

O brejo das delícias terrenas

Edinael Sanches Rocha*

Resumo

O presente artigo estuda diversos trechos de “Buriti”, parte integrante do *Corpo de baile*, tendo como foco o Brejo do Umbigo. Guimarães Rosa, na presente novela, dota a natureza de diversas características sugestivas de uma eroticidade própria, transpondo para o sertão aquilo que é próprio do humano, que torna possível estabelecer um paralelo entre o labor literário do escritor e alguns pontos do pensamento de Giambattista Vico. A natureza, assim, mais do que uma paisagem na qual se desenrola a ação, é também, uma personagem a mais da trama, interagindo, à sua maneira, com os personagens humanos. Por meio da análise estilística da obra, verifica-se a relação das diferentes perspectivas de quem se aproxima do Brejo do Umbigo com as características destacadas na descrição. Assim, sejam as personagens masculinas ou femininas, a pregnância da natureza por elementos de conotação erótica se dá de forma distinta, conforme aquilo que é próprio da representação de gênero conferida às personagens. Em paralelo à possibilidade de encontro erótico entre os atores da trama, há um correlato na natureza literariamente constituída pelo autor, em passagens nas quais a própria natureza sugere fenômenos análogos a um encontro erótico. A investigação das diversas camadas de significação que compõem o texto amplia a riqueza da leitura, com referências a diversas fontes.

Palavras-chave: Buriti; Brejo do Umbigo; erotismo; natureza.

* USP. Doutor e mestre em Letras pelo Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH, Pós-doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada pela mesma instituição. Psicólogo Judiciário e Psicanalista. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0214-4676>.

The Swamp of Earthly Delights

Abstract

This article studies several excerpts from “Buriti”, which is part of *Corpo de baile*, focusing on the swamp called *Brejo do Umbigo*. Here, Guimarães Rosa endows nature with several characteristics that suggest an eroticity of its own by transferring to the backlands traits which are particularly human. Thus, there is a parallel between the author’s literary labor and some points in Giambattista Vico’s thought. Nature is therefore more than the landscape where action takes place. It is a character in the plot, interacting with the human characters in its own way. The stylistic analysis of the short story reveals the relationship between the various perspectives of those who approach the *Brejo do Umbigo* and the characteristics listed in its description. Thus, the perception of nature via elements with erotic connotation varies according to the representation of gender associated with the characters. The possibility of erotic encounters between characters is paralleled with nature as literarily constituted by the author, in passages where nature itself suggests phenomena which are analogous to an erotic encounter. The investigation of the text’s several layers of meaning enriches the reading, with references to various sources.

Keywords: *Buriti*; *Brejo do Umbigo*; erotism; nature.

Recebido em: 31/05/25 // Aceito em: 28/11/25

Introdução

A leitura de “Buriti” pode produzir constante surpresa 70 anos após sua publicação, dadas sua alta pregnância erótica e suas diversas camadas de significação. Guimarães Rosa, prosador atento aos mínimos detalhes, semeia em sua produção múltiplas referências que se entrecruzam, produzindo efeitos inusitados em seus leitores. Neste ensaio, destaca-se a interação entre a natureza e as personagens, numa abordagem que busca aliar a atenção aos pormenores ao todo da obra, tendo como metodologia a análise estilística do texto.

Como no efeito de uma câmera que dá zoom à ação encenada na novela, o foco das considerações que se seguem vão para o Brejo do Umbigo, que, conforme a perspectiva das personagens que dele se aproximam, pode apresentar características diferentes, tendo sempre em comum a conotação erótica.

Dessa forma, dirige-se, aqui, a atenção para momentos da narrativa nos quais nhô Gualberto e Miguel, numa visada, e Lalinha e Maria da Glória, em outra, se aproximam da Baixada. A depender de quem se aproxima do local, ênfases distintas se apresentam na descrição do local e na narração dos eventos. Das diferentes perspectivas, masculina e feminina, nasce a possibilidade de um encontro amoroso que, no texto de Rosa, é perceptível não apenas entre as personagens humanas, mas também na natureza.

De maneira mais detalhada (Rocha, 2017), pode-se estudar o quanto em “Buriti” o erotismo – fenômeno humano por excelência – é projetado na natureza, ali se espalhando. Assim, cria-se o efeito, por meio do labor literário do autor, de uma natureza que é toda exuberante ou propiciadora de uma

eroticidade própria. O presente artigo é apenas uma pequena amostra desse efeito.

1 Brejo masculino: árvores

Miguel e nhô Gualberto, a caminho da fazenda do Buriti Bom, na primeira visita do forasteiro ao local, após passarem por um lugar denominado Alto Grande, aproximam-se do Brejão do Umbigo:

A mata marginal se cerrava, uma enormidade, negra de virgem. [...] Aquelas árvores de beira-de-rio, maculadas, barbudas de branco, manchosas, cascudas com rugas, eriços, placas e pálidas escamas se pintalgando – *a carne de vaca, a marmelada de cachorro, o jequitibá, o landi, o ingá, a almesca, o gonçalo, o pau-pombo, a folha miúda, o olandim-do-brejo pardão* – tomavam tamanhos fora do preceito, bojavam diâmetros estrusos. [...] *Lá dentro, se enrolava o corpo da noite mais defendida e espessa.* O chão, de impossível andada, era manta profunda, serapilheira em estrago e empapo, se amassando numa lama vegetal. No denso, no escuro, cogumelos e larvas olhavam suas luzinhas mortícias. Lívidos entes se encostavam, sem caras. Miguel esperou. Devagar, recuava. Tragava o medo do mato. (Rosa, 1969a, p. 124-125, grifos próprios).

