expressa uma personalidade bastante inocente e espontânea, surge entre elas uma amizade que desperta o desagrado de personagens como Gualberto Gaspar e Miguel. Em grande medida, sobretudo para este primeiro, a ligação entre as duas é vista com desconfiança motivada, sobretudo, pela origem urbana de Lalinha, uma vez que a cidade, como já mencionamos em nosso segundo capítulo, é vista como local excessivamente liberal e de muita “regateirice” aos olhos dos sertanejos conservadores. Nesse sentido, este especula que tipo de influência a ex-cunhada poderia exercer sobre Maria da Glória: “Iô Liodoro não fazia mal em deixar assim, dentro de casa, a nora, com seus delúrios e atavios da cidade? O exemplo dela não ia cassar a virtude das filhas, de Maria da Glória? Ninguém sabe em que roupas de rendas o diabinho-diabo se reza...” (ROSA, 2016c, p.120). Miguel, por sua vez, aparenta enxergar a união entre elas por uma ótica bastante alinhada àquela que vê na cumplicidade feminina uma ameaça à preponderância masculina:

As mulheres. Como delas Miguel mesmo reconhecia saber pouco. Maria da Glória e Dona Lalinha, sempre muito juntas, soantes seus risos e sussurros, num flôr a flôr. Era preciso um impulso de coragem, para Miguel levar os olhos a Maria da Glória, podia ser que ela descobrisse imediatamente tudo o que ele sentia, e dele zombasse, desamparando-o. *Quando as mulheres assim se entendem, tão íntimas — se sabe — então seu instinto se tece, estão se estabelecendo contra o homem* (ROSA, 2016c, p.142, grifo nosso).

Embora sob os olhos reprovadores de certos personagens, como os que citamos, a amizade entre Lalinha e Glória se estabelece e fortifica, consistindo em peça central para o conhecimento do leitor sobre elas e, mais que isso, na autoidentificação que elas mesmas desenvolvem ao longo do enredo. É por meio das confidências de Glorinha, que parece estar no limiar entre a adolescência e a idade adulta, conhecendo a si, seu corpo e seus desejos, que Lala reflete sobre suas atitudes, seus sentimentos e seu passado, assim, conhecendo intimamente a mais nova, reconhece a si mesma. Em contrapartida, a mais velha e experiente atua como espécie de mentora da outra, sentindo-se responsável por orientá-la a respeito de suas vontades e dos cuidados que deve ter em relação à sua conduta. De acordo com Roncari (2013), uma das funções de Lalinha em “Buriti” consiste em “salvar” Maria da Glória, no sentido de que, o modo como aplica o erótico no sertão seria, de certa maneira, civilizador.

De tal maneira, muito da relação entre as duas diz respeito ao desenvolvimento do erotismo de seus corpos voltados a si mesmas, aos homens e, desafiando as regras heteronormativas da sociedade sertaneja, também de uma para a outra. Temos, desse modo, duas personagens complexas e emblemáticas que norteiam, em grande medida, os rumos da narrativa por meio de suas confidências e ações transgressoras, culminando na miríade de possibilidades interpretativas que os fins em aberto da novela apresentam ao leitor. Embora não saibamos ao certo o que o destino reserva à fazenda do Buriti Bom e seus viventes, ao encerrar a leitura, sabemos que qualquer desfecho estaria diretamente ligado às escolhas de Leandra e de Maria da Glória. Sobre isso e, para além, sobre a caracterização, representação social e importância destas personagens, nos concentramos nas páginas que se seguem.

#### **4.1. Muito além da “mulher de um marido que não tenho mais”: transgressões sertanejas da moça cidadina**

Leandra, Lalinha ou Lala, os nomes a ela atribuídos, consiste em uma personagem complexa e ambígua, como são boa parte das mulheres que permeiam a narrativa rosiana, sobretudo em relação aos textos que nos dispomos a analisar neste trabalho. O que a diferencia de todas as outras apresentadas por *Corpo de Baile*, no entanto, é o fato de que, ao longo de toda a coletânea, é ela a única personagem feminina que se constitui como protagonista propriamente dita, uma vez que é por meio de sua perspectiva que toda a segunda parte de

“Buriti” é narrada. Dessa maneira, antes de adentrarmos de forma mais aprofundada sua caracterização, é interessante que rondemos alguns aspectos que diferenciam a narração realizada na primeira e segunda parte da novela.

Como já apontamos em nosso terceiro capítulo, é Miguel quem guia o narrador ao longo da primeira parte de “Buriti”, sendo ele o responsável por formar as primeiras impressões do leitor a respeito dos personagens apresentados ao longo da novela. No entanto, por estar apenas de passagem pelo Buriti Bom, é perceptível que sua visão e opiniões sobre aqueles que conheceu é limitada, pois não pôde com eles conviver por tempo suficiente a ponto de notar aspectos mais profundos de suas personalidades e do modo como interagem entre si naquele espaço. Além disso, sua percepção sobre os demais é bastante influenciada pelos comentários feitos por Gualberto Gaspar, cujos relatos se misturam ao ponto de vista de Miguel, que primeiro os ouve para depois se encontrar pessoalmente com os habitantes da fazenda que se constituía em seu destino final.

Ao analisar a composição do personagem Gualberto Gaspar, Roncari (2013) o descreve como sendo um homem inteiramente prático e voltado para o trabalho, visando apenas a acumulação de capital, sem nunca questionar-se sobre o sentido do labor que desenvolvia. Dono da Grumixã, propriedade fronteira à fazenda do Buriti Bom, ele consiste, aparentemente, em amigo e aliado de Iô Liodoro. Entretanto, embora em suas falas esforce-se por enfatizar a boa relação e lealdade que nutre pelo vizinho de terras, em diversas ocasiões é possível notar o tom de crítica e despeito velados que direciona ao outro, a suas ações e mesmo à sua família. Sabemos então que as opiniões emitidas por Gaspar em relação aos personagens que Miguel está prestes a conhecer exprimem, em grande medida, a discreta inveja que nutre sobre os bens que Liodoro possui. Sendo assim, não podemos apontar que seus relatos sejam confiáveis, uma vez que se mostram carregados de sentimentos negativos quando direcionados à vizinhança.

Por outro lado, as percepções de Miguel também não podem ser consideradas inteiramente objetivas e verdadeiras, não apenas por serem fruto de um conhecimento que se deu apenas em superfície ou pela influência exercida por Gualberto, mas também por carregarem sentimentos de amor e desejo direcionados especificamente a Maria da Glória. Sua paixão o leva sempre a colocar Glorinha em contraste imediato com as demais mulheres que conheceu: Maria Behú e Lalinha, porque estas o lembram a mãe, a quem carrega como o símbolo máximo da dissimulação feminina, sua decepção de infância, transposta em forma de trauma para a vida adulta, enquanto Glória não se parecia, a seus olhos, com ninguém que já havia conhecido e, desse modo, estaria apta para ser alvo e objeto de seu interesse. Nesse sentido, para ele, ainda que a mulher a quem eleger para amar lhe despertasse desconfianças

fundadas em suas inseguranças masculinas para com a conduta feminina, as características que busca destacar sobre ela são sempre benéficas, enquanto, sobre as outras, prefere identificar aspectos que, ainda que não possam ser chamados de maléficos, o desagradavam pessoalmente.

A partir da leitura da segunda parte de “Buriti”, direcionados pelo olhar de Lalinha, entramos em contato com uma versão sensivelmente distinta sobre os demais personagens da trama. Roncari (2013) pontua que a visão dela sobre os acontecimentos e pessoas do Buriti Bom pode ser considerada mais confiável, embora seja uma personagem cujas primeiras descrições tendem a nos levar a desconfiar de sua índole. Bem como Miguel, Lalinha é uma estrangeira, entretanto, diferente dele, que tem origens sertanejas, embora tenha vivido toda a vida adulta na cidade, ela é proveniente da capital do estado e nunca havia estado no sertão, o que a torna ainda mais distante da realidade que vivencia no momento presente da narrativa do que aquele com quem divide a condução do narrador. Ainda assim, seu conhecimento sobre aqueles que habitam o Buriti Bom pode ser considerado mais profundo, pois sua estadia ali, onde é acolhida como uma pessoa da família, ainda que seu casamento com Irvino, filho de Liodoro, já tenha chegado ao fim, é consideravelmente mais longa, uma vez que havia chegado há pelo menos um ano quando ocorre a visita de Miguel.

Desse modo, Lalinha convive intimamente com a maior parte dos demais personagens, tendo acesso a detalhes sobre o cotidiano, personalidades e interações entre essas pessoas que Miguel e nem mesmo Gualberto poderiam conhecer. Nesse sentido, suas percepções ora confirmam, ora negam aquelas apresentadas ao longo da primeira parte de “Buriti” e, para além, por consistir em uma personagem condicionada a um entrelugar, apartada de seu contexto de origem, onde fundou seus conceitos sobre a vida, as pessoas e a sociedade, que agora se encontra em um território estranho, mas com o qual cria, gradualmente, laços de um novo pertencimento, sua perspectiva além de mais confiável, é também mais crítica, porém, como alerta Roncari (2013), nunca completamente objetiva ou subjetiva. O que torna, de fato, o foco narrativo de *Corpo de Baile* como um todo e, sobretudo, de sua última novela, interessante, é a complexidade que marca a narração, guiada por pontos de vistas particulares, mas dando ao leitor a impressão de que o narrador em terceira pessoa, embora seja seletivo, sabe mais sobre os acontecimentos do que pretende revelar, deixando os protagonistas livres para apresentar os fatos embebidos nas particularidades de suas impressões e opiniões, sem importar-se com incongruências, contradições ou incoerências entre um e outro.

Dentre as significativas diferenças existentes entre a primeira e a segunda partes de “Buriti”, uma das mais marcantes se refere às descrições obtidas pelo leitor a respeito das mulheres que permeiam a novela. Ao compararmos as percepções de Miguel e Nhô Gualberto

sobre essas personagens com aquela apresentada por Lalinha, é notável a superficialidade e, em grande medida, o teor fantasioso destas primeiras. Não é difícil identificar a limitação que nubla seus pontos de vista em relação ao feminino: por serem homens e contarem com todo um arsenal de suposições pré-concebidas e compreendidas como verdades absolutas em relação às mulheres, Miguel e Gualberto não são capazes de transpor a mera superfície da aparência dessas personagens, daquilo que elas demonstram em público.

Por sua vez, sendo mulher, Lalinha nutre certa empatia para com as demais, impossível de ser atingida pelos representantes masculinos do narrador e, por esse motivo, é capaz de nos proporcionar detalhes mais assertivos sobre a composição das personagens femininas naquele contexto, sobretudo no que diz respeito a ela mesma e a Maria da Glória, de quem se torna confidente. Desse modo, aquelas que já se mostravam ambíguas sob os olhos dos primeiros, ganham multidimensionalidade ao serem percebidas por uma visão que não está próxima apenas espacial e temporalmente, mas também por compartilhar uma mesma condição social: o gênero e as normas morais e comportamentais acarretadas por ele. Logo, apesar de distinguirem-se sob vários aspectos entre si, suas experiências e vivências naquele meio são sensivelmente parecidas.

Ao esforçar-se por nos oferecer um ponto de vista feminino nesta novela, e privilegiando a perspectiva de personagens de dentro e de fora do contexto sertanejo, mas que possuem em comum a característica migratória em boa parte das novelas que compõem a coletânea, Guimarães Rosa parece ter buscado enfatizar a importância de dois temas muito recorrentes em *Corpo de Baile*: a mulher e a viagem. Este último, como colocado por Zilberman (2007, p.12), representa a mobilidade vivenciada por todos os protagonistas da obra, em maior ou menor grau, mas que desempenha papel imprescindível para o desenvolvimento dos enredos e dos próprios migrantes, afinal, todos, “de um modo ou de outro, movem-se e modificam-se, mimetizando, sob o ponto de vista da ação ficcional, o princípio construtor de *Corpo de Baile* como um todo”.

Em relação à mulher, não é difícil constatar sua relevância em todas as novelas da coletânea, no entanto, enquanto nas demais narrativas suas funções estão voltadas, sobretudo, ao desenvolvimento dos personagens masculinos, em “Buriti” as vemos frequentemente voltadas a si mesmas. Nesse sentido, ao atribuir protagonismo a Lalinha, o autor enfatiza a evolução da temática do feminino ao longo das tramas, ainda muito relacionada ao masculino, como elementos complementares, mas já não tão dependente dele, ressaltando a autonomia que uma série de fatores, como o reconhecimento de seu próprio poder e certa modificação das

mentalidades ocasionada, em grande medida, pela chegada de certa modernização estrutural e social, proporciona.

Assim, Lalinha, para além de uma personagem emblemática, não apenas para “Buriti”, mas para todo o *Corpo de Baile*, constitui um símbolo do poder de transformação representado pelo feminino que o autor buscou retratar. Em nossa leitura, percebemos a personagem como uma síntese e uma evolução das demais personagens que demonstraram esta mesma força, mas em menor grau, em meio ao mosaico formado pelas seis narrativas anteriores. É propício, desse modo, que sua composição seja descrita de maneira fragmentada ao longo da novela, já que na primeira parte temos acesso às percepções sobre Lalinha emitidas por terceiros, ou seja, ao estereótipo a ela atribuído em forma de suposições e preconceitos, para que, na segunda parte entremos em contato com sua subjetividade em uma perspectiva quase que inteiramente pessoal sobre sua trajetória e de como vê a si própria, aos outros e às circunstâncias que a levaram à vivência no Buriti Bom. A primeira descrição sobre ela se dá já no princípio da narrativa, enquanto Miguel recorda sua primeira estadia na fazenda de Iô Liodoro:

Dona Lalinha é uma linda mulher, tão moça, como é possível que o marido a tenha abandonado? Nela não se descobre tristeza, nem sombra de infelicidade. Parece uma noiva, à espera do noivo. Vê-se, é pessoa fina, criada e nascida em cidade maior, imagem de princesa. Cidade: é para se fazerem princesas. Sua feição – os sapatinhos, o vestido, as mãos, as unhas esmaltadas de carmesim, o perfume, o penteado. Tudo inesperado, tão absurdo, a gente não crê estar enxergando isto, aqui nas brenhas, na boca dos Gerais. Esta fazenda do Buriti Bom tem um enfeite. Dona Lalinha não é de verdade (ROSA, 2016c, p.97).

O trecho supracitado é repleto de informações relevantes sobre ela e sobre o que dela pensam aqueles que pouco a conhecem e acompanham a certa distância sua temporada na fazenda do ex-sogro. Dois elementos são especialmente destacados ao longo de toda a narrativa: o fato de ser uma moça cidadina, proveniente de Belo Horizonte, como ficamos sabendo mais à frente, e a motivação de estar, naquele momento, vivendo no sertão: o abandono que sofrera pelo marido. Tais aspectos fazem com que Lalinha seja vista, em princípio, como uma novidade e, nesse sentido, sua beleza e modos a igualam muitas vezes a objetos, como se consistisse em um belo e novo produto importado do grande centro urbano materializado na forma da capital do estado. Por outro lado, a maneira como seu relacionamento chegara ao fim desperta sobre ela desconfiância por parte de outros personagens, e, nesse caso, também se inclui o leitor, que não conhecem a história por inteiro, com a qual só tomaremos contato mais adiante, quando for narrada por meio de sua visão. Há também nesse, aparentemente, lisonjeiro relato de Miguel



algumas críticas implícitas, como a falta de demonstração de tristeza por parte dela diante da solteirice, supostamente, involuntária, algo que serve também para alimentar as desconfianças sobre sua índole, uma vez que não parece dar a este episódio de sua vida a importância que aqueles que a veem, de perto e de longe, atribuem. A artificialidade de sua aparência também é um ponto de crítica para aquele que narra, evidenciada pelo inventário detalhado do vestuário, acessórios e cosméticos utilizados por ela, “tudo tão inesperado, tão absurdo”, demarcando o quão deslocada sua forma de ser e agir pareciam ali, em meio ao sertão norte-mineiro.

