

Quando morre a flor do sertão: figuração da morte em “Buriti” de João Guimarães Rosa

Sarah Maria Forte Diogo*¹

Resumo

Este artigo tem por objetivo estudar de que modo é figurada a morte da personagem Maria Behú, de “Buriti”, **Noites do sertão** (1956), de João Guimarães Rosa e os símbolos que a ela se agregam. Para tanto, investigamos as focalizações narrativas que incidem sobre Behú, construindo sua imagem como beata, assexuada, atuante na esfera da metafísica, sendo a sua morte o início da intensa vivência da sexualidade pelos demais personagens. “Buriti” narra a estória dos habitantes da fazenda Buriti Bom e daqueles que por lá transitam e as mudanças que ocasionam na vida uns dos outros. Behú é a personagem que mais contrasta com o ambiente, pois dele difere por não apresentar marcas de erotismo ou vida plena. Behú funciona na novela como guardiã da tradição e da cultura, seus usos e seus costumes, estilizados pela linguagem roseana.

Palavras-chave: João Guimarães Rosa; Cultura; Linguagem; Morte; Tradição.

Meu Deus, e aquilo se dera, atroz, tenramente, na noite, na calada. E era possível!

À morte são atribuídas diversas valorações. Em todas as culturas, os vivos prestam rituais aos seus mortos ou mesmo elaboram expiações pelas falhas cometidas durante a existência. Na Alemanha, por exemplo, para que o morto expiasse seus pecados, fazia-se necessário que ele dançasse sobre o túmulo ao som de uma flauta. A música comandava os movimentos dos falecidos, que deveriam perder o orgulho diante do inevitável. Antigamente, no interior do Brasil, e ainda hoje em algumas localidades, é comum o oferecimento de comida àqueles que velam o defunto: cachaça, café, pão,

* Universidade Federal do Ceará.

milho, para que eles se mantenham acordados, uma vez que o corpo precisa ser vigiado. Para o cristianismo, o momento fatal afigura-se como instante de infortúnio, afinal aquele que morre é ceifado da senda da vida, arrancado da existência material para outra: céu, purgatório ou inferno. A morte surge então sob várias máscaras e a ela se reputam diversos epítetos, como os que enfeixam a epígrafe que selecionamos: “Meu Deus, e aquilo se dera, atroz, tenramente, na noite, na calada. E era possível!”²¹ (ROSA, 2001, p. 301)

No universo semântico que a morte abraça no trecho que ora destacamos, temos um vocábulo negativo: atroz. É à noite, e na calada, em meio ao silêncio, que “aquilo” se dá. Invoca-se a Deus – “Meu Deus” – e associa-se ao momento, até então inominado, o advérbio de modo “tenramente”, suavemente. A deslizar pela madrugada a morte se concretizava no corpo da personagem Maria Behú.

Tingida pela aura da impossibilidade desfeita – “E era possível!” – a morte aparece nesta novela como distinção da personagem que mais rezava e parecia penitenciar-se. A morte de Maria Behú constitui uma situação narrativa que condensa aspectos culturais sertanejos – como os costumes para o velório – e também a figuração da morte numa narrativa plástica, pictórica, em que o ambiente é descrito numa linguagem com vistas a projetar um espaço transbordante de pulsação vital e erotismo. Num contexto ficcional tão vivo – a fazenda Buriti Bom – temos a inserção de uma personagem que se diferencia das demais figurações femininas de Rosa não pelo que tem, mas sim pelo que lhe falta: Behú não é exuberante como sua irmã, Maria da Glória, nem é bela como Lalinha, sua cunhada. Como encaixar a “flor do sertão” na novela “Buriti”?

“Buriti”, de **Noites do sertão** (1956) – **Corpo de baile** – narra a estória dos habitantes da fazenda Buriti Bom, propriedade de Iô Liodoro, o patriarca, e daqueles que por lá passam, como Miguel, Dô-Nhã e outras personagens. Maria da Glória e Maria Behú são as filhas antípodas de Iô Liodoro. Lalinha é a nora que fora transplantada para a fazenda. Não é possível resumir essa estória de modo linear, uma vez que, após detalhada leitura, vemos que os fatos que ocorrem, a rigor, são poucos: o que domina a narrativa são sensações que emergem dos fatos – uma visita, partidas de

2 - Fragmento retirado da novela “Buriti”, de João Guimarães Rosa. As próximas referências serão indicadas pelo número da página entre parênteses, uma vez que se trata da mesma obra e da mesma edição.

bisca, um visitante estranho – são motes para a configuração de situações narrativas cuja tônica dominante recai sobre as impressões de um actante acerca de si mesmo e dos outros. Formalmente, essa narrativa caracteriza-se pelo manejo diversificado do foco narrativo tradicional, constituindo-se esse manejo por estratégias de tomar a matéria a ser narrada como um bloco heteróclito, a ser sistematizado pelo olhar de outros seres ficcionais, não somente pelo olhar do narrador.