A seriação das “árvores de beira-de-rio”, bem como a listagem de seus qualificativos, faz lembrar as seriações encontradas em *Macunaíma*¹ e pode passar despercebida como apenas mais uma lista de nomes e características de árvores, uma mera demonstração de conhecimento de botânica sertaneja.

¹ A aproximação do texto de Rosa com a rapsódia modernista pode ser feita pelos detalhes, como no caso da serapilheira – citada acima – presente no texto de Mário de Andrade, quando Sofará coloca o pequeno Macunaíma nos “carurus e sororocas da serrapilheira”, fazendo o infante crescer e virar “um príncipe lindo” (Andrade, 2017, p. 14) evidente evocação da masculinidade viril, como no trecho destacado de “Buriti”.

Mas a curiosidade aguçada pode levar mais longe, para, numa investigação mais detida, conhecer melhor cada espécie e perceber a função de sua disposição neste trecho em específico.

Numa breve apreciação, constata-se que as dez “árvores de beira-de-rio” caracterizam-se como madeiras de lei, que primam por sua dureza e durabilidade. Como se não bastasse sua grandeza natural, no texto, esses espécimes ainda “tomavam tamanhos fora do preceito, bojavam diâmetros estrusos”. Elas são apresentadas, no texto, de forma sequencial, numa somatória de elementos que, perfilados, reforçam as qualidades que os espécimes têm em comum.

Essas árvores evocam, ainda, o nome de homens, como “gonçalo”, árvore que também é conhecida como “quebramachado”. Importante também é o caráter de serem produtoras de resinas aromáticas e do “fruto úmido”, no caso, o ingá. Da almesca, também conhecida como almecegueira, extrai-se o almíscar, que traz, em sua raiz, a palavra persa *musk*, testículo. Pode-se notar, ainda, a expressão “marmelada de cachorro”, um dos sentidos coloquiais para “marmelada”, qual seja: “troca de ternuras ou intimidades amorosas” (Houaiss, 2001, p. 1.856). Portanto, num trecho em que o brejo é visto pela perspectiva masculina, enumeram-se árvores de tronco “fora do preceito”, evocando a virilidade, as “potências machas”, com seus atrativos próprios.

Dos elementos mais evidentes àqueles mais escondidos, parece inequívoca a multiplicação do erotismo pelo texto – via sexualização da natureza –, principalmente numa passagem que pareceria meramente descritiva, simples anotação dos espécimes vegetais da região. Mais uma vez, percebe-se, como já notou Antonio Candido (1983), que Guimarães Rosa, mais do que

trazer a cor local, traz uma composição que extrapola o “típico” da região, prevalecendo a evocação de um conteúdo simbólico naquilo que pareceria apenas mais um cenário da ação.

É o caso do buriti grande, ponto alto desta flora *sui generis* que constitui o texto de “Buriti”. Descrito como “erecto, liso, o estipe – a desnudada ponta” (Rosa, 1969a, p. 104), essa palmeira (feminina) de aspecto fálico (masculino) está cravada no coração do Brejo. Essa planta desproporcionalmente grande, firmemente presa ao terreno e que se ergue à altura “de setenta ou mais metros”, é aproximada, em diversas passagens, ao patriarca Liodoro, cuja marca distintiva são as saídas noturnas atrás de suas “mulheres exatas”.

Paulo Rónai, ao falar do buriti grande, essa singular “árvore gigante”, escreve: “ao caracterizar a *personagem vegetal*, [Rosa] está definindo uma das funções, talvez a mais importante, da própria arte” (Rónai, 1958, p. 139, grifos próprios).

Ainda que presente num texto em que aprecia o *Corpo de baile* de forma genérica, a percepção é certa. O buriti grande é, apesar do *status* vegetal, ou justamente por causa dele, uma personagem importante da narrativa, devendo ser levada em conta sua ação sobre as demais. Focar a análise na constituição da flora e nos demais aspectos da natureza de “Buriti” não é, portanto, nada mais do que atentar para outras personagens que ali se encontram, interagindo com os personagens humanos, sob a tônica das emanações eróticas dessa grande palmeira e do brejo.

Em “Buriti”, Rosa dota a natureza de uma ampla eroticidade, cria um ambiente de plantas e solo pleno de características plásticas e sonoras que proporcionam invulgar participação na dinâmica maior da novela. Os homens e mulheres inseridos

nesse “lugar de agrado”, natureza finamente construída pelo autor, recebem a influência desse jardim e têm a ocasião para manifestar, em consonância com a ancestral fertilidade local, seu próprio erotismo. Pela ação do escritor – ou seja, por meio do uso da palavra em sua máxima virtualidade criativa –, o corpo da natureza, “corpo da noite”, se erotiza a ponto de afetar o corpo das personagens.

Adélia Bezerra de Meneses (2010, p. 60), retomando o pensamento de Giambattista Vico (1974), aponta para o processo de animização da natureza em seu estudo sobre *Grande sertão: veredas*. A menção ao filósofo napolitano não poderia ser mais pertinente, pois Vico associa a origem da linguagem poética aos primórdios da capacidade humana para nomear os fenômenos da natureza, usando a si próprio – o homem – como medida.