O personagem especula, então, se os moradores das proximidades não iriam querer visitar o Buriti Bom a fim de ver de perto aquela bela aberração, conferindo a Lalinha características de um espetáculo estranho, uma atração turística nunca avistada naquela localidade, aprofundando o sentido de objetificação sobre seu corpo e sua aparência estética, tão bem delineado nesta primeira parte da novela. Em outro momento, tal percepção ganha ainda mais força, quando a personagem é comparada a uma “grande boneca, a mais de valor que existe” (ROSA, 2016c, p.102), que não tem poder de falar por si mesma, serve apenas para se admirar e, ao ser relacionada a um brinquedo caro, indicia que poderia ser usada à vontade por aquele que fosse capaz de manter os luxos que sua aparência parece demandar. É perceptível, neste ponto, que as opiniões de Miguel sobre Lalinha são, por vezes, excessivamente influenciadas pelas conjecturas de Gualberto, que criava teorias diversas sobre as reais intenções da moça para sua estadia ali:

Para iô Liodoro, Dona Lalinha tinha de continuar fazendo parte da família, perante Deus e perante todos. O que se estranhava, o que o povo às vezes dizia [...] a saber: que iô Irvino se escondia de algum delito que efetuara, e agora andava por ali, só que ninguém não via, estava em acôito, no interior mesmo da casa da fazenda... Se não – o que se dizia – como era que a mulher dele podia ficar lá, tão durado tempo, e sempre assim, chique vestida, sempre numa alegriazinha, diversa do razoável que devia ser? [...] Ao mais certo, nhô Gualberto tinha pensado vagarosamente nisso, era em outra razão. A que a Dona Lalinha, além de não esperar para qualquer hora a volta arrependida do marido, a bem que ela calculava 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 [...] Moça de cidade raciocina muito (ROSA, 2016c, p.107).

Em outros momentos, porém, Miguel constrói para si a imagem de Lalinha como uma prisioneira, impedida de retornar à cidade natal pelo sogro que objetivava proteger o bom nome da família, resguardando a ex-nora em sua fazenda, obrigando-a a manter-se fiel ao marido que a havia abandonado por outra, mascarando a desonra que o filho Irvino teria imposto à moça. O objetivo de Liodoro foi sempre o da manutenção da ordem patriarcal em sua fazenda, tanto

estruturalmente quanto simbólica e moralmente, seguindo à risca, ao menos entre as paredes de sua casa, os valores perpetrados por este posicionamento social e religioso. Não à toa, em trecho já citado no segundo capítulo deste trabalho, temos sobre ele a descrição de que prezava pelo estatuto de sua casa e, por esse motivo, mantinha amantes, mas com elas nunca se estabelecia entre os limites de suas terras, preferindo sair durante a noite para encontrá-las. Quando o personagem decide buscar Lalinha em Belo Horizonte não é por outro motivo além de preservar a honra do nome da família, nutrindo esperanças de que seu filho mais velho retornasse não apenas para resgatar a esposa, mas para assumir seu lugar de direito frente o Buriti Bom, ocupando a mesma posição de chefe de família e senhor de terras que o pai.

No entanto, o desquite, que fora consumado no papel, em forma de documento legítimo, como ficamos sabendo logo no início das narrações de Lalinha: “A separação arrumara bem o fim – como um fecho de negócios... – restituíra-lhe o nome de solteira” (ROSA, 2016c, p. 157), tornava impossível que Irvino desse continuidade à tradição patriarcal daquela família com a nova mulher com quem escolhera viver. Afinal, a lei do desquite, instituída no ano de 1942 como componente do Código Civil de 1916, garantia a separação de corpos e bens do casal, mas não extinguiu o vínculo conjugal, tornando impossível que ambas as partes consumassem novo matrimônio, seja em âmbito legal ou religioso (SANTANA; RIOS; MENEZES, 2017). De tal maneira, a união seria aos olhos da sociedade, sobretudo a sertaneja, rígida em suas tradições, ilegítima. A única esperança que restava a Liodoro, então, seria uma reconciliação entre o filho e sua ex-esposa e, para garantir que esta não manchasse a honra familiar envolvendo-se com outros pretendentes na cidade, a solução mais prática encontrada por este foi a de levá-la para viver no sertão, onde poderia vigiá-la de perto.

Ainda que o objetivo do convite para que passasse algum tempo na fazenda do Buriti Bom consistisse em uma nítida tentativa do ex-sogro de proteger a tradição patriarcal que prezava, não foi contra sua vontade que Lalinha o aceitou, como as primeiras páginas da segunda parte da novela nos revela. Para ela, ainda que tenha vontade de assumir-se independente frente à sociedade, a situação de solidão e falta de proteção que ali vivia, já sem marido e tendo pouca proximidade com o irmão, único parente que lhe restara, consistiram nos motivos para que optasse por aceitar estabelecer-se no sertão. Desse modo, mesmo sabendo que os de lá a receberiam com o único propósito de que Irvino retornasse para reivindicar a esposa legítima e o posto de fazendeiro que herdaria do pai, ela apresenta motivos diversos para aceitar a própria migração para um contexto tão distinto daquele em que sempre viveu.

Embora aceite a mudança, em determinados momentos Lalinha demonstra seu preconceito em relação à família do ex-marido: “Quite estava com todos eles, com aquela

família roceira e longínqua” (ROSA, 2016c, p.156); “E, agora, um impagável sujeito, um caipira, um desusado homem de outro tempo, andava pela cidade, falava em seu nome, procurava sem razão pessoas, procedia a atos honestamente tolos” (ROSA, 2016c, p.157). Em grande medida, tais comentários a iguala àqueles que a julgaram sem conhecer na primeira parte da novela, especulando sua vida e suas motivações para estabelecer-se no sertão. As falas de ambos os lados demarcam o choque resultante do encontro entre cidade e sertão, evidenciando a beligerância existente em meio à dicotomização entre campo e cidade; sertão e litoral, na qual, como Said (2003) propõe em relação à dualização entre Oriente e Ocidente, um é visto como o imediato oposto do outro. Assim, ao apresentar a perspectiva de personagens provenientes tanto do meio rural quanto do meio urbano, “Buriti” evidencia a mão dupla de preconceitos, pressuposições e visões pejorativas que marcam o entrecruzamento dessas realidades aparentemente tão distintas: enquanto os viventes do sertão veem as cidades e seus habitantes como mesquinhos e liberais em excesso; aqueles que provêm da urbanidade os enxergam como atrasados e inferiores em termos de cultura e civilização.

Como uma mulher moderna da cidade, é notável que Lalinha recusa-se a renunciar a sua verdadeira personalidade, costumes e modos para se adequar à nova realidade que vivenciaria no sertão, algo que deixa evidente ainda antes de sua partida, quando descobre que o sogro teria procurado seu irmão com o objetivo de que este lhe desse permissão de levar a moça para viver em sua fazenda. Nesse ponto, o caráter emancipado da personagem se destaca por seu desgosto com a atitude de Liodoro, à qual não permanece passiva, reagindo com o objetivo de chocá-lo, adotando, em uma segunda visita deste a sua casa, um comportamento e vestuário menos pudicos e mais libertinos e provocantes, buscando demonstrar que não consistia em uma mulher que pretendia sujeitar-se às suas vontades e regras:

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-do-pé, os dedos, as unhas coloridas de esmalte, como fruta ou flôr. 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 – ah, o senhor sertão, sabiam que isso existisse? Sim, tinha de ser como numa mascarada. Ele ia ver, Gostaria de apagar-lhe o olhar atônito, seu pasmo bárbaro. Ao mesmo tempo, provava-o. Se ainda a levava, se não levava – ele escolhesse. Saudou o espelho. – “Sabe de uma assim, meu caro iô Liodoro?...” Apanhou a cigarreira, o isqueiro minúsculo, que era uma joia. Veio para a sala. Desse jeito o recebeu. [...] Mas nada acontecia. 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 regrado e conciso, sem demonstrar perturbação nenhuma, nem parecia ter notado nela qualquer mudança (ROSA, 2016, p.157-158).

A falta de surpresa de Liodoro pelos modos provocativos de Lalinha terminam por desarmá-la, ao notar que este não pretendia, ao menos não explicitamente, impor a ela regras morais sobre suas formas de agir e se vestir. De fato, diversos são os momentos em que a narrativa expõe que Lalinha possuía a liberdade de comportar-se como melhor lhe parecia ao longo de sua estadia no Buriti Bom, como é possível constatar por meio do trecho em que sua aparência é descrita através da percepção de Miguel e quando Gualberto Gaspar comenta, com certa maldade, o fato de Liodoro ter montado um quarto com móveis de luxo vindos da cidade para a nora. Ainda assim, podemos especular que, longe de aprovar as maneiras da moça, o patriarca as tolerava em nome de um bem maior: atrair de volta o filho para que este desse continuidade à tradição patriarcal de sua família e fazenda.

Por outro lado, em certos momentos, Lalinha mostra-se bastante adaptada às expectativas sociais sertanejas e, principalmente, daqueles que a acolhem. Ainda que se vista e utilize-se dos mesmos cosméticos e acessórios típicos de seus costumes citadinos, seu comportamento frente aos visitantes é casto e reservado, correspondendo ao que seria esperado por parte de uma mulher casada, como Miguel percebe: “Comigo ela quase não fala. Evita conversar, está certo, na situação dela. Tem de ser mais honesta do que todas. Todo o mundo tem de afirmar que ela é honesta, direita. Sempre uma mulher casada” (ROSA, 2016c, p.97). Em verdade, a personagem vivencia uma ambiguidade que faz com que suas atitudes, embora possam parecer dissimuladas ao longo da primeira parte da narrativa, sejam coerentes com aquilo que desequilibra seus pensamentos e sentimentos.

No princípio do bloco textual guiado por sua percepção, Lalinha demonstra-se conformada em relação à sua separação e de Irvino que, de acordo com ela, havia se dado de comum acordo: “Tudo, entre ela e o marido, tinha dado por desfeito. Ao final, sobreviera-lhe um desafogo – livre do emaranhamento sutil do amor-próprio, que fatiga muito mais do que o sofrer por amor. ‘Concordei. Para nós mesmos, foi amigável a nossa separação...’” (ROSA, 2016c, p.155). O trecho contradiz aquilo que as fofocas que rondam a fazenda do Buriti Bom e a Grumixã afirmam: Lalinha, ao menos a partir do que a própria relata, não havia sido abandonada pelo marido. Ainda que, de fato, o que motivara Irvino a solicitar o desquite fosse uma outra mulher, a personagem explica a si mesma que logo após o casamento ambos já não sentiam-se amorosamente envolvidos, tendo surgido entre eles mais uma amizade melancólica do que uma relação conjugal propriamente dita. De tal modo, a vontade que expressa ao longo

dessas primeiras páginas é a de que o ex-marido retornasse, mas não sozinho, arrependido do rompimento, e sim para que pudessem conversar e ele lhe dissesse em detalhes como era aquela nova mulher. Assim, Lalinha tentava, da melhor forma, consolar-se da rejeição sofrida por meio de pensamentos como “‘Ele não era para mim, eu não era para ele...’” (ROSA, 2016c, p.156), embora, em outros momentos, segundo suas próprias lembranças, permitia-se chorar pelo fim do matrimônio.

Entretanto, conforme os dias e meses vão passando em sua estadia no Buriti Bom, local com pessoas tão distintas daquelas com as quais estava acostumada a conviver na cidade, e onde o tempo parecia transcorrer de maneira mais lenta do que o normal, Lalinha, por vezes permite-se criar esperanças e adotar para si as expectativas daqueles que a rodeavam: a de que Irvino retornaria para resgatá-la. Sobretudo Maria da Glória, com quem estabelece uma íntima relação, é responsável por alimentar suas ilusões nesse sentido. Em certa noite, sozinha em seu quarto após receber a visita de Dô-Nhã, personagem sobre a qual já falamos no segundo capítulo, conhecida nas cercanias da fazenda de Iô Liodoro como curandeira capaz de rezas, orações e feitiços eficazes contra todo tipo de males, inclusive amorosos, Lalinha tendo presenciado o ritual encomendado pela família para que o ex-marido retornasse, permite-se externar a tristeza que sente, bem como a frustração para consigo mesma por nutrir tal tipo de sentimento: “‘*Eu gosto dele porque ele me deixou... Não tenho brio...*’ Morder-se-ia. ‘Estou chorando é de raiva, é de ódio...’ Que tinha vindo fazer ali, lugar de outros, tão trazida? Todos queriam que ela fosse uma coisa, insistentemente devolvida a quem a recusava?” (ROSA, 2016c, p.171, grifo do autor).

Por meio do trecho supracitado, é possível notar que a própria Lalinha sentia-se, de alguma forma, objetificada, como uma “coisa” que os familiares tentavam devolver a um homem que não mais a queria. Em momentos como este, em que a personagem reflete e questiona-se sobre os motivos que a levam a permanecer naquele lugar, surge a dúvida se ela, de fato, nutria amor e saudades pelo ex-marido ou se a falta que sente dele seria fruto das expectativas de terceiros, que insistiam em tentar lhe convencer que ele logo retornaria, combinadas ao sentimento de orgulho e ego feridos por conta de ter sido trocada por outra que, constantemente, deixa transparecer ao pensar em tal assunto. O que fica bastante evidenciado ao longo da narrativa, entretanto, é a afeição que ela passa a ter pela família que a acolhia no Buriti Bom e que, por este motivo, buscava agradá-los sempre que possível, fazendo e falando o que demonstravam dela desejar, sobretudo no que diz respeito ao retorno de Irvino, algo que poderia ser a causa da oscilação que a confunde entre conformar-se com o fim do relacionamento e almejar uma possível continuidade de seu casamento.

Embora confusa em relação a seus sentimentos por Irvino, Lalinha não consiste em uma personagem que se restringe ao papel da esposa abandonada que espera pelo retorno do amado. Pelo contrário, à medida em que a narrativa avança podemos constatar o desenvolvimento de seu interesse e envolvimento com outros personagens. Sua relação com outros dois componentes da novela, em especial, consistem em pontos chave para o desenrolar da trama e, sobretudo, para sua autorreflexão e para o aprofundamento do leitor em sua personalidade, sendo eles Maria da Glória e iô Liodoro. Como já mencionamos na introdução deste capítulo, entre Lala e Glorinha, já desde sua chegada à fazenda, surge uma amizade em meio à qual a intimidade entre elas se intensifica gradativamente ao longo da leitura.

É notável que, quanto mais conhece e aceita escutar as confidências de Maria da Glória, Lalinha sente-se responsável pela cunhada, como uma protetora e, ao mesmo tempo, mentora da personagem mais nova. Em princípio, isto se dá por conta da demonstração de interesse de Glória por Miguel, demarcando o desabrochar do primeiro amor vivido à distância, de maneira quase platônica, uma vez que o rapaz já havia partido da fazenda de iô Liodoro. De tal maneira, a mais velha percebe a fragilidade e desassossego que afligem a moça inexperiente e, naquele momento, inocente em excesso. Ao mesmo tempo em que a situação desperta em Lala um instinto protetor, também a faz recordar suas primeiras experiências sexuais vivenciadas na adolescência, demarcando o contraste existente entre sua iniciação e aquela pela qual Glória passava no momento, evidenciando as diferenças do desenvolvimento feminino entre o sertão e a cidade. Enquanto a mais nova sofria pelo amor não concretizado e pela expectativa de retorno ou não de Miguel ao Buriti Bom, as experiências amorosas que Lalinha recordava eram consideravelmente mais práticas, ainda que não na companhia de um pretendente, ela, na adolescência, descobrira o autoestímulo sexual e, a partir dele, criara seu próprio método para lidar com os namorados:

Lembrava-se: de quando se isolava aflita, sem razão, e temia de querer uma novidade de amor, espantosa salvação e espaço. De repente, de si, achara um vezo, muito oculto, o de abraçar-se ao que estivesse melhor ao seu alcance, uma porta, o travesseiro, um móvel, abraçava, e recitava frases de arroubo [...] Desenvolvera-a, em ardente representação, real como um pecado, alta como uma oração ou poesia; e pura. Mesmo quando descobriu que, para a verdade do amor, era necessária a carne: que sua carne doesse, leve, devagar, enquanto ela murmurava sua intransmissível paixão, e prometia e implorava. [...] Nunca julgara fosse culpável; nem lhe acudiria a ideia de submeter aquilo a julgamento, tanto lhe fora indispensável, tanto fatal. Mas, segredo que não confiaria a ninguém, a nenhuma amiga. Passara. Quando o primeiro namorado apareceu, o mais era já assunto remoto, sem lembrança. Daí o amor dispunha-se de brinquedo, namorava exercendo um jogo expansivo, que esperavam dela, emancipador e predatório. Seus namorados, contava-os como

companheiros amáveis ou adversários amistosos, não lhe inspiravam devaneios nem desejo, e enjoava deles, se queriam romance (ROSA, 2016c, p.161).