Os escritores necessariamente devem adotar certas condutas diante da matéria a ser narrada. Essa matéria encontra-se, a princípio, em estado bruto. Para sistematizá-la, transformá-la em estória, o artista tem que perspectivar o que será contado. Essa é uma das estratégias de sistematização. Afinal, a partir de que ponto será narrado? E de que maneira será narrado? Essas questões nos fazem incursionar pelo terreno da perspectiva narrativa. De acordo com Reis:

(...) a perspectiva narrativa, enquanto denominação genérica e de certo modo metafórica, pode ser entendida como o âmbito em que se determina a quantidade e qualidade de informação diegética veiculada. (...) a perspectiva narrativa relaciona-se estreitamente com o estatuto do narrador, quer dizer, com a situação narrativa instaurada pelas circunstâncias em que se processa a narração. (REIS, 1986, p. 279)

A perspectiva narrativa, portanto, abrange a estratégia de focalização abraçada pelo autor e concretizada mediante procedimentos técnico-literários sob a figura de um narrador, a entidade ficcional responsável por narrar a matéria. Matéria essa que surge lapidada pela linguagem.

As narrativas do século XX procedem à flexibilização do foco narrativo. Não há mais necessidade premente de um narrador emblemático, tradicional, um comandante sempre a estibordo da estória. Segundo Adorno: “[a posição do narrador] hoje, [se caracteriza] por um paradoxo: não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração. (...) O que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite.” (ADORNO, 2003, p. 55-56)

A vida, portanto, não pode mais ser concebida como uma existência coletiva, à maneira de um bloco unificado que pode ser representado a partir

de uma perspectiva. Para apreender a multiplicidade do mundo, é necessária mais de uma perspectiva, pois somente um olhar, uma voz, uma fala já não são capazes de narrar a polimorfa matéria viva, que exige ao seu dispor estratégias narrativas que ao menosousem apreendê-la em sua totalidade, o que é impossível. Porém, tentar é lícito.

Em “Buriti”, temos uma estória eivada de curiosos procedimentos literários no que tange ao modo de se contar uma estória. Em **Corpo de baile** não temos a figura de um narrador dotado de ações demiúrgicas, que tudo sabe e tudo vê, comandando sozinho os personagens, como se eles fossem títeres. É visível a existência de uma instância narrativa que demanda outras vozes para contar o acontecimento, porém, numa narrativa como “Buriti”, esse tipo de narrador é remodelado, espalhando-se pela narrativa a ponto de ceder sua voz aos personagens, de modo que passamos a conhecer os actantes mediante o discurso de outros seres ficcionais, ou seja, de dentro do cerne da estória. Esse recurso é diferenciado do tipo de focalização “tradicional”, em que uma entidade exterior aos acontecimentos nos narra os fatos, pois aqui temos os personagens, já imersos em suas situações narrativas, que discursam acerca dos outros, forjando assim seu autoconhecimento, uma vez que através do discurso de alguém podemos conhecê-lo, mesmo que esse alguém não esteja necessariamente falando de si, e o conhecimento acerca de outro personagem.

Segundo Reis:

(...) a focalização pode ser definida como a representação da informação diegética que se encontra ao alcance de um determinado campo de consciência, quer seja o de uma personagem da história, quer o do narrador heterodiegético; conseqüentemente, a focalização, além de condicionar a quantidade de informação veiculada (eventos, personagens, espaços etc.) atinge a sua qualidade, por traduzir um certa posição afetiva, ideológica, moral e ética em relação a essa informação. (REIS, 1986, p. 246)

Desse conceito, é possível depreender que, a partir de um campo de consciência X, temos a focalização sobre determinado elemento da narrativa. Essa focalização não é imparcial, uma vez que não surge isenta de valorações afetivas e ideológicas. A focalização seleciona o que será narrado – quantidade – e como será narrado – qualidade. É nesse segundo

tópico que habitam as valorações de ordem afetiva, a saber: ao transpor o foco narrativo às mãos de um personagem teremos uma perspectiva diferente daquela adotada pelo narrador, resultando em posicionamentos que são o substrato do plano frasal, ou seja, a focalização modula estilisticamente o tipo de discurso, daí a diferença entre a dicção dos personagens.