Em Vico (1974, p. 43), lê-se o seguinte: “Os homens ignorantes das razões naturais que produzem as coisas [...] transferem para as coisas a sua própria natureza [deles, homens], assim como quando o vulgo afirma que o ímã está enamorado pelo ferro”. Tomando o próprio corpo como referência, inicia-se o processo pelo qual o homem, poeticamente, passa a nomear os fenômenos que o rodeiam. De novo, Vico (1974, p. 50) afirma: “A mente humana inclina-se, naturalmente, mediante os sentidos, a fazer-se visível no corpo”. Estaria aí, segundo esse filósofo, “o universal princípio da etimologia em todas as línguas, nas quais os vocábulos são transpostos dos corpos e das propriedades dos corpos para a significação das coisas da mente e do espírito” (Vico, 1974, p. 50).

Nada mais apropriado para uma narrativa que se refere à origem dos tempos (com múltiplas menções ao Jardim do Éden, por exemplo) do que refletir sobre a origem da linguagem

poética, tão cara a Rosa. Ao modo de Vico, pode-se identificar uma forma de trabalhar do escritor mineiro, na medida em que este faz a natureza impregnar-se do que é propriamente humano. Em “Buriti”, esse procedimento parece ser maciço, *a ponto de se fazer acreditar que o erotismo – presente em toda parte – nasce na natureza, sendo o humano decorrência “natural” do que se observa ao redor*. E, ao final, esse paradigma legitima o erotismo como um modo de ser constitutivo do humano, posto que nascido na origem da própria natureza. Tudo isso só é possível, nunca é demais lembrar, pela singular instância narrativa que caracteriza “Buriti”, na escolha da palavra empenhada em criar um ambiente extraordinário, literariamente rico e pleno de possibilidades interpretativas.

2 Brejo feminino: flores

“Há flor sem amor?” (Rosa, 1970, p. 256).

Como se não bastasse a evocação das árvores e das “forças machas” (Rosa, 1969a, p. 113) correspondentes, deve-se observar que o mesmo Brejão, de acordo com uma perspectiva distinta, pode evocar o sentido complementar da feminilidade.

A visão do Brejão pelo ângulo feminino se dá após o primeiro encontro noturno de Lalinha com iô Liodoro, no qual o patriarca delicia-se ao passear seus olhos pelo corpo de Leandra (“Sua beleza era *pasto*” (Rosa, 1969a, p. 220, grifo próprio), enquanto ela se delicia em mostrar-se. Ao amanhecer, Lalinha deseja sair para passear pela propriedade.

Logo ao acordar, abrindo a janela do quarto, ela se depara com o “jardinzinho”, “ao pé da janela, viçoso de verdes hastes”.

Lalinha pede para “ir até a Baixada”, ao “bom e belo [...] Brejão”, com suas “grandes dadas flores: a olímpia, a dama-do-lago, a gogóia, o golfo-da-flor-branca, a borboleta, a borboleta-amarela, as baronesas. O brejo alegrava, se doava, doce como o ócio e o vício” (Rosa, 1969a, p. 218).

Permanece, em relação ao trecho das “árvores de beira-de-rio”, o sentido da desproporcionalidade. Ali, os troncos das árvores, excessivamente grandes, são “fora do preceito”. Aqui, as “dadas flores” são “grandes”.

O brejo não causa temor, como na perspectiva de Miguel, que se aproximava de um ambiente estranho, desconhecido. Aqui, o brejo é alegre, reverberando o estado de espírito de Lalinha, que “se doava”, e é convidativo, “doce como o ócio e o vício”.

Nesse ambiente de alegria e doação, as flores, assim como as árvores, são enumeradas, certamente não ao acaso.

A “olímpia”, Rosa (2003, p. 118) explica a Edoardo Bizarri, também pode ser chamada de “lírio do brejo, golfão branco”, “um nenúfar da Ninfeáceas”. Quanto à “gogóia”, o autor afirma que “é o mesmo que baronesa”, para, logo, ampliar o leque de opções: “umas ninfeáceas, também [...] (rainha-do-lago, gólfão, jijoga, água-pé, guapé, uapé)”.

A borboleta e a borboleta amarela, segundo o Houaiss, podem ser o mesmo que lírio-do-brejo, além de outra espécie de flor ornamental, originária do Chile, menos provável de ser encontrada no sertão. Note-se, ainda, que o termo borboleta, no sentido figurado, pode significar “vulva” e até “indivíduo que se prostitui”. Não por acaso, Lalinha, em sua relação com a personagem iô Liodoro, mais tarde se comparará a uma prostituta. Lalinha “queria ser flor, toda coqueteria sinuasse em sua voz” (Rosa, 1969a, p. 216).

Quanto ao “lírio do brejo”, variação de “olímpia”, são amplas a significação e a importância erótica dessa espécie. Vale notar que uma das sinônimas para o “lírio” é “açucena”, que é um dos apelidos da personagem Doralda, ex-prostituta protagonista de “Dão-Lalalão”, novela que integra o mesmo *Corpo de baile*. Quanto à planta em si, Sangirardi Júnior (1981, p. 180) faz notar que o lírio, “para a mulher, é planta de ação anafrodisíaca, combatendo a ninfomania ou o furor uterino”. Esse autor ainda frisa a simbologia da flor relacionada à pureza de alma, além de estar associada à morte e à proteção contra as bruxas e seus encantamentos.