Para Lalinha, a prática da masturbação não era acompanhada da culpa cristã que pregava a castidade do corpo feminino até o momento do casamento, ainda assim, consistia em segredo que não planejava compartilhar, muito provavelmente para que não fosse submetida a qualquer tipo de julgamento moral sobre a ação que não pretendia, naquele momento da adolescência, abandonar. Seu autoestímulo, como pode ser constatado por meio do trecho acima, a preparou para que estabelecesse uma espécie de jogo lascivo com os namorados que vieram em seguida, no qual ela era a responsável por conduzir e ditar as regras e próximos passos, ainda que a relação com estes não se comparasse às sensações trazidas pelo prazer solitário, que só pôde ser igualado e, até mesmo, superado, a partir de sua relação com Irvino, sobre a qual reflete:

[...] nele viu foi o homem, respirando e de carne-e-osso – seus olhos devassantes, seus largos ombros, a boca, que lhe pareceu de um bicho, suas mãos. Teve logo a vontade de que ele a beijasse, muito; por amor ao amor, não lhe veio a ideia de penar por ele. Nem se diminuía naquele ameigamento melancólico, e indefesa, como com Maria da Glória via acontecer (ROSA, 2016c, p.161-162).

É perceptível que o desenvolvimento independente da sexualidade por parte de Lalinha em sua adolescência tem relação direta com a postura de mulher emancipada que demonstra em diversos momentos da novela. Além disso, os relatos da personagem dão conta da maior liberdade que vivenciou na cidade, da qual Maria da Glória não dispunha no sertão. A discrepância entre as experiências que vivenciam, se concretiza em uma nítida diferença de entendimento sobre o amor entre as duas personagens. Conforme Roncari (2013), enquanto Glória realiza uma distinção radical entre corpo e alma, típica do amor romântico, Lalinha o concebe enquanto uma junção necessária entre essas duas instâncias. Mais que isso, a personagem parece dar ao corpo uma importância ainda maior do que aquela atribuída à alma e aos sentimentos, priorizando as sensações produzidas por meio do contato direto consigo mesma e com os outros, algo que o autor supracitado compreende como uma visão mais humana do sentimento, enquanto a de Glória oscilava entre o angelical, que nutria por Miguel e o cru e animalesco, que passou a desenvolver por Gualberto Gaspar à medida que notava o desejo que o amigo do pai demonstrava ao observar suas formas.

Roncari (2013, p.153) também aponta que uma das virtudes de Lalinha seria “o reconhecimento do desejo e das pulsões corporais [...] por isso se sentia irmanada também com

as antigas prostitutas e mulheres adúlteras”, referindo-se a um trecho da novela em que a personagem se compara a Ià-Dijina, que havia, no passado, sido prostituta, mas que naquele momento constituía-se mulher de Ísio, também filho de Liodoro; e com Dona Dioneia que, como já sabemos, consistia em uma das amantes do proprietário do Buriti Bom. O fato de Leandra conhecer-se tão bem e, nesse contexto, recusar-se a abdicar e tolher os desejos que seu corpo exprimia, sendo uma mulher plenamente consciente de sua sexualidade, faz dela, em termos, uma aliada dessas personagens que, aos olhos da sociedade sertaneja retratada pela novela, eram indignas de respeito e do convívio na comunidade, pois enxerga aquilo que poderia ser entendido como as fraquezas morais dessas outras mulheres como um reflexo de suas próprias vontades.

Tal percepção é geradora de empatia, o que leva Lalinha a, por exemplo, contrariar o tipo de tratamento que a família dispensava a Ià-Dijina, exigindo que esta se mantivesse apartada do Buriti Bom, pela qual apenas Ísio poderia transitar, enquanto a companheira permanecia reclusa na Lapa-Laje, propriedade que também pertencia a Iô Liodoro, embora os cuidados fossem de responsabilidade do filho, além disso, nenhum dos moradores da fazenda do patriarca sequer ousava mencionar o nome da companheira “inadequada” do irmão de Glória. Em diversos episódios, Lalinha procura modificar tal condição, perguntando ao cunhado, frequentemente, sobre o bem-estar de sua mulher, intervindo em favor dele para que pudesse se ausentar de festas familiares, como a véspera de Natal, para comemorar também com Dijina. Em último recurso, quando cogita estabelecer-se de vez no sertão, também planeja modificar a relação estabelecida entre os familiares e esta personagem: “Havia de estender em benefícios sua influência. 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” (ROSA, 2016c, p.224). Por Dona Dioneia, como citamos no capítulo anterior, Lalinha também demonstra compaixão, quando, ao ver Glória acusando a mulher de consistir em uma das fraquezas do pai, mantém para si mesma a opinião de que o adultério dela não poderia ser visto como um erro unilateral, devendo Liodoro também ser responsabilizado pelos atos que juntos perpetravam. Como podemos constatar, Lalinha assume uma postura pouco comum entre as mulheres “honradas” que permeiam “Buriti”, as quais colocam-se sempre em posição de julgamento e desagrado frente àquelas que não correspondem ao padrão social de moralidade ali vigente.

Mas a personagem que mais desperta empatia em Lalinha é, sem dúvidas, Maria da Glória. Em primeiro momento, de fato, como já abordamos, a inocência e ingenuidade exacerbada da mais nova levam a cunhada a desenvolver um instinto protetor para com ela, considerando-se uma amiga íntima ou, até mesmo, uma irmã mais velha. À medida que a



narrativa avança, entretanto, presenciamos a evolução de Glorinha como mulher, não se constringendo em relatar a Lala seus desejos eróticos mais profundos, atitude que surpreende sua confidente, já que, até então, sua percepção sobre ela era de que fosse ainda uma criança com pouca ou nenhuma noção sobre sexualidade. Nesse contexto, outros sentimentos são despertados em Lalinha em relação a Glória. A intimidade de amigas transforma-se noutra coisa e não são raras as vezes em que se pega desejando a proximidade da cunhada com intenções evidentemente carnis.

Tal impulso por parte de Lalinha tem seus primeiros sinais descritos já na primeira página do bloco narrativo conduzido por suas percepções, sendo que este se inicia na manhã em que Miguel havia partido do Buriti Bom e ela procurava consolar Glória, apaixonada pelo rapaz, de tal fato. Suas reflexões sobre o toque da cunhada e as reações que provocavam nela dão indícios de que, não apenas reconhece o desejo que sente, mas que este também já não seria um sentimento novo, estando ela habituada a escondê-lo.

Glória beijava com gula, beijara Lalinha no rosto; mas a outra olhava para sua ávida boca, como se esperasse tê-la remolhada de leite, recendendo a seio. – “Lala, Lala, eu gosto de você, demais...” Lalinha retribuía aquele afago, que, todo lhe sendo grato, despertava-lhe também um sentimento sério de si mesma. Avaliava-se mais velha, ajuizada. Nesses momentos, era que podia deter uma noção hábil de sua experiência, ciência já atacada pela vida, pago um preço. Lalinha sempre se vigiava (ROSA, 2016c, p.153).

Qualquer desejo que Lalinha sentisse por algum homem enquanto estivesse no Buriti Bom deveria ser reprimido, pois, como Miguel já havia refletido, “ela deveria ser mais honesta que todas”, já que, ainda que fosse desquitada, todos esperavam que ela e Irvino reatassem o casamento em algum momento, sobretudo estando hospedada na casa da família do antigo marido. Ao sentir-se atraída por Glória, no entanto, seu cuidado para que nenhum outro personagem notasse o interesse deveria ser redobrado, uma vez que a relação entre duas mulheres jamais seria aceita perante a rígida moral que imperava no sertão rosiano. Se mesmo a amizade entre elas era vista como ameaçadora para alguns representantes masculinos, uma relação de natureza carnal seria, se descoberta, duramente reprimida e castigada. Entretanto, como já pudemos constatar, Lalinha não consistia em uma personagem dada a reprimir suas vontades sexuais, ainda que as escondesse, o que não a impedia de dar vazão a elas em momentos que buscava estimular-se solitariamente, fantasiando, inclusive, com Maria da Glória.

Alongou-se, seus pés um no outro descobriam uma suavidade sutilíssima, ah, gostaria de ser acariciada. Voltou-se para o canto, o rosto próximo da parede — a camada de ar ali como que se guardava mais fresca, e com um relento de limo, cheiro verde, quase musgoso, ora lembrava água em moringa nova. Respirava um barro. Sorveu aquilo, dava-se a um novo bem-estar. Pudesse, estaria deitada junto de Maria da Glória, queria que Maria da Glória, horas sem tempo, a abraçasse e beijasse, lhe desse todos os afagos, como se ela, Lalinha, Lala, fosse uma menina, um bichinho, diminuindo, cada vez mais diminuindo, até meio menos não existir, e dormir — só um centro. Dividiu-se — e, mal manhã, as muitas vacas berravam (ROSA, 2016c, p.172).

A homossexualidade, tanto masculina quanto feminina, consiste em tabu social mesmo na contemporaneidade, ainda que, atualmente, o tema já seja debatido amplamente em determinados meios, como o acadêmico e midiático; consiste ainda em foco de discriminação, sobretudo por grande parte das instituições religiosas e seus membros. A lesbianidade, em particular, sofreu, por um longo período, apagamento e silenciamento, até mesmo em meio às pesquisas dedicadas a assuntos como gênero e sexualidade, uma vez que, conforme Oliveira (2015), o homoerotismo masculino foi privilegiado em detrimento do feminino. A mesma autora pontua que a própria categoria mulher foi negligenciada por parte da historiografia brasileira até, pelo menos, a década de 1980, quando estudos sobre os mais diversos tipos delas passaram a ganhar destaque e relevância. Ainda assim, a homossexualidade feminina permaneceu como assunto pouco abordado por ainda mais tempo, mesmo que a prática do sexo entre mulheres já fosse relatada desde os tempos coloniais no Brasil.

Ronaldo Vainfas (2004; 2011), por meio de processos inquisitoriais provenientes da atuação do Tribunal do Santo Ofício em terras brasileiras, encontrou vinte e nove casos de mulheres acusadas pelo crime de sodomia e condenadas a açoitamentos e degredos. No entanto, por conta da definição do que exatamente tipificava o crime, a Igreja à época encontrava dificuldades em determiná-las como criminosas sodomíticas, uma vez que o ato, geralmente relacionado a homens que faziam sexo com outros homens, implicava cópula anal com penetração de membro viril e necessidade de ejaculação, o que tornava-o impossível de se relacionar às representantes femininas. A solução foi distinguir as denominações para a prática de acordo com o gênero. Conforme Napolitano (2004), nesse contexto, compreendiam que os homens desenvolviam a sodomia *própria* ou *perfeita*, enquanto às mulheres atribuíam-se a sodomia *imprópria* ou *imperfeita*, visto que não possuíam meios de cometer o crime em todas as prerrogativas de sua definição. Oliveira (2015) ainda aponta que a dificuldade da Igreja em acusar as mulheres que praticavam sexo com outras pode ser considerada como um dos motivos para que se tenha tão pouca informação acerca da lesbianidade em determinados períodos da história. O ato nefando entre elas, como também foi denominado, permaneceu crime até as

Ordenações Filipinas, em que proibia-se homens de se vestirem de mulher e vice-versa, tendo, no entanto, sido retirada a denominação de sodomia da prática sexual entre duas mulheres em 1646, conforme esta última autora, ainda que esta continuasse sendo considerada pecado mortal.

Condenada por razões de cunho moral e religioso ao longo do período colonial, os encontros íntimos entre mulheres passaram no século XIX e XX a consistir em assuntos de ordem médica, científica e jurídica após o marco da independência brasileira, chegando à era republicana. Nesse contexto, a tradição europeia influenciou, em grande medida, os discursos intelectuais no país, inclusive no que dizia respeito a como compreendiam o papel social e sexual das mulheres, reforçando, como coloca Oliveira (2015), a aceitação de posição secundária, por parte destas, frente à sociedade. Em meio ao cientificismo da época, comportamentos desviantes da norma eram visto como caso de saúde. A homossexualidade feminina, anteriormente considerada pecado mortal, passou a ser tratada como doença mental relacionada à histeria, resultante, sobretudo, da resistência da mulher em ocupar o lugar que lhe seria “natural”, reivindicando, principalmente aquelas que pertenciam às classes mais abastadas, emancipação, algo que, nesse sentido, era compreendido como tentativa de concorrer e equiparar-se aos homens.

Oliveira (2015) aponta ainda a dificuldade tanto por aqueles que produziam os discursos oficiais nos períodos supracitados, quanto por muitos daqueles que se propõem a estudá-los na atualidade, em se interpretar os intercursos sexuais entre duas mulheres no Brasil como fruto do puro e simples desejo de uma pela outra. Muitas vezes esses atos eram justificados, se realizados entre mulheres jovens solteiras e mesmo crianças, como opção segura contra a perda da virgindade e mesmo para evitar uma possível gravidez indesejada e até mesmo como espécie de preparação para a prática sexual com homens. O homoerotismo entre mulheres adultas e casadas, por outro lado, era interpretado como resultado de desvios morais, pecado perante a religião, problemas mentais ou decepções advindas de casamentos desastrosos em que os maridos eram indiferentes ou violentos.

A breve exposição realizada acima nos ajuda a compreender de que modo a sexualidade que foge do padrão heteronormativo seria compreendida entre os personagens da novela estudada. No contexto sócio-histórico retratado por Guimarães Rosa em “Buriti”, Lalinha encontra-se em situação em que, o desejo que nutre por Glória, que ao longo da narrativa se prova recíproco, seria não apenas interpretado como patológico, mas também como grave transgressão moral e pecado mortal, uma vez que as personagens encontram-se inseridas em uma comunidade regida por rígidos valores cristãos e patriarcais, na qual comportamentos de

tal tipo eram prontamente julgados e castigados. Não surpreende, desse modo, que o encontro sexual entre elas, ao se concretizar, tenha como resultante o medo da descoberta por terceiros. Nenhum outro personagem componente da narrativa seria capaz de compreender e perdoar o enlace erótico ocorrido, por isso esta relação está fadada ao silêncio e ao temor:

Lala recuara mais, mas se distendia – para vê-la melhor? – no semiescuro do quarto. Glória – o olhar quebrado, descalça, a camisolinha branca, o busto, os seios redondos [...] “ – Mas, Lala! Você está beijando... Você...” Oh, um riso, de ambas, e tontas se agarravam. [...] Seus corpos, tão belas, e roçarem a borra de coisas, depois de se estreitarem, trementes, uma na outra refugiadas... Mas – “Não!” – ela disse. Ouvira algum rumor? Não. O afago de um repente, que num frio tiritado dissipava. Sentiu seu coração, como se num galope afastasse. Glorinha, nos seus braços, era uma menina, cheirava a menina. Suas meninas-dos-olhos, suas pálpebras, por metade. Meigamente, não sabia abraçá-la? E Glória agora se sacudia em soluços. Mas ela, Lala, não podia chorar. Descobria-se feliz, fortemente. De manhã, as duas tinham medo (ROSA, 2016c, p.230).

Como mencionamos anteriormente, Lalinha não se envolve apenas com Maria da Glória durante sua estadia na fazenda do Buriti Bom, mas também com Liodoro, dono da propriedade, pai de Irvino, seu ex-marido. “Perdi um marido... e ganhei um sogro...” (ROSA, 2016c, p.159), havia dito a moça quando estava ainda na cidade, preparando-se para sua temporada no sertão. Nesta altura, ela nem mesmo cogitava a ideia de que entre ela e o fazendeiro surgiria algo mais do que a relação distante entre sogro e nora. Como acompanhamos o ponto de vista dela, sabemos que seu interesse pelo patriarca surge gradualmente em meio às noites de insônia em que o percebe voltando à casa depois de ter ido procurar uma das mulheres que mantinha como amante: “Iô Liodoro infatigável no viver, voltando do amor de cada dia” (ROSA, 2016c, p. 172). Daí à muda cumplicidade surgida entre os dois ao longo dos jogos de bisco para, enfim, o relacionamento aprofundar-se no jogo de flertes que passaram a manter frequentemente à mesa da sala, enquanto toda a casa dormia.

Embora trate-se de uma relação heterossexual, o envolvimento de Lalinha com Liodoro, embora não seja tão problemático quanto aquele vivenciado por ela com Maria da Glória, consiste em um relacionamento ilegítimo aos olhos da Igreja e da lógica patriarcal que rege a comunidade do Buriti Bom e seu entorno. É verdade que Liodoro não consistia em um abstinente sexual, pois mantinha duas mulheres, que poderiam ser consideradas suas amantes e com elas se encontrava com certa frequência. No entanto, como Gualberto Gaspar afirma a Miguel, Liodoro consistia em um homem que “zelava pelo estatuto de sua casa”, o que significa que, ainda que mantivesse frequente contato íntimo, tanto com Dioneia, quanto com Alcina, eles só

eram concretizados em ambiente externo à casa da fazenda, o que, além de evidenciar sua dupla moral sexual enquanto patriarca, que zelava pela honra do nome e da família, mas mantinha relações ilegítimas, indicia que este procurava separar seus comportamentos que, aos olhos da sociedade, poderiam soar pouco civilizados, da vida familiar, provavelmente para que não contaminasse a índole de suas filhas solteiras, embora seus hábitos não consistissem em segredo para nenhum dos outros personagens.