Constata-se facilmente, ademais, que, em sua apresentação das flores que povoam o Brejão “feminino”, Rosa situa-as quase todas na mesma família, das Ninféáceas. Esse vegetal aquático, cujo nome científico deriva das criaturas míticas ligadas à água, tem sua própria história e significado dentro do imaginário erótico. Plínio (Pliny, 1992) trata da origem das ninféáceas anotando que a flor nasceu de uma ninfa que morreu de ciúme de Hércules, sendo, por isso, também chamada de “heracleon” ou ninfeia heráclia. Esse autor ainda expõe que a raiz da planta, que tem a forma de uma clava, pode ter ação inibidora sobre a potência e a procriação, ou mesmo sobre os sonhos eróticos. Em pesquisas posteriores, Sangirardi Júnior (Pliny, 1992, p. 156) anota que, por ser uma planta aquática, há que se considerar seu valor para apagar “os incêndios dos sentidos”.

Ainda sobre as ninféáceas, o mesmo Sangirardi Júnior cita Dioscórides, para o qual a ação da raiz dessa espécie, quando “bebida com muita frequência, em pouco tempo torna cabisbaixo e sem brio aquele membro que honestamente não se pode nomear” (Plínio, 1992, p. 158-159). Curiosamente, Rosa

utiliza substantivos bastante incomuns para designar “aquele membro”, como “estrovenga”, ou mesmo, “mêntula”, numa passagem em que evoca uma figura da mitologia indígena, o Curupira, que se caracteriza, dentre outros atributos, por sua “mêntula desconforme, submetendo as ardentes jovens, na cama das folhagens, debaixo do luar” (Rosa, 1969a, p. 126).

Vê-se, portanto, que a sequência desse encontro já pleno de calor erótico – “os olhos e as palavras dele *quentemente* a percorriam” (Rosa, 1969a, p. 216, grifo próprio) – tem a função de “esfriar os ânimos”, sendo toda ela remetida ao frio da manhã e às propriedades das flores do brejo para conter o desejo sexual.

Se as árvores se erguem em direção ao céu, recebendo mais diretamente os raios solares, as plantas aquáticas, como o próprio nome sugere, enraízam-se no elemento líquido, aproximando-se, por sua natureza, mais da água que do sol.

Gaston Bachelard (1997, p. 145), ao discutir a questão da pureza das águas, trata também de seu oposto, das águas impuras, impróprias para o consumo humano. Como se viu, o Brejão é caracterizado por sua união entre a água e a terra, guardando em si uma face mortífera.

Ao tratar da flora que brota desse ambiente particular, o autor escreve:

Para certas almas, a flora das águas é um verdadeiro exotismo, uma tentação de sonhar algures, longe das flores do sol, longe da vida límpida. Numerosos são os sonhos impuros que florescem na água, que se exibem pesadamente sobre a água, como a grossa mão espalmada do nenúfar. (Bachelard, 1997, p. 146).

Admirar a vegetação do Brejão é, portanto, contemplar as “flores do mal”, num sentido mais próximo da materialização vegetal disso que nasce de um meio impuro e, mais, que tira

muito de sua beleza e exuberância da água impura e putrefata, beleza que encobre o mal submerso.

Georges Bataille (2007), em seu texto *A linguagem das flores*, reflete sobre o aspecto visual das plantas e suas partes. Para o pensador francês, desfazendo as idealizações que giram em torno da beleza das flores, não é só a raiz “contrapartida perfeita das partes visíveis da planta, [...] apaixonadas pela podridão como as folhas pela luz” (Bataille, 2007, p. 92), mas as próprias flores, que podem, num exame cuidadoso, revelar uma contraface pouco agradável. Para Bataille (2007, p. 90), mesmo “as flores mais bonitas se enfeiam no centro com a mancha felpuda dos órgãos sexuais. É assim que o interior de uma rosa não responde de maneira nenhuma à sua beleza exterior [...] a flor é traída pela fragilidade de sua corola”.

A menção a Bataille convém por ampliar o espectro interpretativo. O texto de Rosa insiste muito mais na beleza e exuberância das flores do que no seu potencial aspecto repugnante. A repugnância fica circunscrita ao brejo, no qual fertilidade e podridão parecem coincidir. Para o pensador francês, vale demarcar o movimento sincrônico em direções distintas, as folhas e flores indo para o alto iluminado e as raízes rumo ao solo – charco – e à podridão da matéria decomposta. E é esse movimento que pode ser identificado em “Buriti”. Embora o escritor mineiro insista na exuberância das flores, que, certamente, não será eterna, não deixa de mencionar a simultaneidade e a dependência das flores em relação à sordidez do brejo. Portanto, a união das substâncias elementares, água e terra, exposta acima de acordo com Bachelard, encontra aqui, no tratamento da flora, um desdobramento possível. O Brejão é ocasião para o encontro do par de opostos puro/impuro.

As flores, ninfeáceas, brotam graças à união da água com a terra, num meio impuro. Ao mesmo tempo, retomando o pensamento de Heloísa Vilhena de Araújo (1992, p. 144), em seu livro *A raiz da alma*, temos que Maria da Glória e Lalinha “são ninfas em casulo – em reclusão – transformando-se [...] em borboletas, em insetos adultos, perfeitos, formando toda a beleza que lhes era destinada”.

A presença das ninfas, criaturas intimamente ligadas à água, é, para Bachelard (1997, p. 150), sinal da pureza desse elemento: “a água purificada é ninfeizada”. Nessa perspectiva, fica nítida a multiplicação das ambiguidades do texto, ali onde, a princípio, não haveria mais do que uma descrição/composição do ambiente, aparentemente acessória ao desenrolar da trama.

Multiplicam-se, ainda, os sentidos dos elementos eróticos, retomando o que já foi dito sobre as borboletas (flores), aqui somadas ao raciocínio da estudiosa brasileira, que aproxima as personagens femininas a borboletas (animais) em estado de desenvolvimento, para o pleno desfrute da sexualidade.

As ninfas, assim como a própria Afrodite, aparecem na Mitologia Grega como um dos primeiros resultados da castração de Urano por Cronos. Lê-se em Hesíodo, na tradução de Jaa Torrano (2007, p. 111-113):

E do pai o pênis ceifou com ímpeto e lançou-o a esmo para trás. Mas nada inerte escapou da mão: quantos salpicos respingaram sanguíneos a todos recebeu-os a Terra; com o girar do ano gerou as Erinias duras, os grandes Gigantes rútilos nas armas, com longas lanças nas mãos, e *Ninfas chamadas Freixos* sobre a terra infinita. [...]

Opênis, tão logo cortando-o com aço atirou do continente no undoso mar, aí muito boiou na planície, ao redor branca espuma da imortal carne ejaculava-se, dela uma virgem criou-se. Primeiro Citera divina atingiu, depois

foi à circunfluída Chipre e saiu veneranda bela Deusa, ao redor relva crescia sob esbeltos pés. A ela. *Afrodite Deusa nascida de espuma e bem-coroadada Citeréia apelidam homens e Deuses, porque da espuma criou-se [...] e Amor-do-pênis porque saiu do pênis à luz. Eros acompanhou-a, Desejo seguiu-a belo, tão logo nasceu e foi para a grei dos Deuses. Esta honra tem dêos o começo e na partilha coube-lhe entre homens e Deuses imortais as conversas de moças, os sorrisos, os enganos, o doce gozo, o amor e a meiguice. (grifos próprios).*

Dizer que Maria da Glória se aproxima da própria Afrodite não é, portanto, descabido: “Sendo o sertão assim – que não se podia conhecer, ido e vindo enorme, sem começo, feito *um soturno mar*, mas que *punha à praia* o condão de inesperadas coisas, *conchinhas brancas de se pegarem à mão*, e com um molhado de sal e sentimentos. *De suas espumas Maria da Glória tinha vindo – sua carne, seus olhos de tanta luz, sua semente*” (Rosa, 1969a, p. 195-196, grifos próprios).

A referência às ninfas ligadas à água, além da evocação vegetal e dos seres míticos, remete, ainda, a um dos significados do termo ninfa: pequeno lábio da vulva. Essa observação, numa pequena nota de rodapé do importante trabalho de Heloísa Vilhena de Araújo (1992, p. 145), reforça ainda mais a ideia de que a disposição dos espécimes vegetais, seu pleno vigor erótico e sua relação com as personagens e a trama, muitas vezes, podem passar despercebidos.

3 O brejo do encontro: terrível delícia

Numa passagem semelhante à da aproximação de Miguel e nhô Gualberto do brejo, destacada acima, quase como num jogo de espelhos dentro da narrativa, Maria da Glória e Lalinha,

também a cavalo, num passeio pela propriedade, aproximam-se da “Baixada”. Para espantar os mosquitos, Lalinha acende um cigarro a pedido de Maria da Glória, que também resolve fumar. Lalinha se surpreende com a iniciativa da cunhada em fumar e acaba ouvindo a seguinte confissão: “Tem horas, vou contar a você: fico pensando que 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, 1969a, p. 171-172).

Em meio ao clima de confissão de uma e surpresa da outra, permeado pelo desejo do que se pode aproveitar escondido, sendo o “de melhor”, avista-se, mais uma vez, o Brejão-do-Umbigo:

O nome era quase brutal, esquisito, desde ali pouco se principiava, no chão – um chão ladrão de si mesmo – até lá, onde o rio perverte suas águas. O que se sabia, dele, era a jangla, e aqueles poços, com nata película, escamosa e opal [...] *O brejo não tinha plantas com espinhos. Só largas folhas se empapando, combebendo, como trapos, e longos caules que se permutam flores para o amor. Aqueles ramos afundados se ungindo dum muco, para não se maltratarem quando o movimento da água uns contra os outros esfregava.* Assim bem os peixes nadavam enluvados em goma, por entre moles, mádidas folhagens. E todos os bichos deixavam seus rastros bem inculcados na umidade da argila. Todo enleio, todo lodo, e lá, de tardinha, a febre corripe, e de noite se desdobra um frio maior, sobre as que se abrem torpes – bolhas do brejo e estrelas abaixadas. Aquilo amedrontava, dava nojo. (Rosa, 1969a, p. 172, grifos próprios).

O trecho acima, sobretudo o destacado, não deixa dúvida sobre a ligação entre a flora local e o erotismo, sendo cabível o comentário de que, ali, a própria natureza copula, como sugere

o movimento dos “ramos afundados se ungindo dum muco, para não se maltratarem quando o movimento da água uns contra os outros esfregava”.