Sendo assim, envolver-se amorosamente com aquela que ainda considerava sua nora consistia em transgressão à medida que se concretizava entre as paredes de sua casa, cuja moralidade ele havia, até então, lutado para que permanecesse intacta, bem como em um escândalo familiar que, caso viesse a público, mancharia a reputação de seu sobrenome, afinal, tal relação possuía conotações incestuosas. Ainda assim, como podemos notar a partir das percepções de outros personagens sobre as duas amantes de Liodoro, sabemos que seria Lalinha quem mais sofreria caso outros tivessem conhecimento do interesse mútuo entre eles, pois, ainda que a transgressão fosse cometida por ambos, na sociedade retratada por Rosa ao longo de toda *Corpo de Baile*, é a mulher a maior prejudicada nesses casos, uma vez que a vontade sexual do homem é percebida como instinto natural, enquanto a da mulher é concebida como anormal e gravemente discordante do padrão de moralidade vigente. Por não ignorar as consequências que o relacionamento poderia acarretar é que Liodoro resiste a Lalinha em primeiro momento.

Roncari (2013) considera que a relação estabelecida entre Lalinha e Liodoro consiste no ápice da representação do erotismo na novela, sobretudo por conta de seu desenvolvimento ser lento, isento de contato físico, baseado apenas na verbalização das qualidades e atrativos dela. O jogo, mantido por eles por certo tempo, inicia-se a partir de um encontro casual que passa a se repetir diariamente. Neste início, Lalinha apenas havia se levantado para beber água, quando deparou-se com o sogro decidido a tomar um restilo. Sentaram-se e conversaram brevemente e, ao contrário do que esperava, já que este consistia em um homem de poucas palavras e que com ela quase não conversava, Lala havia se sentido à vontade e, naquela noite, dormira bem. Ela passara então a ansiar por aquele encontro todas as noites, vigiando os movimentos e barulhos noturnos para que, então, se reunisse a ele. Desse modo, pouco demorou para que as inocentes conversas transformassem-se em diálogos de teor erótico, quando, já na segunda noite, ela notou que Liodoro a observava de maneira diferente:

Não, de repente havia uma diferença, uma mudança no silêncio, ela percebia. [...] Iô Liodoro. Tomou-a de vista – foi súbito. Seus olhos intensos pousavam

nela. Ela não temeu; se admirava. Sentia-o: que nada havia a temer; e o quente de prazer que deu de seu corpo subiu provinha-lhe de saber-se em toda segurança, bôa parte. Como se para a aquietar, ou para se dar direito de melhor olhá-la livremente, ele agora falava de coisas sempre simples, de nada, falas vãmente honestas. Baldado. Não a enganaria, a ela. A voz dele mudara, sobre trim de titubeio, sob um esforço para não tiritar. Iô Liodoro, o peito extenso, os ombros, seu rosto, avermelhado vinhal. “Ele me espia com cobiça...” Seus olhos inteiravam-na (ROSA, 2016c, p.219).

Segura de que o ex-sogro se sentia igualmente atraído por ela, Lalinha passou a ser mais ousada durante as conversas, pois “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 [...]” (ROSA, 2016c, p.220). É então que Liodoro passa a sentir-se livre para elogiar a beleza da nora, primeiro lhe dizendo que é linda. Tendo a brecha do gracejo, Lalinha o incentivara a continuar, perguntando sobre partes específicas de seu corpo, levando-o a observá-las com atenção: o rosto e todo o corpo, a boca, os olhos, a cintura, o busto, os seios, as pernas, as mãos, os pés, os cabelos, os ombros, os braços, e mesmo as peças de roupa que vestia, sempre retornando ao começo, repetindo cada parte, para que o jogo nunca chegasse ao fim; e ela refletia consigo mesma “tinha de ser como num brinquedo para que pudessem, sem pejo, continuar naquilo” (ROSA, 2016c, p.221). É perceptível que, bem como ocorrera em seus primeiros relacionamentos na adolescência, é Lalinha quem conduz Liodoro a perder-se na visitação de cada parte de seu corpo e vestuário, utilizando-se apenas da visão e da fala, jamais possibilitando que toques sutis ou mais íntimos ocorressem entre eles.

É interessante notar como Liodoro modifica o tratamento para com Lalinha a partir deste momento em que a relação dos dois ultrapassa a barreira da cordialidade familiar entre sogro e nora para enveredar-se por sentidos eróticos em que o desejo carnal de cada um pelo outro se faz evidente. Desde quando a buscara em Belo Horizonte, o patriarca havia feito questão de tratá-la por “minha filha”, incluindo-a entre sua prole, assegurando-a de que, embora já fosse órfã e Irvino a houvesse abandonado, havia ainda uma família disposta a acolhê-la, em meio à qual ele faria questão de assumir o posto de seu pai, protetor e provedor, guardando-a da ameaça de outros homens com o objetivo de entregá-la com a honra intacta quando seu filho resolvesse retornar para a esposa legítima. Entretanto, após a segunda noite em que se encontra com ela na calada da noite, descrita no parágrafo acima, dado o teor do diálogo transcrito entre eles, passa a chamá-la de Lala, mesmo apelido pelo qual Glória que, àquela altura, já fazia-se também objeto de desejo de Lalinha, utilizava para dirigir-se à cunhada.

Roncari (2013) coloca que este nome em específico poderia ser um indício de prostituição em relação à personagem, tendo por base o canto “O Inferno de Wall Street” de

Sousândrade, no qual as prostitutas são descritas como “[...] Lalas que práticas são”<sup>15</sup> e é mesmo assim que ela se enxerga por sua postura frente ao sogro: “Lala se ensinava, no íntimo: que estava se prostituindo àqueles olhos; ora se orgulhava: e contudo ele a olhava como a uma divindade” (ROSA, 2016c, p.224) e lembrando que, como já citamos, ela mesma se compara a personagens de reputação prejudicada em meio à sociedade daquele lugar. No entanto, como o mesmo autor constata, a conotação do nome é enganosa, Lalinha não consiste em uma prostituta, mas em uma mulher livre que se nega a refrear seus desejos, que seduz e permite ser seduzida e, em muitos sentidos, é este aspecto de sua personalidade que faz dela uma personagem tão emblemática para o *Corpo de Baile* rosiano. É ela quem movimentava a novela, desorganiza e reorganiza a composição, a mentalidade e as relações estabelecidas no âmbito da fazenda do Buriti Bom e, em grande medida, ela o faz por meio da expressão de sua sexualidade e erotismo. Leandro, podemos então compreender, é a força motriz do sertão retratado em “Buriti”.

Apesar de altamente erótico e sensual, o relacionamento entre Lalinha e Liodoro não ultrapassa os limites da insinuação do desejo que ambos sentem. Como acompanhamos a perspectiva dela, sabemos de sua explícita vontade em concretizar o envolvimento com aquele que havia sido seu sogro, chegando mesmo a fantasiar sua estadia definitiva no Buriti Bom não como a esposa abandonada do filho do patriarca, mas como companheira deste. Entretanto, os planos do personagem não parecem coincidir com as expectativas da moça, uma vez que este toma a iniciativa de interromper os encontros furtivos e o jogo verbal que haviam estabelecido. Após algumas noites ausentando-se da reunião com Lalinha, novamente ele aparece; entretanto, ela notara, estava diferente, distante e, ao voltar a adotar os modos paternos, tratando-a por “minha filha”, a moça entende que o patriarca estava ali para rejeitá-la, sobretudo quando recusa-se a retomar a conversa sensual, buscando inserir entre eles temas cotidianos e triviais, como a moagem da cana que havia sido iniciada na fazenda.

Absurdo. Desde um tempo ele não quisera mais chamar-lhe assim, evitara. “Minha filha...” O que ele dizia era nada, uma fala. Ah, tomava vagar para desferir a pancada, mastigava sua dilação morna, e com isso sua decisão de proferir por fim algo importante se confirmava: ele primeiro precisava de anular o hábito sensual, que em tantas noites se repassara entre eles (ROSA, 2016c, p.234-235).

---

<sup>15</sup> “O Inferno de Wall Street” consiste no canto X do poema narrativo *O Guesa Errante* escrito por Sousândrade entre os anos de 1858 e 1888. O autor é um dos representantes da terceira geração do Romantismo brasileiro e o poema constitui-se em uma epopeia dramática, composto por treze cantos, ao longo dos quais o próprio Sousândrade-Guesa aparece como protagonista e narrador-personagem, em uma trama que resgata o indianismo romântico e defende também a causa abolicionista. SOUSÂNDRADE, Joaquim de; LOBO, Luiza (org.). **O Guesa**. Rio de Janeiro: Ponteio; São Luiz; Maranhão: Academia Maranhense de Letras, 2012.

Nesse contexto, Liodoro chega a sugerir que ela retorne à cidade: “– Leandra, minha filha... Minha filha, quem sabe você não está cansada aqui da roça, destes sertões? Não está querendo voltar para o conforto da vida de cidade?” (ROSA, 2016c, p.235). A postura do patriarca é coerente com a posição social e familiar que ocupa no sertão, sendo guardião da honra e do nome do clã, atuando como autoridade máxima, refrear o desejo que nutre pela ex-nora está além de uma atitude que pretende a preservação da reputação de Lalinha, objetivando, para além, a segurança moral de sua própria casa frente a um escândalo eminente caso o envolvimento viesse a público. A personagem, em certo momento, cogita se aquela recusa por parte de seu ex-sogro teria sido provocada pela descoberta de seu envolvimento sexual com Glória, que havia ocorrido poucas noites antes. Sobre tal, a novela não nos nega nem confirma, mas por meio das constantes menções da preocupação do patriarca com a manutenção de sua honra e linhagem, podemos especular que sua resistência aos encantos da jovem fosse gerada mais pelo desejo de preservação do que por qualquer outro motivo. De tal maneira, presenciemos a personagem lidar, mais uma vez, com o sentimento de rejeição com o qual, aparentemente, ainda que estivesse há mais de um ano separada de Irvino, não estava habituada a sofrer. O que diferencia, no entanto, as duas situações é o fato de que, com o ex-marido, ela pudera concretizar o contato íntimo e físico e, de tal maneira, satisfazer-se e, na mesma medida, decepcionar-se com o fim do relacionamento. Com Liodoro, por sua vez, não houve o deleite e alívio das vontades carnis, apenas a criação e frustração das expectativas geradas em meio ao jogo sensual que estabeleceram durante as noites em que se encontraram secretamente.

Embora o teor das conversas entre eles fosse, em si, transgressivo, visto que o padrão de moralidade vigente no espaço e temporalidade em que os personagens estão inseridos o consideraria, no mínimo, impróprio, a transgressão dos corpos não é concretizada até o momento de desfecho da narrativa. No entanto, um dos finais abertos apresentados em “Buriti” deixa implícito que Lalinha e Liodoro teriam tido, naquela que seria a última noite da moça no sertão, um intercuro sexual completo. À impossibilidade em dar continuidade em sua relação com o ex-sogro, agrupa-se a carta que chega por parte de Irvino logo a seguir, anunciando o nascimento de um filho seu com aquela com quem havia se estabelecido ao separar-se de Lalinha. A partir de então, já não existem motivos práticos para que ela permaneça no Buriti Bom, afinal, a razão para que houvesse sido buscada na cidade era esperar o retorno do marido, que, se antes parecia-lhe improvável, agora confirmava-se impossível. A carta, da qual todos tinham conhecimento, exceto ela, trouxe a Lalinha a consciência de que, provavelmente, a recusa do sogro na noite anterior estivesse relacionada ao fato de que não haveria mais a



possibilidade de que ela fosse mulher de Irvino, “...Só me quer, só me aceita, através do Filho!” (ROSA, 2016c, p.240). A teoria tecida por ela neste momento também explicaria a sugestão que ele lhe dera, de que retornasse ao conforto da vida na cidade. Sob os protestos de Maria da Glória, Lalinha passa então a planejar o seu retorno, mas recusa-se a partir antes de concretizar aquele que, naquele ponto, consistia em seu maior anseio: deitar-se com Liodoro. Assim, ela comunica a ele:

“– 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. Acho que o Norlúcio pode me levar...” – ela ripostou; por um mínimo, se irritara. [...] Os dois, aí um rente ao outro, debruçados no parapeito da varanda, olhando os currais: além; tudo terminado. Um nada, um momento, uma paz. E – de repente, de repente, de repente – uma onda de viver, o viço reaberto de uma ideia. Lala sorriu, achou aquilo tão simples, tão belo... Seu corpo se enlanguesceu, respirou-se fundo, por ela. O mais, que importava? Sim ou não, nada perdesse. Devagar, voltou o rosto. Ele estava de perfil. Ela falou, mole voz, com uma condescendência, falava-lhe a princípio quase ao ouvido. Daí, continuando, se retomou também de lado, de longo, não queria ler-lhe nas feições o estupor. O que disse: – *“Você, escuta: sou livre, vou-me embora. Na cidade, vou ter homens e 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 daí. Sua alegria era pura, era enorme. Gostaria de dansar, de rir atoâ (ROSA, 2016c, p.246, grifo nosso).

Ainda que a ordem vigente no sertão representado em “Buriti” seja, sem dúvidas, a patriarcal, que pressupõe o poderio masculino acima das mulheres, é notável a liberdade e falta de constrangimento de determinadas personagens sobre a expressão de sua sexualidade. É esse o caso de Lalinha que, mesmo tendo sido rejeitada, exige que Liodoro consuma com ela o ato que ensaiaram por tantas noites, bem como o é o de Maria da Glória, como poderemos observar no próximo tópico. Como já dito, esta parte do fim da novela é aberta, concluindo o bloco narrativo guiado por Leandra com a chegada do patriarca a seu quarto, onde ela o esperava nua: “Aí, de repente, resvés a porta se abria. Num aguço, grossamente – ele! Respirava e vinha, para conhecê-la. De propósito, Lala riu e disse [...] – ‘Anda, você demorou... Temos de encher bem as horas...’” (ROSA, 2016c, p. 247). O desfecho indicia, embora não confirme, o intercuro sexual entre Lalinha e Liodoro, bem como a partida iminente da moça, que outrora havia chegado a imaginar-se morando no Buriti Bom como companheira do patriarca. O fato de nenhuma dessas ações serem explicitadas pela novela, deixa espaço livre para que o leitor imagine o que o destino estaria reservando para os personagens e a própria fazenda. O mais provável é que o encontro derradeiro tenha sido capaz de satisfazer os anseios de cada

componente do casal, concretizando suas transgressões, sem que, no entanto, colocasse em risco a manutenção da ordem patriarcal almejada por Liodoro.

Quanto à Lalinha, suas possibilidades ao retornar para a cidade, agora como mulher livre, não mais submetida a um marido ausente ou a um sogro guardião, são diversas. Ela poderia casar-se novamente, ou mesmo optar por continuar em sua solidão, dispondo-se de quantos outros homens lhe fosse aprazível, como ela mesma sugere a Liodoro. Bolle (1973, p.78), no entanto, interpreta que a personagem “voltará para a cidade (onde provavelmente se degradará em prostituta)”. Ainda que não consista em opção completamente descartável ou mesmo infundada, visto o modo como as mulheres de livre expressão sexual eram encaradas em meados do século XX - temporalidade provavelmente retratada pela narrativa -, é possível que a posição do autor seja também fruto do preconceito frente à conduta da personagem - como se pode depreender, na própria Academia, local em que este tipo de posicionamento deveria ser repellido. Embora a própria por vezes compare suas atitudes com aquelas das mulheres que ganham a vida por meio do sexo, é certamente precipitado intuir, sem nenhum tipo de indício apontado pelo autor em sua narrativa que seu futuro no meio urbano fosse este apenas pelo fato de não esforçar-se para reprimir seus desejos sexuais, como era esperado do gênero feminino perante a sociedade. Não há, em toda a narrativa, informações sobre as condições financeiras individuais de Lalinha, no entanto, a preocupação de Liodoro em preservar-lhe a honra após o abandono do filho e o modo como todos a tratavam na fazenda, dão indícios de que ela seria proveniente de uma família com boas condições monetárias e de nome respeitado<sup>16</sup>. Além disso, conforme Gualberto Gaspar, a moça teria tido acesso a estudos “- É uma dona bacharela de instruída!” (ROSA, 2016c, p.127), o que abriria a ela, ainda que nos termos dos horizontes limitados para o universo profissional feminino da época (AREND, 2018), outros meios de subsistência.