O destaque da análise é o elemento vegetal. Mas se percebe a dificuldade da tarefa à medida que o texto caminha diversas vezes para o plano da fusão de elementos. Lembre-se de que se trata de um brejo, lugar onde naturalmente se fundem água, terra, vegetação e restos de plantas e animais, criando um ambiente onde prevalece a mistura, a indissociação, o disforme. A criação rosiana, portanto, à sua maneira, mimetiza o ambiente alagadiço, convertendo em palavras o que é próprio do lugar.

Nessa ambiência de mistura, o texto se compõe de signos essencialmente complexos. Invertem-se os termos positivo e negativo dos elementos da natureza. O chão não representa a firmeza ou segurança, pois este agora é “ladrão de si mesmo”.

O rio, contrariando sua fluidez natural, não verte simplesmente, mas “perverte suas águas”, dando o que pensar sobre o que poderia vir a ser essa “perversão” das águas de um rio. Pode-se supor que Rosa, subvertendo o sentido do termo “perversão”, indique a possibilidade de o rio transbordar, numa ligação à abertura de certas personagens para experimentarem outras possibilidades que não se limitam a formas conhecidas e aceitas, excedendo o fluir da sexualidade que se restringe ao “leito do rio” no sentido mais tradicional.

Os peixes não nadam na água, como obviamente se poderia esperar, mas “enluvados em goma”, por entre as folhagens úmidas (mádidas) e moles. A aproximação dos extremos, tal como o casamento dos elementos materiais e a convivência da pureza com a impureza, ganha, agora, a convivência do alto com o baixo, seus extremos: “bolhas do brejo” – que se formam

e estouram de baixo para cima – “e estrelas abaixadas” – que descem do alto para o baixo. Tudo isso, talvez por seu acúmulo de elementos habitualmente incompatíveis, ao final, suscita o mesmo sentimento da aproximação dos personagens masculinos ao brejo, o medo: “Aquilo amedrontava” (Rosa, 1969a, p. 172) e “(Miguel) tragava o medo do mato” (Rosa, 1969a, p. 125).

Pode-se cogitar que esse medo advém justamente do que o brejo suscita, a saber, a possibilidade da total indiferenciação, da perda de si, dos próprios limites que dão contorno ao sujeito. Notem-se, para tanto, as semelhanças presentes nas duas descrições do brejo, a começar pelo chão, “ladrão de si mesmo” (Rosa, 1969a, p. 172), “de impossível andada, era manta profunda, serapilheira em estrago e empapo, se amassando numa lama vegetal” (Rosa, 1969a, p. 125). Essas relações pelo avesso talvez possam ajudar a entender a visada de Rosa quanto ao sertão: ele, em si, já contém seu duplo.

Destaquem-se também os animais disformes, de sangue frio, de aspecto repugnante, ou mesmo, os peixes, que não nadam na água, mas justamente nesse terreno misto: “cogumelos e larvas olhavam suas luzinhas mortícias. Lívidos entes se encostavam, sem caras” (Rosa, 1969a, p. 125), “peixes nadavam enluvados em goma, por entre moles, mádidas folhagens” (Rosa, 1969a, p. 172).

E é justamente na aproximação com o Brejo, na conjunção de seu potencial repugnante e atraente, belo e terrível, que se destaca a máxima fertilidade do terreno. Desse ambiente repugnante, justamente pelo acúmulo de matéria orgânica em decomposição, o solo dá sinais de vida intensa noutra passagem repleta de sugestões quanto à atividade erótica na natureza:

Do Brejão, miasmal, escorregoso, seu tijuco, seus lameiros, lagoas. Entre tudo, flores. A flor sai mais colorida e em mimo, de entre escuros paus, lôbregos; lesmas passeiam na pétala da orquídea [...] os caracóis encadeando espíntrias, junto de outras flores (Rosa, 1969a, p. 125).

O exuberante colorido da flor e seu “mimo” decorrem da escuridão dos paus de onde ela provém. A beleza da orquídea – ela também uma planta de importante uso dentro da botânica erótica, que tanto pode estimular como inibir o desejo sexual – se mistura com a viscosidade da lesma noutra sugestão libidinosa dos elementos naturais. No plano literário, a simbologia sexual relativa à orquídea encontra, no mínimo, uma menção ilustre. Em Proust (2006, p. 291), no volume “O caminho de Swann”, a catleia – espécie de orquídea nativa do Brasil e de outros países sul-americanos – é sinônimo da “posse física” de Charles Swann em relação à *demi-mondaine* Odette de Crécy, passando a ser corrente a expressão entre as personagens “fazer catleia”.

Os caracóis encadeiam-se em múltiplas cópulas tendo as flores como suporte. Em relação às “espíntrias”, além da referência à “lascívia dos movimentos dos caracóis” (Rosa, 2003, p. 115), há um sentido dicionarizado de “indivíduo libertino que inventa novas práticas de luxúria, com requintes de voluptuosidade, o que usa fornicção de novo gênero, pederasta” (Houaiss, 2001, p. 1.232), que traz, ainda, a relação etimológica entre espíntria e esfínter. A esse respeito, outras observações merecem ser feitas.

O termo *spintria* (plural, *spintriae*) foi usado pela primeira vez, provavelmente por Suetônio, autor de *Tiberio Calígula*, ao tratar do exílio de Tibério na ilha de Capri. Esse autor (Suetônio, 1983, p. 137) descreve, aqui, na tradução de Oliveri Valls, uma sala preparada para “secretas obscenidades”: “*Allí, grupos*

de jovencitas y de jóvenes licenciosos recogidos de todas las partes, junto con esos inventores de monstruosos acoplamientos a los que él llamaba “spintries”, unidos en grupos de tres, se prostituían entre sí en presencia de él [...]”.

Na Roma pré-cristã, do século I a.C., o termo passou a ser usado para designar moedas que eram utilizadas nos bordéis para serem trocadas por favores sexuais. Tais artefatos eram feitos de bronze, havendo, em um lado, uma representação erótica e, no outro, um número. Acredita-se que o uso desses materiais para a circulação nesses ambientes tenha sido decorrente de uma proibição do imperador Tibério de se usarem moedas com a imagem do imperador em tais lugares. Durante o período em que esse mecanismo subsistiu, haveria, portanto, uma troca entre a moeda corrente e as *spintriae*, que, depois, seriam novamente trocadas pelas moedas.

Tanto o deslocamento do sentido original de *spintria* – do homossexualismo masculino para as moedas – como sua utilização como a “moeda dos bordéis”, é ainda discutida entre especialistas, não havendo plena concordância sobre o assunto (Fishburn, 2007, p. 230). Escavações recentes em Pompeia, nas Termas Suburbanas, encontraram figuras idênticas às impressas nas moedas. Cogita-se que, contíguo aos banhos termais, funcionava um bordel, sendo clara a presença dos motivos eróticos junto às termas. Supõe-se, inclusive, que as moedas poderiam ter sido usadas originalmente como fichas para o que seria uma espécie de “armário” onde as roupas seriam guardadas.

De qualquer forma, voltando ao texto de Rosa, é digno de nota que essa incursão por um vasto sertão historicamente pleno de conotação erótica seja possível a partir dos pormenores da obra. Mais uma vez, as indicações de Rosa ao seu tradutor

italiano revelam (velam novamente) sentidos possíveis, mas, certamente, não definitivos, para a urdidura de “Buriti”. Isso porque, além do que o próprio autor indica – a saber, os cachos dos caracóis que vão copulando entre si –, subentende-se a referência à prostituição masculina. É digno de nota, portanto, o deslocamento do sentido original da expressão dos “inventores de monstruosos acoplamentos” aos caracóis que se encadeiam durante o ato reprodutor. Apazígua-se, numa primeira leitura, o sentido pleno do erotismo da passagem, havendo, talvez, referência a certo asco provocado pelo encadeamento de criaturas gosmentas. Só a pesquisa revela a referência ao espetáculo licencioso que se dava para o deleite do Imperador Romano. De qualquer forma, prevalece a noção de espetáculo erótico, de um fenômeno que se dá a ver, seja no plano da natureza – os caracóis copulando – ou na sala preparada – ambiente privado – para a realização da orgia.

Estabelece-se, aqui, uma vez mais, a dinâmica entre o detalhe do texto e o todo da obra, da mesma forma que se pode observar a plenitude das referências eróticas tanto na natureza quanto no interior das dependências da casa da fazenda do Buriti Bom. Vale lembrar também, que, se os encontros de Lalinha e iô Liodoro se dão em um ambiente protegido, na calada da noite, o defloramento e a subsequente atividade erótica de Maria da Glória e nhô Gualberto se dão ao ar livre, no Alto Grande, “lugar escondido, bonito”, que faz o contraponto com a Baixada onde se localiza o Brejão-do-Umbigo. No redemoinho dialético que é o texto rosiano, dentro e fora, alto e baixo, natureza e humano intercambiam seus valores e características de forma a ser quase impossível fixar uma paisagem e/ou situação que não se transforme no seu oposto.

No tocante à prostituição masculina à qual o texto de Suetonio faz referência, tal prática não encontra menção em “Buriti”. Há, no entanto, a atração de Lalinha por Maria da Glória, e mesmo o beijo furtivo entre elas, cujo sentido parece estar na intimidade erotizada das amigas.

Da mesma forma, os encontros noturnos entre Lalinha e seu sogro, nos quais ela se vê como uma prostituta, demandando o pleno engajamento de iô Liodoro e investindo na “invenção” de “uma experimentada ciência lasciva” (Rosa, 1969a, p. 229), não deixam dúvidas quanto à ligação possível entre esse pequeno significativo – espíntrias – e o contexto maior da obra, seja pela prática referida em Suetônio, seja pelo uso posterior como moedas nos bordéis.

Mas iô Liodoro se retardava, de propósito? — “Que é que você acha da moagem, minha filha?” — ele perguntou. Ríspida, ela retrucou: — “Nada. Nada. Nada.” Por que tanta hesitação? Seria ele também um covarde? Não via que todo assunto que ali não soasse de ódio ou amor, de voluptuosidade ou violência, cruelmente a ofendia? Um homem!

Ferisse-a, batesse-lhe, gritasse infames acusações – mas violador, macho, brutesco. Como poderia chamar-lhe? “Prostituta”? E ela, desabrida — “Sim, sou uma, sim! Pois então?! Você me quer, me agarre, me use!...”. (Rosa, 1969a, p. 231-232).

No trecho acima, o elemento vegetal participa, mais uma vez, da trama, mais especificamente, do embate entre a violência do desejo de Lalinha e a postura – ainda atenuadora – de iô Liodoro. Fora de contexto, considerando-se a intenção erótica do encontro, e de forma apenas sugerida, a cana-de-açúcar se insinua, reforçando, por um lado, a possibilidade de doçura e deleite, e, por outro, o interdito cultural, a moagem –

processo de transformação do elemento natural em produto a ser comercializado, remetendo à esfera do trabalho da roça.