Por fim, é válido que reiteremos a importância da personagem destacando o movimento e modificação que sua presença no Buriti Bom imprimem ao longo da trama. Enquanto agente externo, proveniente da cidade, ela não é apenas uma novidade a ser admirada com espanto, como Miguel sugere em sua descrição sobre Lalinha, representando, para muito além da visão limitada e estereotipada oferecida sobre ela na primeira parte da novela, as possibilidades de renovação sobre a ordem social que se vivencia na fazenda e ao seu redor, algo que estabelece,

---

<sup>16</sup> Obviamente, não se está, aqui, limitando a prostituição às camadas mais baixas ou desprovidas da sociedade, o que seria igualmente uma forma de visão estereotipada sobre o assunto, bem mais complexo, como bem sabemos. Mas é fato que a prostituição em camadas mais abastadas e elitistas acaba, por vezes, a assumir outros sentidos e contextos, normalmente mais inviabilizados do ataque e críticas populares.

sobretudo, por meio de sua livre expressão sexual e recusa em solapar seu erotismo. De tal forma, ela traz para o ambiente doméstico que, até então, havia sido preservado dos pecados sexuais com sucesso pela ação protetora de Liodoro, as transgressões da carne, manchando mais um símbolo da perpetuação patriarcal por meio de seu envolvimento subversivo com mais dois membros daquela família.

#### **4.2. “Tudo o que tem, de melhor, é o que a gente não deve de fazer”: transgredindo a castidade nas tramas eróticas do Buriti Bom**

Iô Liodoro havia criado quatro filhos: Irvino, Ísio, Maria Behú e Maria da Glória. Como senhor patriarcal, dono de terras e chefe de uma família cuja formatação correspondia àquela apresentada pelo tipo tradicional e patriarcal propriamente dito, um dos objetivos do personagem, sendo toda sua prole adulta e estando ele já com certa idade, consistia em encontrar o melhor meio para a perpetuação da ordem social estabelecida em sua fazenda. Como abordamos em nosso primeiro tópico, o óbvio seria que o herdeiro de sua posição como chefe e patriarca fosse Irvino, o primogênito, entretanto, o cumprimento de tal expectativa mostra-se inviável por dois motivos. O primeiro diz respeito ao que Lalinha informa no princípio da segunda parte da novela: Irvino não gostava do sertão, tendo construído sua vida em Belo Horizonte, não retornando, desde o casamento, sequer para visitar seus familiares no Buriti Bom. O segundo torna impossível que cumprisse o destino almejado pelo pai por questões morais inconciliáveis com a lógica patriarcal: tendo se desquitado de Lalinha, agora estabelecia-se em um relacionamento com outra mulher que não poderia tornar-se legítimo tanto perante a lei, já que o desquite não dissolvia os laços matrimoniais, quanto no âmbito religioso, uma vez que a Igreja não permite que uma pessoa desquitada ou divorciada realize nova cerimônia de casamento. Apesar dos esforços de Liodoro em preservar a união original do filho, levando a nora para viver em sua fazenda, buscando preservar-lhe a honra até que Irvino retornasse, essa, aparentemente, nunca consistiu em possibilidade cogitada por este, uma vez que seu novo relacionamento havia gerado também uma criança.

Restariam então três indivíduos capazes de tornar aquilo que Liodoro almejava realidade, entretanto, outros empecilhos impedem que os dois próximos em sua lista concretizem a manutenção patriarcal em toda sua estrutura social e moral intactas na fazenda do Buriti Bom. Ísio, o segundo filho, vive com ià-Dijina, a qual, como Gualberto Gaspar informa a Miguel: “Como o senhor acaba sabendo mesmo, melhor eu lhe contar. Iô Ísio vive

amigado, com uma mulher que foi meretriz” (ROSA, 2016c, p.114). A situação deste é de tal forma rejeitada pela família que o casal permanece, ao longo de toda a novela, apartado da sede da fazenda do pai, que aceita esporádicas visitas do filho, mas recusa-se a receber em sua casa e até mesmo mencionar o nome de sua companheira. Nesse caso, a ilegitimidade da relação somada ao passado da mulher estabelecem-se como elementos que impedem que Ísio dê continuidade à tradição paterna.

Por sua vez, Maria Behú parecia fadada à eterna solteirice, sendo caracterizada por seu aspecto de beata pouco atrativo aos olhos masculinos. Nesse sentido, o pai, ou qualquer outro morador da fazenda e das proximidades, não pareciam nutrir esperanças de que ela um dia se casasse e formasse família. Em grande medida, sua caracterização remete à de vovó Izidra, tia da mãe de Miguilim em “Campo Geral”, que a todos controlava em vias religiosas e morais. A personagem de “Buriti”, embora fosse tão jovem quanto Maria da Glória, tem sobre si destacada a rigidez ética, o hábito de vestir roupas escuras e seu caráter sisudo, o que, aos olhos de outros personagens, a envelhecia e enfeiava. Ela mesma não parecia ter sobre si grandes esperanças em relação ao futuro, preferindo investir expectativas em um possível casamento da irmã mais nova. Além disso, o destino de Maria Behú é trágico, padecendo de uma enfermidade que, em lugar de abrandar-se, mina suas energias vitais gradativamente, levando-a a um prematuro falecimento.

De tal maneira, as expectativas de perpetuação da ordem patriarcal no Buriti Bom são, por fim, depositadas em completez sobre Maria da Glória, a filha caçula e a mais parecida, fisicamente, com iô Liodoro. Ainda que, como mulher, não fosse possível a ela assumir o posto do pai, um bom casamento, para o qual Miguel parece ser o candidato mais promissor, poderia representar a salvação da linhagem que o patriarca tanto se esforça em preservar. A própria personagem, ao longo de boa parte da narrativa, demonstra ser a típica filha virtuosa de uma família tradicional, no entanto, esta não consiste em sua única face, podendo também mostrar-se uma personagem com grande potencial erótico transgressivo, algo que se concretiza ao longo do desenvolvimento da narrativa.

Assim como é o caso da maior parte dos personagens de “Buriti”, o leitor é apresentado a duas versões de Maria da Glória que ora coincidem em suas características, ora mostram-se bastante discrepantes. Isto ocorre, sobretudo, pela bipartição existente na narração, dividida entre Miguel, ao longo da qual as opiniões de Gualberto Gaspar são também bastante destacadas, e Lalinha. Ainda assim, é importante notar que ambos os personagens responsáveis por filtrar o narrador em terceira pessoa nutrem por Glorinha sentimentos de afeição e desejo, algo que influencia diretamente as perspectivas sobre ela. O que faz com que as descrições a

seu respeito tenham diferenças notáveis, no entanto, é que, além de se tratar de protagonistas de constituições pessoais e visões de mundo bastante distintas, levando-o a ter uma personalidade mais romântica e ingênua, enquanto ela mostra-se mais crítica e experiente; o tempo passado ao lado de Glória e a intimidade que estabelecem com a moça ocorrem em níveis significativamente diversos.

Miguel havia passado no Buriti Bom apenas tempo suficiente para que fosse capaz de tratar o gado de Liodoro, período em que pode conhecer apenas a superficialidade de Glória, tomando contato somente com os aspectos de sua personalidade que ela havia se permitido demonstrar. O curto período, no entanto, não impediu que se apaixonasse por ela, algo explicitado por meio do modo como ela é descrita através de seu ponto de vista. Nesse contexto, a visão de Miguel sobre a personagem mostra-se profundamente idealizada, buscando em Maria da Glória, constantemente, aquilo que não consegue encontrar em outras mulheres, sendo este, possivelmente, o motivo de frequentemente contrastá-la às demais personagens femininas com que tem contato. Em verdade, seu principal parâmetro para com o sexo oposto, como já mencionamos, é encontrar uma mulher que não se pareça em nada com a imagem que guarda desde a infância da mãe adúltera; tendo encontrado traços de personalidade que remetiam a ela em Lalinha e em Maria Behú, é em Maria da Glória, que não lhe lembra ninguém, que concentra toda a sua atenção. Sendo assim, quando exalta em Glória o oposto do que enxerga nas outras está, na verdade, comparando-a a Nhanina, a materialização daquilo que pretende evitar em uma mulher com a qual possa estabelecer um relacionamento.

Talvez por ver em Maria Behú e Lalinha certa dose de dissimulação, que também identifica nas lembranças que tem da mãe, realçada na primeira por conta das palavras que repetia, mas não pareciam ser dela e na segunda pela artificialidade de sua aparência, ornamentada por acessórios e maquiagens, é que Miguel valoriza em excesso a naturalidade e espontaneidade expressas por Glorinha: “[...]ela ainda oferece sua natureza, tem a fraqueza da força. É pura, corada, sacudida. Tão sem arrebiques nem convencimento, com faceirice de mulher, mas para agradar diretamente, outras vaidades não mostra” (ROSA, 2016c, p.98). Também por ver em Leandra a mulher casada e abandonada pelo marido, ação que poderia atribuir a uma consequência de atos impróprios da mulher, como seria comum à época, que valoriza tanto o aspecto inocente e intocado de Maria da Glória. Na mais jovem ele constata algo que deseja ardentemente, mas que, ao mesmo tempo, lhe parece inalcançável, a qual ele se sente indigno de possuir, o que dá a seus sentimentos contornos nitidamente românticos, algo que se evidencia em trechos como o citado abaixo:

Eu gosto de Glorinha. Seja, eu não quereria magoá-la. Glorinha, Glória, Maria da Glória. Mas ela é ainda sadia, simples, ainda nem pecou, não começou. Sempre se vê: se não, seus olhos trariam também alguma sombra, sua voz. Seu rosto guardaria uma expressão própria, remarcada. Seus gestos revelariam uma graça não gratuita, mas conseguida. Maria da Glória é inocente, de uma inocência forte, herdada, que a vida ainda irá desmanchar e depois refazer. A gente pode amar, de verdade, uma inocência? (ROSA, 2016c, p.100).

A pureza que percebe em Glória ao mesmo tempo que o atrai, o amedronta, não por considerá-la de alguma forma imprópria, mas por fazer dela aquilo que lhe parecia o ideal de mulher e, por esse motivo, ainda que considerasse que aquela que enxergava fosse a verdadeira face da personagem, há sempre ao fim de suas reflexões o medo de que estivesse sendo enganado, de que a moça, em algum momento, o consideraria tolo e estivesse agindo de maneira doce para, mais tarde, zombar de seus modos. O que pensa sobre Maria da Glória, de tal maneira, nos revela mais sobre ele do que propriamente sobre ela: Miguel consistia em um homem inseguro e desconfiado em excesso para com a índole das mulheres à sua volta, talvez por isso se apegue tanto à imagem de uma mulher sem pecados, tão inexperiente quanto ele próprio se mostra, repelindo, por sua vez, aquelas que demonstrassem ser mais decididas e versadas no que dizia respeito aos desejos eróticos, daí sua atitude em contrapor Glória a Lalinha, tendo para si que jamais seria capaz de possuir esta segunda: “Se Dona Lalinha se despisse, não sonho como seria. Um corpo diferente de todos, mais fino, mais alvo, cor-de-rosa uma beleza que não se sabe – como uma riqueza inesperada, roubada, como uma vertigem... Despir Dona Lalinha será sempre um pecado” (ROSA, 2016c, p.100).

Nesse contexto, por mais que deixe o Buriti Bom apaixonado por Maria da Glória, é apenas um ano mais tarde, como fica explícito já no primeiro parágrafo da novela, que decide retornar para propor casamento a ela. No entanto, neste período, muito havia se modificado, não apenas na fazenda como um todo, mas em relação à própria personagem. Quem, de fato, acompanha todo esse processo, sendo capaz de nos render não apenas um relato sobre o período de ausência de Miguel, mas também sobre a personalidade de Glória em profundidade é Lalinha. Em totalidade, a estadia desta última na fazenda de Liodoro tem duração de, aproximadamente, dois anos, ao longo dos quais sua imediata identificação e amizade com a cunhada mais nova apenas havia se intensificado. Assim, ainda que também nutra por ela sentimentos que estão além da irmandade que poderia ter surgido em meio à relação estabelecida, como já pontuamos no tópico anterior, não há, em toda a narrativa de “Buriti”, personagem capaz de fornecer um retrato mais fidedigno de Maria da Glória do que Leandra,

pois, além de enxergá-la muito de perto, é ela quem assume o papel de confidente e mentora para a mais jovem.

Enquanto a perspectiva de Miguel nos oferece uma Maria da Glória idealizada na figura da moça natural, inocente, pura e estereotipada na imagem da filha virtuosa, casta, prendada e apta ao matrimônio da família patriarcal, o ponto de vista de Lalinha nos proporciona uma interpretação mais crítica, objetiva e confiável, pois, como pontua Roncari (2013, p.91), ela “não era uma pessoa do lugar nem do sertão, ela vinha de fora e da cidade, portanto, ela tinha ali uma singularidade e a sua visão ultrapassava as simpatias locais e trazia outros parâmetros para julgar o que observava”. Desse modo, ela é responsável por nos apresentar Glória enquanto uma mulher multifacetada, em processo de amadurecimento, oscilando entre a ingenuidade excessiva e a falta de controle sobre suas próprias vontades, estas, geralmente voltadas ao desenvolvimento de um erotismo que, em detrimento de voltar-se a terceiros, está muito mais direcionado a uma realização pessoal. Fontes (1990), tendo por base o aspecto noturno predominante nas narrativas que compõem o volume *Noites do sertão do Corpo de Baile* rosiano, compara algumas de suas personagens ao simbolismo lunar, uma vez que estaria eminentemente ligado ao feminino. Em meio à análise empreendida pela autora, Maria da Glória é considerada uma “mulher lua-crescente”, corroborando a percepção de que estaria ainda em formação, na fase denominada “vir a ser”, muitas vezes indefinida, contraditória, vivenciando as dicotomias e incongruências da descoberta de si mesma, algo que promove, em grande medida, por meio do anseio pelo prazer.

O período de chegada de Lalinha ao Buriti Bom, como podemos notar, é anterior à estadia de Miguel, de forma que, por meio de seu relato, temos acesso à constituição da personalidade de Maria da Glória antes e depois de conhecer e se apaixonar pelo rapaz. Nesse sentido, é perceptível ao leitor que, embora de fato permanecesse virgem e, em muitos aspectos, inocente, a personagem já demonstrava anteriormente o afloramento de suas vontades eróticas, algo que expressa a Lalinha com certo constrangimento, após ser alertada de que Gualberto Gaspar teria olhado com malícia para suas pernas, questionando-se se seria normal que nutrisse tal tipo de pensamento, surpreendendo a cunhada que a considerava, até o momento, quase uma criança:

“Você acha que é certo uma moça solteira, como eu, pensar em... assim: gostar dessas coisas?” Lalinha não atinara imediatamente com uma resposta, e não queria, primeiro que tudo, deixar transluzir sua surpresa – como se, assim fizesse, fosse maltratar Maria da Glória. – “Porque, Lala, é... Sabe, eu sei que é pecado, eu sei. Mas você acha que as outras moças são assim também? Todas, não; mas... muitas moças, das outras, como eu?” Lalinha tardou. O que

sentia, era um susto; mas dôce susto, a despeito. [...] “– Mas que coisas, Maria da Glória?...” [...] “Nada não... Mas, sim, você sabe: eu muitas vezes, tem horas, fico achando que seria bom um homem de repente me abraçasse... Desde que Behú falou, eu penso: eu fazendo de conta que não noto, havia de gostar que um homem olhasse muito muito para minhas pernas...” “–Nhô Gual?” “–Ora, o Gual é um bobo...” “... *é um bobo, mas é um homem...*” – para Lalinha foi como se Maria da Glória tivesse dito. – “Lala, você acha que é assim mesmo? Que eu regulo bem?” – quase ansiosa ela insistia. Com ternura, Lalinha quis tranquilizá-la – “Sim, meu bem. Você, uma moça, ensopadinha de saúde. Cada uma precisa de se sentir desejada...” (ROSA, 2016c, p.164-165).

Nesse mesmo momento, Glória revela a Lalinha que não almeja um casamento futuro: “Casamento não é sorte? Não penso nisso, não. Não me importo de ficar para a tia... Prefiro morar sempre aqui, com Papai e Behú, gosto do Buriti Bom...” (ROSA, 2016c, p.165). A cunhada se admira então por ver na mais nova aquilo que também já havia sentido em sua juventude: o desejo que não possui endereço direto, fruto da maturidade que Glorinha começa a desenvolver. Podemos constatar que a personagem desafia desde já estereótipos relacionados à sexualidade feminina que, de acordo com a lógica patriarcal, seria não apenas inadequada, mas inexistente fora do contexto matrimonial. Afinal, enquanto o desejo masculino era considerado natural e irrepreensível, fruto do próprio instinto deste, considerava-se que a libido feminina, quando aflorada do modo como Glória começava a demonstrar seria não apenas demonizada, do ponto de vista cristão, mas patologizada, conforme os discursos médicos que vigoraram ao longo de boa parte dos séculos XIX e XX. É compreensível, de tal maneira, que a personagem questione sua própria sanidade ao admitir ansiar por contatos mais íntimos com homens, sobretudo por suas vontades não serem direcionadas a ninguém específico, seu objetivo consistia em saciar-se sem que, para isso, fosse necessário prender-se a alguém.

Assim, o grande dilema de Maria da Glória consiste em permanecer casta e obediente às regras patriarcais que sobre ela incidem enquanto moça solteira pertencente a uma família tradicional da localidade em que habita ou ceder a seus desejos eróticos, algo que poderia trazer a ela uma série de prejuízos morais. Conforme Roncari (2013), quando a personagem afirma, mais de uma vez, suas semelhanças com o pai, estas não estariam restritas a seus traços físicos, mas também aos comportamentos sexuais que, enquanto para ele eram lidos como naturais, não havendo, aos olhos de terceiros, qualquer inadequação ao fato de manter duas amantes sem que, no entanto, demonstrasse pretensões de casar-se novamente, para ela poderiam resultar na completa destruição de sua honra e reputação, atingindo também o renome familiar. Tais perigos não são ignorados por ela, embora não consiga evitar seus anseios eróticos, não é sem constrangimento e temor às repercussões que estes poderiam gerar que os confessa a Lalinha.



Em um desses episódios, ela chega a dizer algo muito parecido ao que Nhanina, em “Campo Geral”, havia dito a Miguilim quando este perguntara sobre como saber se o que se está fazendo seria ruim ou bom: “fico pensando que eu não presto – que o diabo me tenta... *Porque acho que tudo o que tem, de melhor, é o que a gente não deve de fazer, o que é preciso se aproveitar escondido, bem escondido*” (ROSA, 2016c, p.178, grifo nosso).

Nesse sentido, a aparição de Miguel no Buriti Bom, como podemos notar por meio do bloco narrativo guiado por Lalinha, representa um divisor de águas para a trajetória erótica de Maria da Glória. Se, anteriormente, seu desejo era difuso, como a cunhada constatara, sem endereço certo, agora a personagem o canalizara para um objeto específico. No entanto, a relação entre estes dois indivíduos inexperientes e, em grande medida, inseguros sobre o modo como portar-se entre si, desenvolve-se de maneira mais lenta e menos íntima do que Glória gostaria e, antes que possam aprofundar-se em conhecimentos um sobre o outro, chega o momento da partida do rapaz. Lalinha, seja por, àquela altura, já nutrir sentimentos amorosos pela mais nova, seja por possuir maiores conhecimentos sobre a vida a dois ou por ter desenvolvido tais experiências em contexto distinto daquele que se constata no sertão, não consegue perceber naquele recém surgido amor quase platônico entre Glória e Miguel algum futuro promissor, uma vez que, conforme sua perspectiva, o personagem:

Vira-o chegar e estar, era simpático; mas logo o sentira recluso, enrolado em si, nos obscuros. “Um que pensa demais, e que às vezes se envergonha do amor...” O amor exigia mulheres e homens ávidos, tão somente da essência do presente, donos de uma perfeição espessa, o espírito que compreendesse o corpo (ROSA, 2016c, p.197).

A estadia de Miguel havia proporcionado a Glória uma nova perspectiva sobre a vida amorosa, dando a ela a experiência da primeira paixão e da frustração da espera e incerteza, uma vez que, embora o rapaz houvesse prometido retornar ao Buriti Bom, jamais firmara com ela qualquer compromisso pessoal, tampouco afirmara ter se sentido atraído por ela, ainda que para o leitor, ao longo da narrativa estabelecida sob a visão dele, este fato fique explícito. O que se percebe, a partir de então, é uma Maria da Glória impaciente e que, embora tenha para si muito bem delineado o teor de seus sentimentos por aquele que partira, talvez não esteja disposta a permanecer à espera do resgate de um possível “príncipe encantado” para satisfazer os anseios íntimos que vinha nutrindo já a certo tempo e que, aparentemente, só faziam intensificar-se.

Nesse contexto, Glória aparenta estabelecer a separação entre o amor romântico que guarda por Miguel, explicitando sempre a Lalinha o fato de que não poderia deixar-se cortejar

por outros rapazes, pois “[...] Não namoro com ninguém, não posso... Meu coração não é meu... [...] Ei, mas meu Miguel estivesse aqui, quem-m’dera...” (ROSA, 2016c, p.200), e o desejo cru e carnal, ainda sem destino concreto, que continua a atormentá-la, como evidencia no seguinte trecho: “– Lala, eu gostava de poder aparecer nua, nua, para que todo o mundo me espiasse... Mas ninguém pudesse ficar sabendo quem eu era... Eu punha máscara...” (ROSA, 2016c, p.210). Nota-se, de tal maneira, que Glória nutre um desejo que está além ao de entregar-se a um amor angelical e elevado, como descrito por Roncari (2013), para ela, havia também a necessidade de sentir-se desejada para a concretização de um deleite próprio. Assim, para ela não importava quem seria o expectador de sua nudez ou aquele que a tomaria de maneira sexual, mas sim o fato de que, conforme Oliveira (2007), sua posição seria a de protagonista de seu próprio prazer. Pode-se pontuar então que a personagem vivencia o erotismo como elemento próprio de sua vivência interior, como Bataille (1987) propõe, entretanto, o objeto de seu desejo não é necessariamente externo, como a teoria do mesmo autor pressupõe, uma vez que Glória não se fixa em um ponto específico para a externalização e satisfação de suas vontades sexuais. Ainda que este elemento estrangeiro seja necessário para a concretização do que almeja, ele permanece em um segundo plano em detrimento das sensações que aspira descobrir.

Outro indício dessa separação realizada pela personagem é sua recusa em imaginar a concretização de suas fantasias eróticas com Miguel, ainda que continuasse a idealizar seu retorno ao Buriti Bom, afirmando que ele seria o único alvo de seu amor, como quando Lalinha insiste que imaginem quem seriam os expectadores que a assistiriam nua com uma máscara:

“Delícia, meu bem, o que você falou: poder ficar nua, com uma máscara posta...” Precisava de repetir, tardar, alterava a espessura do tempo. Ajuntou: “– Havia de ser lindo... Homens... Quem? Nhô Gualberto Gaspar... Miguel?...” “– Não! Não, Lala! Miguel não...” “– Miguel não, bem. Mas... Norilúcio?” “– Norilúcio, também não...” “– Quem, então? Nhô Gualberto Gaspar?” “– É. O Gual. Homens... Homens estranhos. Da cidade...” (ROSA, 2016c, p.211).

O trecho deixa em relevo que o único conhecido com quem Glória possuía pretensões de colocar em prática os desejos pouco pudicos que nutria era Gualberto Gaspar. Este fato, em conjunto a todos os anseios anteriores revelados a Lalinha, dão conta de sua atração pela manutenção de relações de teor transgressivo, traço compartilhado, inclusive, com a cunhada com a qual, como já pontuamos no tópico anterior em maior profundidade, também se envolve eroticamente. O personagem com o qual, naquele momento, pretendia dar vazão a suas fantasias sexuais consistia em homem mais velho, possivelmente tendo a mesma idade de Liodoro, pai

de Maria da Glória e casado, características que tornariam qualquer relação que fosse além da amigável, entre vizinhos, escandalosa. É interessante pensarmos os motivos pelos quais Gaspar torna-se um pretendente desejável a Glória, uma vez que nenhuma das descrições realizadas sobre ele dão indícios de qualquer atrativo estético ou mesmo em sua personalidade, sendo ele caracterizado, tanto por Miguel quanto por Lalinha, como um ser intrusivo e pouco agradável.

Entretanto, além de materializar-se como um homem sem muitos pudores em seu trato para com as mulheres, ainda que demonstrasse uma conduta altamente moralista ao julgar o comportamento alheio, ele mesmo não se constrangia em dispensar gestos e comentários pouco respeitosos ao considerar alguma das moças com quem convivia atraentes, mesmo quando se tratava de Maria da Glória, cujo estereótipo consistia no da imaculada filha de um senhor patriarcal. Além disso, tendo em vista seu longo matrimônio com Dona Dona, que não lhe gerara descendência alguma, tem-se a compreensão de que seria um homem estéril. Sendo uma gravidez indesejada uma grande preocupação para a personagem que analisamos, as características de Gualberto Gaspar seriam suficientemente adequadas a seus planos de transgressão sexual, uma vez que, além do aceite iminente por parte de seu alvo, não haveria qualquer marca duradoura do envolvimento entre eles, possibilitando que ela permanecesse, aos olhos da sociedade, ainda pura e apta a um casamento legítimo, como fica explícito pelo seguinte trecho:

Como falava. De repente, falara. Lala ouvia-lhe:  
 – ...O Gual é que não tem filhos, ele não pode ter...  
 Por que o dizia? Lala não prestara bem a atenção. Por causa da mocinha do Caá-Ao, que aparecera grávida?  
 – ...Com o Gual, não tem perigo...  
 – Que é que você está pensando, sonsinha, Glória?  
 – Eu? Oh, Lala... (ROSA, 2016c, p.226-227).

Ainda que acompanhemos o desenvolvimento desta relação por meios pouco objetivos, uma vez que não contamos com a perspectiva direta de nenhum dos dois envolvidos, por meio do que Maria da Glória relata a Lalinha podemos concluir que é a personagem a responsável por todas as iniciativas que a levam, ao fim, a perder a virgindade com Gualberto Gaspar. Desde o ato de provocá-lo, enquanto conversavam furtivamente após o jantar da noite em que ele passara a noite em sua casa, comportando-se de maneira que a cunhada descrevera como “atirada, saída [...] burlona, como se dirigia ao homem, se delambia”, modos aos quais Gaspar reagira “salaz, piscocho, homem que escancarava a boca e se coçava nas pernas” (ROSA, 2016c, p.228), ficam explícitas suas intenções de seduzi-lo, às quais ele correspondera ávida e

prontamente. Mais tarde, naquela mesma noite, um primeiro encontro lascivo, porém incompleto, entre eles ocorreu, do qual apenas ficamos sabendo por sua fuga ter como destino o quarto de Leandra. Muito assustada, Glória relata que o homem a teria agarrado no corredor da casa:

“É horrível, Lala... É horrível...” As mãos tremiam-lhe. Arrimou-se, num abraço, e não podia chorar, ou não queria. Sentou-se na cama. – “Lala... Meus cabelos estão pesando...” Tinha taramelado a porta. Súbito, riu, baixinho, defendia-se do ansioso olhar de Lala, que lhe apertava fortemente o braço, que se debruçava para seu rosto, como se quisesse descobrir não sei que vestígios, farejasse-a, inquirisse. Ia bater-lhe? E Lala, encarniçada, soprou, sibilou: - “Glória... Não minta! Você esteve no quarto de nhô Gaspar!?...” E Glória, se tapando com as mãos, abriu vasto os olhos: – “Não, Lala, não! Não fui, não estive... Juro! Juro!... Que ideia...” Sorriu tristinha, ainda aflita. Lala recuara um passo. – “Oh, Lala, seja boazinha para mim... Não estive no quarto... Foi no corredor...” E, rápido, como se precisasse de coragem para logo explicar-se: “...Ele me abraçou, estava me beijando... Mas, depois, me apertou, parecia doido... Oh, Lala, não judia comigo... Não aconteceu nada, juro, só ele me sujou... Só...” (ROSA, 2016c, p.230).

Apesar de esse primeiro encontro íntimo com um homem não ter correspondido às expectativas de Glória, fazendo com que se sentisse assustada e amedrontada, algo que a obrigou a recuar e fugir, deixando incompleto o objetivo para o qual suas pulsões sexuais e desenvolvimento erótico a haviam direcionado até aquele momento, ainda que a menção ao fato de Gaspar tê-la “sujado” sugira que para ele o encontro havia se concretizado no êxtase representado, possivelmente, por uma poluição, é por meio dele que o desejo da moça se concretiza de maneira inesperada para ela, pois a leva ao encontro de Lalinha não mais como a amiga ou irmã pronta a acolhê-la e escutar suas confidências, mas como uma amante e parceira sexual. O intercurso ocorrido entre elas, que já citamos em detalhes em nosso tópico anterior, se dá nesta mesma noite, marcando o primeiro ato sexual completo de Maria da Glória, por meio do qual ela, como sugere a descrição do ato, haveria conseguido chegar ao êxtase, ainda que seu resultado fosse o medo que as duas sentiram pela manhã. A partir de tais episódios, como conclui Roncari (2013), já não haveria mais barreiras para deter a personagem em sua busca por satisfação carnal. Se a perda da virgindade pressupõe rompimento do hímen por meio de penetração peniana, pode-se dizer então que Glória apenas realiza este, podemos chamar, rito de passagem, em um novo encontro com Gualberto Gaspar. Ainda que não saibamos quando ou onde, sabemos que ocorrera, e não apenas uma vez, quando esta decide revelar o ato a Lalinha:

– Pois agora você sabe: é que eu, o Gual... Escuta, Lala: o Gual se autorizou de mim. *Lalinha*: – Glória! Glória! Não é verdade! Deus do céu!... *Glória*: (“Sua voz tão clara, essa pureza no rosto... Era impossível...”) – Não fala alto, Lala... É verdade, juro. Ele conseguiu tudo comigo... Que é que você tem? Eu não sou sã, não estou viva?! Ah... Agora, meu bem, não sou virgem mais: sou mulher, como você. Sabe, depois que conseguimos, ele já esteve comigo mais três vezes... (ROSA, 2016c, p.244).

Este momento demarca uma mudança da percepção de Lalinha sobre a jovem cunhada, ainda que os sinais estivessem todos explícitos a ela por meio de suas falas, do modo de se portar e mesmo pelo fato de que havia com ela se envolvido sexualmente, é apenas a partir da revelação de Maria da Glória quanto à perda de sua virgindade e estabelecimento de uma relação transgressiva com um homem mais velho e casado que a responsável pela condução da narrativa tem a dimensão do que a outra “[...] era capaz – o de que, daqui por diante, fosse capaz, o de que tinha sempre sido capaz, e a gente não sabia!” (ROSA, 2016c, p.244). Diante da desconfiança de que Gualberto Gaspar poderia ter forçado a personagem, que, até aquele momento, todos acreditavam inocente e casta, a um ato não consentido, Glória busca evidenciar sua autonomia sobre a própria transgressão ao afirmar que não apenas havia dado o consentimento para tudo o que ocorrera, como havia exigido que o homem a desvirginasse: “Não, Lala. Fui eu que mandei. Quase o obriguei a fazer tudo, a perder o respeito, que ele tinha demais” (ROSA, 2016c, p.245).

Diante das decisões tomadas por Maria da Glória, o que fica explícito ao leitor é sua reivindicação silenciosa, porém ativa, pela autonomia sobre seu desejo, seu corpo, sua vida, seu destino, algo que demonstrava, de maneira discreta, mesmo antes do ponto de virada que a chegada de Miguel ao Buriti Bom representou para seu entendimento de questões relativas ao amor, ao casamento e até mesmo aos impulsos sexuais que já apresentava. Embora tenha se mantido fiel a seus sentimentos pelo médico veterinário ao longo de certo período após a partida deste, alegando que permaneceria à sua espera, sem envolver-se ou deixar-se cortejar por outro homem, é notável que, a certa altura, recusa-se a esperar que um terceiro apareça para definir os rumos de sua vida, tomando o controle sobretudo sobre sua sexualidade, por meio da transgressão às normas impostas a ela por uma criação tradicional em meio a uma sociedade patriarcalista, Glória foge a seu estereótipo inicial, movendo-se e movimentando, conseqüentemente, parte da estrutura e da trajetória monótona de vida que determinados personagens, como o próprio Gualberto Gaspar, pareciam levar até então.

Ainda que, em uma leitura mais rasa, suas atitudes transgressoras pudessem ser compreendidas como resultado da influência de sua proximidade com Lalinha, a moça da

cidade, de experiências e valores aparentemente tão distintos daqueles que norteiam a conduta de uma mulher tipicamente sertaneja, podemos contatar, por meio do que relata e de como se porta, que seus desejos sexuais e impulsos transgressivos têm origem genuína em si mesma e no modo como vivenciava e compreendia seus sentimentos interna e externamente. Nesse caso, a intimidade desenvolvida entre ela e a cunhada apenas representara para Maria da Glória um espaço de escuta e compreensão confiável, no qual seria acolhida e não julgada. Ainda assim, ao fim da narrativa, Lalinha assume de maneira autônoma o papel de “salvadora” da mais nova, decidindo-se por deixar o sertão com o objetivo de procurar Miguel e enviá-lo de volta ao Buriti Bom, onde ele e Glória poderiam firmar compromisso e, desse modo, preservar a reputação e dignidade da moça, que, em sua interpretação, não mais estaria sujeita a um relacionamento ilegítimo como o que mantinha até então com Gaspar.