Aqui, o encontro entre a árvore do sertão e a flor da cidade ainda é tenso, pois se dá às vésperas da carta que anuncia o nascimento do legítimo herdeiro de iô Liodoro. O “brinquedo” inventado por ambos e que anima as noites do Buriti Bom dá, aqui, sinais de desgaste. Mesmo assim, na tentativa de manter a distância, iô Liodoro ainda expõe a contraface do desejo, naquilo que sua fala tem de incestuosa: “Que é que você acha da moagem, *minha filha*?” (grifos próprios).

Para concluir

O patriarca árvore/palmeira. A filha, fruto suculento. Outra filha, Behú, que floresce após a morte. A nora, flor enxertada. Analisar as figuras que põem em movimento o sonho narrativo que é “Buriti” significa, necessariamente, enxergar que se trata de um jardim animado que evoca o imemorial ciclo de fertilidade, nascimento e morte da natureza, estando o elemento humano inserido nessa linha natural.

Ao falar do Buriti Bom, fazenda na qual transcorre a ação de “Buriti”, Ana Maria Machado (1991, p. 102) observa a importância da botânica para se estudar o mundo vegetal constituinte do lugar. Dando livre curso a essa observação, destacamos, aqui, quão longe o estudo da flora local pode levar o leitor, ao observar tanto sua significação profunda quanto as relações de sentido estabelecidas com o desenrolar da trama em diversos níveis de significação.

O estudo da crítica carioca aponta caminhos para a apreciação da obra rosiana e, em se tratando de “Buriti”, ao falar

da importância da botânica, indica, como se viu neste estudo, uma trilha que leva o leitor a um mergulho que vai para além da flora, levando-o a afundar-se quase literalmente num brejo, umbigo de múltiplas e fecundas possibilidades interpretativas. Toda a natureza ganha conotação erótica, que se afina com a temática da novela e muda conforme as diferentes perspectivas, acompanhando os movimentos da trama.

Ao mesmo tempo, nota-se, mais uma vez, quão produtivo pode ser o mergulho nas diversas camadas que compõem o texto de “Buriti” para além do evidente conteúdo erótico da novela, sendo notório que, mesmo nos detalhes, multiplicam-se os signos dessa eroticidade que ultrapassa a esfera do humano e toma conta do sertão.

A atmosfera feérica reinante na novela deve ser entendida, simultaneamente, como um convite à reflexão sobre alguns dos usos e costumes ligados à sexualidade humana. Embora a referência aos interditos sexuais e outros produtos da cultura, como a noção de pecado, possa ser encontrada ao longo do texto, a umidade enflorescida que envolve o elemento humano – e que atinge seu ápice nesse *locus* ficcional que é o Brejo do Umbigo – parece entrar-lhe pelas narinas, sendo o erotismo parte essencial que compõe o sopro divino que anima o homem, barro tornado carne.

Referências

- ANDRADE, M. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. São Paulo: Ubu, 2017.
- ARAÚJO, H. V. *A raiz da alma*. São Paulo: EDUSP, 1992.
- BACHELARD, G. *A água e os sonhos*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BATAILLE, G. A linguagem das flores. In: BATAILLE, G. *Inimigo Rumor*. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes e João Camillo Penna. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 88-93.
- CANDIDO, A. Sagarana. In: COUTINHO, E.F. (org.) *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p. 243-247.
- FISHBURN, G. Is that a spintria in your pocket, or are you just pleased to see me? In: FISHBURN, G. *Regarding the past: Proceedings of the 20th Conference of the History of Economic Thought Society of Australia*. Brisbane: HETSA, 2007. p. 225-236. Disponível em: <http://heterodoxnews.com/htnf/htn57/HETSA2007completepdf>. ou <https://pt.scribd.com/doc/51228927/Spintria>. Acesso em: 04 de maio 2015.
- HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- HOUAISS, A. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- MACHADO, A. M. *O recado do nome*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- MENESES, A.B. *Cores de Rosa*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.
- PLINY. *Natural history*. Tradução de W.H.S. Jones. 2. ed. London: Harvard University Press, 1992.

PROUST, M. *No caminho de Swann*. Tradução de Maria Quintana. 3. ed. São Paulo: Globo, 2006.

ROCHA, E. S. *O corpo da noite: uma leitura de “Buriti”*, de João Guimarães Rosa. 2017. Tese (Doutorado) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH-USP, São Paulo, 2017.

RÓNAI, P. *Encontros com o Brasil*. Rio de Janeiro: INL, 1958.

ROSA, J. G. *Corpo de baile*. Edição comemorativa 50 anos. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2006 (dois volumes).

ROSA, J. G. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

ROSA, J. G. *Noites do sertão*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969a.

ROSA, J. G. *No Urubuquaquá, no Pinhém*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969b.

ROSA, J.G. *Ave, palavra*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

SANGIRARDI JÚNIOR. *Plantas eróticas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nórdica, 1981.

SUETONIO. *Tiberio Calígula*. Tradução de Oliveri Nortes Valls. Barcelona: Bosch Casa Editorial S.A., 1983.

VICO, G. *Os pensadores*. Tradução de Antonio Lázaro de Almeida Prado. São Paulo: Abril Cultural, 1974.