Ao fim, no entanto, os esforços de Lalinha não seriam necessários, uma vez que Miguel já se encontrava, àquela altura, a caminho da fazenda de Iô Liodoro, com o objetivo de propor casamento a Maria da Glória. Consistindo esta na breve terceira, e final, parte da novela, é também mais um final em aberto sobre a história dos personagens que compõem a narrativa. Não temos acesso à chegada dele ao Buriti Bom, nem à sua percepção sobre Maria da Glória tendo passado um ano após a última vez que a vira, ou à resposta dada por ela a seu pedido de casamento. Este último bloco narrativo concentra-se apenas em sua chegada e estadia na Grumixã, propriedade de Gualberto Gaspar, na noite anterior ao dia em que se dirigiria a seu destino final. Ainda assim, os diálogos estabelecidos entre os dois personagens são bastante significativos, sobretudo no que diz respeito à aparência e modo de se portar de Gaspar, imediatamente percebidos por Miguel, e aos comentários que ambos tecem sobre Maria da Glória.

Como, a esta altura, o leitor já tem conhecimento da relação estabelecida entre Gualberto Gaspar e Maria da Glória, quando Miguel pontua que este, ainda que sua esposa estivesse acamada, acometida por uma enfermidade que parecia infligir a ela sofrimento intenso, “semelhava mais desempenado, remoçado, quase um guapo” (ROSA, 2016c, p.248), é possível compreender que a melhora em sua aparência estaria diretamente relacionada ao comportamento transgressor que adotara em companhia da filha de seu amigo e vizinho de terras, corroborando o que especula Oliveira (2007), de que as relações transgressivas em todo o *Corpo de Baile*, com ênfase em “Buriti”, na qual o conteúdo erótico e sua importância são elevados, têm como característica concretizarem-se como auspiciosas, enquanto as legítimas, que correspondem às expectativas sociais são, em sua quase totalidade, estéreis. De tal forma, ter Glória como sua amante teria trazido resultados benéficos ao dono da Grumixã, bem como

para ela, que mostrava-se, aos olhos de Lalinha, “mais bela, afirmada, esplêndida” (ROSA, 2016c, p.244).

Em seu completo desconhecimento sobre os últimos acontecimentos envolvendo seu interlocutor e aquela com quem desejava, até então se casar, Miguel sonda Gaspar sobre o estado civil de Maria da Glória, relatando em seguida que pretendia pedir sua mão ao pai na manhã seguinte, ao que Gualberto reagira com assombro e aborrecimento impossíveis de serem interpretados corretamente pelo rapaz, e tampouco explicados pelo outro. O desfecho da narrativa apenas apresenta Miguel admirando ao longe o Buriti-Grande, a árvore emblemática que rege, como propõe Roncari (2013), a vida amorosa das duas porções de terra em que se desenrola toda a ação da novela, enquanto se encaminha de *jeep*, símbolo do progresso, ao local onde pretende reencontrar Glorinha. Tanto o autor supracitado quanto Bolle (1973) concluem a provável união em matrimônio entre os dois personagens, sendo este o símbolo da renovação patriarcal na fazenda do Buriti Bom.

No entanto, não podemos ignorar a força e prosperidade representada pelas relações de cunho transgressivo no sertão rosiano de “Buriti” e as tendências demonstradas por Maria da Glória para a subversão aos valores a que se encontra submetida. De tal maneira, permanecendo o casal na fazenda de iô Liodoro, com Miguel herdando a posição do patriarca, não podemos deixar de especular se a personagem permaneceria fiel a uma relação inteiramente legítima e legalizada, sobretudo por conta da proximidade que estaria mantida entre a família e Gualberto Gaspar em tal contexto. Nesse sentido, não apenas estaria frustrado o objetivo principal de Miguel: aquele de estabelecer-se ao lado de uma mulher completamente distinta do que a mãe fora, mas também encerrar-se-ia o ciclo do *Corpo de Baile* de Guimarães Rosa de maneira muito parecida àquela que se iniciara em “Campo Geral”. Entretanto, esta consiste em apenas uma das interpretações possibilitadas pelo final em aberto oferecido pela novela, ficando então a cargo do leitor decidir se a ordem patriarcal representada pela coletânea seria, por fim, mantida e fortificada ou, de alguma maneira, modificada em nome de um novo tipo de patriarcalismo, modificado, mas que ainda se baseava na dominação masculina sobre diversos âmbitos da vida feminina. De qualquer modo, o que se evidencia a partir de todos os enredos em que estão envolvidas as personagens que nos comprometemos a analisar ao longo desta dissertação é o movimento e a tendência à modificação de tradições e normas enraizadas que seus comportamentos transgressores imprimem ao sertão da obra do escritor norte-mineiro.

## Considerações Finais

Ao compor personagens femininas que transgridem a ordem patriarcal por meios eróticos, João Guimarães Rosa deu ao sentido modernizatório existente em toda *Corpo de Baile* contornos que não se restringem ao desenvolvimento que pode ser constatado em termos estruturais, políticos, econômicos e materiais no sertão que recriou, mas também em termos sociais e relacionados à mentalidade vigente entre aqueles que habitam e transitam pelas novelas que compõem a obra. Por meio das análises estabelecidas ao longo de nossos capítulos, embora o foco tenha se limitado a apenas quatro personagens presentes em duas das sete narrativas da coletânea, foi possível compreender de que maneira o escritor estabeleceu a figura feminina como detentora de grande responsabilidade nas modificações empreendidas no contexto social e estrutural do sertão que recriou.

Isto posto, consideramos Nhanina, de “Campo Geral”, a precursora dessas modificações estabelecidas ao longo de toda a coletânea, uma vez que é por meio de seu adultério que desmantela, a partir da narrativa fundadora, a estrutura original da família, um dos maiores símbolos do poder patriarcal. Sua força desagregadora e, ao mesmo tempo, reorganizadora se expõe, sobretudo, a partir da morte do marido e da saída de Izidra do Mutúm nos atos finais da novela, representando a derrocada dos alicerces da ordem familiar naquela amostra de sociedade sertaneja que Rosa retrata em âmbito fechado e integrado. Como já pontuado, Bernardo e Izidra consistiam nos componentes responsáveis por dominar e guiar a família por meio da força e da manutenção da moralidade, garantindo a perpetuação da tradição patriarcalista naquele meio. Ao subverter as expectativas sociais impostas sobre ela, ou seja, cumprindo os papéis de esposa dedicada e mãe devotada, optando por expiar suas frustrações pessoais por meio da infidelidade, Nhanina remodela toda a estrutura familiar, tendo um fim surpreendentemente benéfico, no qual termina por casar-se com um homem que, de fato, havia escolhido.

A realização que gostaria de alcançar, no entanto, jamais poderia ser concretizada: deixar o sertão e, por consequência, o Mutúm, espaço que a afligia, retornando para o contexto citadino do qual era proveniente. Por meio de um relato de Tomé, em “A Estória de Lélío e Lina”, sabemos que Nhanina permanecia no Mutúm “Tão bôa, tão envelhecida” (ROSA, 2016b, p.211). Ainda que não saibamos de fato o que teria levado a personagem a passar o resto de sua vida em um lugar que a entristecia, constatamos que sua vontade de migrar para a cidade é consolidada por Miguel, que, ao fim de “Campo Geral”, deixa o sertão e se estabelece na cidade até a vida adulta, quando retorna em “Buriti”. O fato de que é a mãe quem não apenas permite,



mas incentiva a ida do filho para o meio urbano faz dela não apenas a responsável pela pulverização, ainda que não intencional, do símbolo patriarcal no Mutúm, mas também da chegada de mais um símbolo de modernização representado pela figura de Miguel homem, médico veterinário, que viaja de *jeep* da cidade ao sertão na última narrativa da coletânea. Conforme Bolle (1973, p.78): “Filho de pobre, não precisará compartilhar a condição de seus semelhantes; subirá social e economicamente”.

Permanecendo Nhanina enclausurada no Mutum, temos Miguel como o fio condutor responsável por irmanar “Campo Geral” e “Buriti”, garantindo também que a mãe, ainda que de maneira negativa e em forma de trauma de infância, se faça presente nesta última narrativa por meio das memórias do filho. Por esse motivo, e por conta dos fins trágicos da primeira novela, é significativo que o relato sobre o adultério de Dioneia seja feito a Miguel e, ainda mais, que em suas lembranças da primeira estadia na fazenda do Buriti Bom, esta parte do texto esteja em itálico, destacado, apontando não apenas para o sentido erótico, que possui grande importância ao longo de todo ele, mas também da relevância, para o personagem, de constatar, através do que lhe conta Gualberto Gaspar, que a infidelidade feminina, que no passado havia convertido seu pai em assassino e suicida, já não causava tal tipo de fatalidade no sertão. Afinal, como o próprio ressalta a Miguel, os tempos seriam outros.

Há que se destacar, porém, que não apenas à modernidade e a certa mentalidade moralmente liberal pode-se atribuir o fato de que o triângulo formado por Dioneia, seu marido Inspetor e iô Liodoro, o amante; não tenha o mesmo desfecho da relação entre Nhanina, Bernardo e Luisaltino. Como pontuamos em nosso terceiro capítulo, há evidentes e decisivas diferenças relacionadas à posição social que cada um dos componentes envolvidos nesses relacionamentos ocupa. O fato de Luisaltino consistir em funcionário subalterno em relação a Bernardo poderia justificar, caso o segundo não houvesse tirado a própria vida, que não fosse punido pelo assassinato do amante da esposa. As posições se invertem no caso do adultério em “Buriti”: Liodoro é o responsável por empregar o Inspetor, algo que poderia justificar não apenas a tolerância do traído à situação vivenciada, como, até mesmo, consistir em uma das motivações para que a própria mulher estivesse envolvida em uma relação extraconjugal.

Para além, “Buriti” consiste na novela em que o tema do erotismo mais se aprofunda no contexto da coletânea estudada. Iniciando-se pelo relacionamento entre Liodoro e Dioneia, que contrastam representando vida e morte, como explicamos mais detalhadamente no terceiro capítulo, elementos envoltos pela temática, como explicitado por Bataille (1987), o erótico ganha contornos mais explícitos ao longo da segunda parte da narrativa, quando passamos a acompanhar a perspectiva de Lalinha, personagem emblemática para *Corpo de Baile* por

consistir na única protagonista feminina propriamente dita. Enquanto mulher proveniente da cidade, assim como Nhanina e Dioneia eram, mas ocupando posição um tanto quanto ambígua de mulher desquitada que, vivendo sob o teto do sogro, à espera de um marido que não retornaria, precisaria comportar-se tal qual aquelas que fossem casadas. Ainda que encontre-se em terra estrangeira, convivendo com pessoas que não conhecia até então, sendo julgada por seus diferentes modos da cidade, é por meio da perspectiva de Leandra, conforme Roncari (2013), que temos acesso a uma descrição mais crítica e aprofundada dos acontecimentos na fazenda do Buriti Bom, uma vez que vivencia a intimidade familiar cotidiana, ao contrário de Miguel, que apenas pode nos oferecer o ponto de vista superficial de um visitante temporário.

Para além de nos proporcionar um olhar mais intimista sobre os habitantes do Buriti Bom, Lalinha possui importância individual e coletiva, uma vez que sua inserção na comunidade abarcada pela fazenda e suas cercanias provoca modificações em sua interioridade e nos comportamentos de muitos daqueles que a cercam. Em grande medida, este efeito é provocado por sua proximidade com Maria da Glória, filha mais nova de Liodoro e sua cunhada, que ultrapassa os limites de uma amizade e desemboca em um envolvimento amoroso que foge aos padrões heteronormativos exigidos pela moralidade patriarcal vigente no sertão rosiano. É por meio das confidências de Glorinha – que, com o avanço da narrativa, desconstrói a imagem de moça pura e inocente, criada por Miguel no primeiro bloco textual, demonstrando-se uma mulher que, embora tenha pouca experiência e nenhuma vivência erótica, possui desejos e imaginação voltados à descoberta de sua sexualidade – que Lala rememora a própria juventude, refletindo os contrastes entre seu amadurecimento sexual e aquele que constata ao observar a mais nova.

Nesse sentido, ao mesmo tempo em que procura orientar Glória em suas descobertas e escolhas amorosas, Lalinha desprende-se da imagem criada sobre si de mulher abandonada à espera do retorno de um marido que não mais a queria, descobrindo em meio ao sertão novos alvos para seus interesses eróticos. Além de envolver-se com Maria da Glória, suas atenções voltam-se também, reciprocamente, a Liodoro, seu sogro, ambos, relacionamentos transgressores que colocam em risco a moralidade e ordem patriarcal vivenciada no Buriti Bom. Enquanto patriarca, embora não se privasse dos prazeres carnavais, o fazendeiro prezava pelo estatuto e reputação de sua casa, mantendo os encontros com suas amantes apartados das dependências em que criara sua família. O enlace com Lalinha, entretanto, representa a quebra da regra que ele próprio criara para si e, o fim em aberto, que indicia, mas não confirma, o retorno de Lalinha a Belo Horizonte, deixa em aberto a possibilidade de que o casal ali se

estabelecesse em uma relação ilegítima, algo que o próprio Liodoro tentara combater em relação aos filhos, a fim de proteger a linhagem familiar.

Por sua vez, as transgressões de Maria da Glória também não se limitam ao envolvimento com Lalinha, – ainda que o intercuro ocorrido entre elas consista em sua primeira experiência sexual completa, já que pela primeira vez atingira o êxtase erótico – uma vez que mesmo a expressão de seus desejos sexuais possam ser considerados impróprios, além de que, se relaciona com Gualberto Gaspar, homem mais velho e casado. É com este personagem que, de fato, perde sua virgindade (caracterizada pelo rompimento do hímem por meio de uma penetração viril) antes de estar casada, algo que, para uma mulher de sua posição social, representaria garantia de escândalo e desonra não apenas própria, mas do nome de sua família como um todo, uma vez que o caso entre eles viesse a público. A decisão de Glória em entregar-se ao amigo do pai evidencia a separação que a personagem realiza entre o amor romântico, e praticamente platônico, que nutre ao longo da ausência de Miguel e o desejo de ter suas pulsões eróticas saciadas.

O relacionamento entre ela e Gaspar também evidencia o que Oliveira (2007) percebeu: as relações transgressivas em “Buriti” e, podemos afirmar, em toda a coletânea, possuem a tendência a ser prósperas em todos os sentidos, enquanto as legitimadas, tanto pelo Estado, quanto pela Igreja, são frequentemente fadadas à decadência. Afinal, Lalinha chama a atenção, Maria da Glória parecia mais confiante de si mesma após o início de suas aventuras com o vizinho de terras, enquanto Miguel nota, ainda que não saiba o motivo, a aparência rejuvenecida de Gualberto em sua passagem pela Grumixã. Esse aspecto já estava evidenciado em “Campo Geral”, quando, por fim, Nhanina e Terêz restaram como beneficiários de suas atitudes subversivas; em “A Estória de Lélío e Lina”, dada a falência de Seo Deográcias enquanto patriarca e dono de terras à medida em que abandonava os relacionamentos extraconjugais; e mesmo em “Buriti”, ao longo do relato de Donhã, que, enquanto mulher de quatro homens, fez fortuna como fazendeira, mas chegou à miséria na velhice, quando restabeleceu-se com aquele de quem havia sido noiva na juventude.

O fim em aberto que abarca o retorno de Miguel, decidido a pedir a mão de Glória em casamento, abre diversas possibilidades quanto ao futuro tanto do Buriti Bom, quanto da Grumixã, complementando o de Lalinha e Liodoro. O casamento entre o rapaz e a filha mais nova do fazendeiro, como pontuamos em nosso quarto capítulo, garantiria a preservação da ordem patriarcal na fazenda, entretanto, seguindo a tendência das relações legitimadas, esta também estaria fadada à decadência, bem como seria este o caso se Liodoro abandonasse seus relacionamentos progressos e ilegítimos pela companhia apenas de Lalinha, ainda que a relação

entre eles pudesse não ser bem vista, dado o histórico familiar. Para além, Miguel poderia terminar por cumprir a mesma sina do pai, da qual Tomé em “A Estória de Lélío e Lina” já demonstrara ser herdeiro, uma vez que a “salvação” de Maria da Glória por meio do casamento não excluiria as possibilidades de que ela se tornasse uma esposa adúltera, uma vez que o casal se estabelecesse no Buriti Bom, em proximidade às terras de Gualberto Gaspar.

## Referências Bibliográficas

- ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. **Cartografias contemporâneas**: espaço, corpo, escrita. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015. pp. 35-140.
- AMADO, Janaína. Região, sertão, nação. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro: CPDOC/FGV; Ed. FGV, v.8, n. 15, pp. 145-52, jan./jul. 1995.
- AREND, Silvia Fávero. “Trabalho, escola e lazer”. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (org.). **Nova História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto: 2018.
- BADINTER, Elizabeth. **Um amor conquistado**: o mito do amor materno. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- \_\_\_\_\_. “Que é um homem?”. In: **XY**: sobre a identidade masculina. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993, p.3-30.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Trad. Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: LP&M, 1987.
- BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo – 2**. A Experiência Vivida. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BELLIN, Greicy Pinto. A crítica literária feminista e os estudos de gênero: um passeio pelo território selvagem. **Revista FronteiraZ**, São Paulo, n. 7, dezembro de 2011.
- BERGAMIN, Cecília de Aguiar. **Dansadamente**: unidade do *Corpo de Baile* de João Guimarães Rosa. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 398p., 2008.
- BIZZARRI, Edoardo. **João Guimarães Rosa**: Correspondência com seu tradutor italiano. 2.ed. São Paulo: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1980.
- BOLLE, Willi. **Fórmula e Fábula**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.
- BORELLI, Andrea. Adultério e a mulher: considerações sobre a condição feminina no direito da família. **Revista Caderno Espaço Feminino**, v.11, n.14, p.7-19, jan-jul. 2004.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Editora Cultrix, 1994.
- BOTELHO, Tarcisio R. “A família mineira no século XIX”. In: RESENDE, Maria Efigênia Lage; VILLALTA, Luiz Carlos (Org.). **História de Minas Gerais**: A província de Minas 2. Belo Horizonte: Autêntica Editora; Companhia do Tempo, 2013.
- BRASIL. **Decreto nº 847, de 11 de outubro de 1890 – Código Penal**. Disponível em: < [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto/1851-1899/D847.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1851-1899/D847.htm)>. Acesso em 03 mar. 2021.

\_\_\_\_\_. **Decreto nº 22.213, de 14 de dezembro de 1932 – Consolidação das Leis Penais.** Disponível em: < [\\_\\_\\_\\_\\_. \*\*Decreto Lei 2.848, de 07 de dezembro de 1940 - Código Penal.\*\* Disponível em: < \[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\\_03/decreto-lei/del2848.htm\]\(http://www.planalto.gov.br/ccivil\_03/decreto-lei/del2848.htm\)>. Acesso em 03 mar. 2021.](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1930-1949/D22213.htm#:~:text=DECRETO%20N%C2%BA%2022.213%20DE%2014%20DE%20DEZEMBRO%20DE%201932.&text=Aprova%20a%20Consolida%C3%A7%C3%A3o%20das%20Leis,Desembargador%20Vicente%20Piragibe.&text=Considerando%20que%20%C3%AAse%20objetivo%20p%C3%B3de,%22%2C%20da%20autoria%20do%20Sr.>. Acesso em 03 mar. 2021.</p>
</div>
<div data-bbox=)

CAMARGO, Aspásia. “Do federalismo oligárquico ao federalismo democrático”. In: PANDOLFI, Dulce. **Repensando o Estado Novo.** Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1999, 35p.

CASTELLO BRANCO, Lucia. **O que é erotismo.** São Paulo: Brasiliense, 2004.

CALLADO, Antônio. **3 Antônio e 1 Jobim.** Depoimentos de Antônio Callado, Antônio Cândido e Tom Jobim. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.

CÂNDIDO, Antônio. **A educação pela noite & outros ensaios.** São Paulo: Ática, 1989.

\_\_\_\_\_. Grande Sertão Veredas: Antônio Cândido sobre Guimarães Rosa [1974]. Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nn9YMb6S7VQ&t=590s>>. Acesso em: 14 out. 2020. 00:18:01.

CHALHOUB, Sidney; PEREIRA, Leonardo A.M (org). **A História Contada:** capítulos de história social da literatura no Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

COSTA, Ana Luiza Martins. “Veredas de Viator”. In: **Cadernos de Literatura Brasileira:** João Guimarães Rosa. n.20-21. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Sales, 2006, p.10-58.

COSTA, Julio Cesar Zorzenon Costa. Colonização privada e oficial no primeiro governo Vargas: integração do mercado e desenvolvimento econômico. **História econômica & História de empresas**, v.17, n.1, pp.115-146, 2014.

CRISTÓVÃO, Fernando. A transfiguração da realidade sertaneja e sua passagem a mito. **Revista USP**, São Paulo: USP, pp. 43-53, dez./jan./fev., 1993-94.

COVIZZI, Lenira Marques; NASCIMENTO, Edna Maria. **João Guimarães Rosa:** Homem plural, escritor singular. São Paulo: Atual, 1988.

CUNHA, José Marcos P. Migração e urbanização no Brasil: alguns desafios metodológicos para análise. **São Paulo em Perspectiva**, v.19, n.4, p.3-20, out/dez, 2005.

DECOL, René. O nome imortal de Aracy Guimarães Rosa. **Revista**, nº 18, ano IV, fevereiro/março de 2007.

DEL PRIORE, Mary. **História do amor no Brasil.** 2.ed. São Paulo: Contexto, 2006.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura** – Uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FONTES, Maria Helena Sansão. **As mulheres na obra de Guimarães Rosa**. Dissertação de Mestrado: UFRJ, 1990, 180p.

FREYRE, Gilberto. **Casa Grande e Senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 48ed. São Paulo: Global, 2003.

\_\_\_\_\_. **Sobrados e Mucambos**: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano. São Paulo: Global, 2013.

GREGORI, Maria Filomena. Limites da sexualidade: violência, gênero e erotismo. **Revista de Antropologia**, São Paulo, USP, 2008, v.51, n.2, p.575-6060.

HELENA, Lucia. A personagem feminina na ficção brasileira nos anos 70 e 80 (problemas teóricos e históricos). **Organon**, v.16, n.16, 1989, p.100-112.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, Instituto Antônio Houaiss, 2001.

ICIZUKA, Atilio de Castro; ABDALLAH, Rhamice Ibrahim Ali Ahmad. A trajetória da descriminalização do adultério no direito brasileiro: uma análise à luz das transformações sociais e da política jurídica. **Revista Eletrônica Direito e Política**, Itajaí, v.2, n.3, 3º quadrimestre de 2007. Disponível em: [www.univali.br/direitopolitica](http://www.univali.br/direitopolitica). Acesso em 26 mai. 2021.

LAGE, Lana; NADER, Maria Beatriz. “Violência contra a mulher: da legitimação à condenação Social”. In: PINSKY, Carla B.; PEDRO, Joana M. (Org.). **Nova História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2018. pp.286-312.

LIMA, Nísia Trindade. **Um sertão chamado Brasil**: intelectuais e representação geográfica da identidade nacional. Rio de Janeiro: Revan, IUPERJ, UCAM, 1999.

LOBATO, Paulo Henrique. Ferrovia não transporta mais passageiros, mas escoar produção do cerrado. **Estado de Minas**. Belo Horizonte, 29 mar.2012. Agropecuário. Disponível em: <[https://www.em.com.br/app/noticia/especiais/sertao-grande/noticia-sertao-grande/2012/03/29/noticias\\_internas\\_sertao\\_grande,286062/ferrovia-nao-transporta-mais-passageiros-mas-escoa-a-pro-ducao-do-cerrado.shtml](https://www.em.com.br/app/noticia/especiais/sertao-grande/noticia-sertao-grande/2012/03/29/noticias_internas_sertao_grande,286062/ferrovia-nao-transporta-mais-passageiros-mas-escoa-a-pro-ducao-do-cerrado.shtml)>. Acesso em 9.jul.2020.

LORENZ, Günter. “Diálogo com Guimarães Rosa”. In: COUTINHO, Eduardo (org.). **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p.62-97. [Entrevista de 1965, Gênova, Itália].

KOIFMAN, Fabio. O Estado Novo e as restrições à entrada de refugiados: História e construção da memória. **Revista Acervo**, Rio de Janeiro, v. 30, n. 2, p.71-88, jul./dez. 2017.

MADEIRA, Angelica. Reflexões em torno de *Corpo de Baile* de Guimarães Rosa. **Revista em Pauta** – Revista da Faculdade de Serviço Social da Universidade Estadual do Rio de Janeiro/UERJ, Rio de Janeiro, n. 19, 2007.

MAIA, Doralice Sátyro. As ferrovias nas cidades bocas de sertão: Alterações na morfologia e na estrutura urbana. **Terra Brasilis (Nova Série)**: Revista da Rede Brasileira de História da Geografia e Geografia Histórica. [Online], 8, 2017. Disponível em: <<http://journals.openeditio n.org/terrabrasilis/2160>>. Acesso em 20.jul.2020.

MALUF, Marina; MOTT, Maria Lúcia. “Recônditos do mundo feminino”. In: SEVCENKO, Nicolau. **História da Vida Privada no Brasil**: República: da Belle Époque à Era do Rádio. Vol.3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. P.367-422.

MCDOWELL, Linda. Doing Gender: Feminism, feminists and research methods in human geography. In: **Transaction on the Institute of British Geographers**, 1992, vol. 17, nº 4, p. 399-416.

NAPOLITANO, Minisa Nogueira. A construção do lesbianismo na sociedade carioca oitocentista. XIV Encontro Nacional de Estudos Populacionais, ABEP. Caxambú- MG – Brasil, 2004.

NUNES, Benedito. **O dorso do tigre**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1969.

OLIVEIRA, Luiz Cláudio Vieira. “Ambiguidade e erotismo da figura feminina na obra de Guimarães Rosa”. In: BEZERRA, Kátia Costa; DUARTE, Constância Lima; DUARTE, Eduardo de Assis (org). **Gênero e Representação na Literatura Brasileira**. Coleção Mulher & Literatura – Volume II: UFMG, 2002, pp.291-297.

OLIVEIRA, Cláudia Freitas. A homossexualidade feminina na história do Brasil: do esforço de construção de um objeto histórico ao desdobramento na construção da cidadania. **Les Online**, [Lisboa], v. 7, n. 2, p. 2-19, 2015.

OLIVEIRA, Lucia Lippi. Estado Novo e a conquista de espaços territoriais e simbólicos. **Política e sociedade**, n.12, abr.2008.

OLIVEIRA, Marina de. “A natureza, o divino e o instinto: o processo de erotização em ‘Buriti’”. In: ZILBERMAN, Regina (org). **Corpo de Baile**: romance, viagem e erotismo no sertão. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007, pp.123-136.

ORDENAÇÕES FILIPINAS, Livro V, Typ. do Instituto Philomothico. Disponível em: <<https://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/242733>>. Acesso em 29 mar. 2021.

PATEMAN, Carole. **O contrato sexual**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

PAZ, Octavio. **A dupla chama**: amor e erotismo. São Paulo: Siciliano, 1994.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. O mundo como texto: leituras da História e da Literatura. **História da Educação**, ASPHE/FaE/UFPel, Pelotas, n.14, p.31-45, set., 2003.



PLATÃO. **O Banquete**. Virtual Books, 2003. Disponível em: <[http://www.educ.fc.ul.pt/docentes/opombo/hfe/protagoras2/links/O\\_banquete.pdf](http://www.educ.fc.ul.pt/docentes/opombo/hfe/protagoras2/links/O_banquete.pdf)>. Acesso em 01 set. 2020.

RADUY, Igor. Apontamentos sobre Guimarães Rosa e a prática historiográfica: desenraizamento e cristalização. **Terra Roxa e outras terras**: revista de estudos literários, v.7. Londrina: UEL, 2006.

RÓNAI, Paulo. “Os vastos espaços”. In: ROSA, João Guimarães. **Primeiras Estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

RONCARI, Luiz. **O Brasil de Rosa**: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder. 1. ed. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

\_\_\_\_\_. **O cão do sertão**: Literatura e engajamento, ensaios sobre João Guimarães Rosa, Machado de Assis e Carlos Drummond de Andrade. 1.ed. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

\_\_\_\_\_. **Buriti do Brasil e da Grécia**: Patriarcalismo e dionisismo no sertão de Guimarães Rosa. São Paulo: Editora 34, 2013.

ROSA, João Guimarães. “Aletria e Hermenêutica”. In: **Tutaméia** – Terceiras Estórias. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

\_\_\_\_\_. “Campo Geral”. In: **Manuelzão e Miguilim**: Corpo de Baile, v.1. 13.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016a.

\_\_\_\_\_. “A Estória de Lélío e Lina”. In: **No Urubuquaquá, No Pinhém**: Corpo de Baile, v.2. 13.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016b.

\_\_\_\_\_. **Noites do Sertão**: Corpo de Baile, v.3. 13.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016c.

\_\_\_\_\_. **Grande Sertão: Veredas**. 22.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SCHPUN, Mônica Raisal. Aracy Moebius de Carvalho Tess e Maria Margarethe Bretel Levy: História de um happy-end transatlântico. In: SCARZANELLA, Eugenia; SCHPUN, Mônica Raisal (org.). **Sin fronteras: encuentros de mujeres y hombres entre América Latina y Europa (siglos XIX-XX)**. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/ Vervuert, 2008, v. 123, p. 223-241.

SILVA, Amanda Teixeira da. Guimarães Rosa contra a História: a evasão do tempo em “Se eu seria personagem”. **Revista Em Perspectiva**, v.5, n.1, p.1-23, 2019.

SAID, Edward. **Orientalismo**: O Oriente como invenção do Ocidente. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. **Cultura e Imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. **Gênero, patriarcado, violência**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.

SANTANA, I. H. B.; RIOS, L. F.; MANEZES, J. A. Genealogia do Desquite. **Revista Psicologia Política**, v.17, n.39, mai./ago. 2017, p.340-350.

SCHWARTZ, Roberto. **A sereia e o desconfiado**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

SCOTT, Joan. Gênero: Uma categoria útil de análise histórica. **Educação e Realidade**. Porto Alegre, n.20(2), p.71-99, 1995.

SENA, Custódia Selma. Uma narrativa mítica do sertão. **Avá. Revista de Antropologia**, Misiones: Universidad Nacional de Misiones Argentina, n.17, jul./dez. 2010.

SILVA, Fernanda dos Santos. **Patrimônio Ferroviário de Minas Gerais – Bens Imóveis**. Brasília: MinC: IPHAN: DID, 2018.

SOARES, Cláudia Campos. Considerações sobre Corpo de Baile. **Itinerários – Revista de Literatura**, UNESP, n.25, p.39-64, 2007.

\_\_\_\_\_. Corpo de Baile: Um mundo em transformação. **Ângulo**, n.115, out./dez. 2008a, pp.40-47.

\_\_\_\_\_. Tensões no corpo fechado do Mutum. In: BASTOS, Alcmemo. **Estudos de Literatura Brasileira**. Belo Horizonte: FALE/UFGM, 2008b, p.133-162.

SOUSA, Sandra. Quando as mulheres transgridem o espaço: João Guimarães Rosa e Graciliano Ramos em comparação. **Signo: UNIP**, v.42, n.74, mai/ago, p. 126-138, 2017.

STARLING, Heloísa. **Lembranças do Brasil: teoria política, história e ficção em Grande sertão veredas**. Rio de Janeiro, Revan/Ucam/Iuperj, 1999.

VAINFAS, Ronaldo. “Homoerotismo feminino e o Santo Ofício”. In: DEL PRIORE, Mary (org). **História das Mulheres no Brasil**. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2004.

\_\_\_\_\_. **Trópico dos pecados: moral, sexualidade e inquisição no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

VASCONCELOS, Sandra Guardini T. Caminhos do sertão, impasses da modernidade. **O eixo e a roda**, Belo Horizonte, UFGM, v.12, 2006.

VASCONCELOS, Tânia Mara Pereira. “Moça virgem/mulher honesta” versus “prostituta”: A importância da virgindade feminina e a centralidade do corpo na construção dos binarismos de gênero em processos. **Revista Feminismos**, v.6, n.3, jul./dez. 2018, p.119-131.

VERLANGIERI, Iná Valéria Rodrigues. **J. Guimarães Rosa – Correspondência inédita com a tradutora norte-americana Harriet de Onís (Parte I)**. 1993. 362 p. Dissertação (Mestrado em Letras). Araraquara: Universidade Estadual de São Paulo, 1993.

VIOTTI, Fernando Baião. **Encenação do sujeito e indeterminação do mundo**: um estudo das cartas de Guimarães Rosa e seus tradutores. 2007. 189 p. Dissertação (Mestrado em Letras). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2007.

ZILBERMAN, Regina. “*Corpo de Baile*: romance, fragmentação, polifonia”. In: ZILBERMAN, Regina (org). **Corpo de Baile**: romance, viagem e erotismo no sertão. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007. pp.9-14.

\_\_\_\_\_. Narrativas da Infidelidade em Sagarana, de Guimarães Rosa.  
**Veredas: Revista Internacional de Lusitanistas**, n.12, p. 107-122, dez. 2009.