Maria Behú é conhecida mediante as perspectivas de Nhô Gualberto Gaspar, de Miguel e de Lalinha. Interessa-nos observar como essa personagem é figurada num espaço tão diverso dela e de que modo está inserida a sua morte nesta novela.

A narrativa inicia com a vinda de Miguel para a fazenda Buriti Bom, a trabalho. Quem o recebe é Gualberto Gaspar, o nhô Gual, morador da fazenda Grumixã. Durante a estadia do rapaz, Gual desfeve suas opiniões acerca do local e das pessoas. Assim é referenciada por ele Behú:

Destino desigual do de Maria Behú, essa nunca acharia quem a quisesse, nunca havia-de. Maria Behú, tisna, encorujada, com a feição de uma antiguidade. Às vezes, dava para se escogitar, esses encobertos da vida: seria que Maria Behú era triste e maligna por motivo de ser feia? (...) guardando semente do triste e ruim, de em desde pequena, veio murchando e sendo por fora escura e seca, feito uma fruta ressolada? A essas coisas. Sorte. (p. 130)

Neste fragmento, é notável a presença de uma análise superficial de Behú, cuja aparência física é sobreposta a todas as outras possíveis observações a respeito da beata. Gualberto, detentor do senso comum acerca da realidade, contrabalanceado à perspectiva econômica com que enxerga a vida, produz um retrato de Behú em que a feiúra é associada à maldade.

Diferente ideia terá Miguel, que é acolhido por Behú. Para ele, Behú semelha sua mãe, recendendo a passado:

(...) se fazia uma ênfase, uma voz, e o que dizia não era seu; parecia repetir pensamentos lidos. Pobrememente, perseguia alguma poesia. ‘Lembra minha mãe...’ – Miguel pensou. Aquilo soava em dôr de falso... Minha mãe muitas vezes tomava esse modo de falar.(p. 169-170)

Lalinha, personagem transplantada para o sertão, pergunta-se em solilóquios o que ocorrera a Behú, banhando-a com luzes de mártir: “Quem

roubara aquela menina de seu quinhão de saúde e de beleza, e de pontudas dôres crivava-a, deixando-a para fôra da roda da alegria?” (p. 268)

Zequiel, o homem dos pavores noturnos, sente medo de Behú, embora seja alvo de cuidados fraternais dela. Zequiel lida com a noite e seus infundáveis sons assustadores, nutrindo pesadelos que se constituem como verdadeiros caldeirões, para os quais confluem elementos de diversas culturas religiosas. Behú é estandarte da cultura católica: rezas, terço, rituais e tradições. É fato notável o autor ter elaborado um esquema narrativo em que bailam personagens que se relacionam, mas ao mesmo tempo se repelem, Behú e Zequiel, cada um escravizado a algo. João Guimarães Rosa levanta a seguinte dúvida: “Quando Maria Behú morre, mais tarde, terá sido só por acaso que na mesma ocasião o Chefe se viu curado?” (BIZZARRI, 2003, p. 107)

O processo de adoecimento de Maria Behú parece iniciar simultaneamente ao processo de movimentação dos personagens: é a partir da sua doença, do estágio pré-morte, que podemos observar a narrativa cedendo a certos movimentos: os encontros noturnos entre Liodoro e Lalinha iniciam-se e Glorinha entrega-se a Gualberto.

Behú adoece no período posterior à Semana Santa. Assim é referenciada a passagem de tempo:

Fazia tempo que cessara a cerração de águas. O tempo era claro, balançava-se o vir do frio. A camélia plantada por mão de Lalinha deu flôr. Honrou-se o aniversário de Behú, e o de iô Liodoro, festejaram-se tão simples como sempre, tomava-se vinho-do-porto e do de buriti, perfumoso vinho óleo. As primeiras boiadas engordadas se enviaram. Mata-ram, rio adiante, duas onças-pretas. Passou-se a Semana-Santa. E no entanto Maria Behú adoecera. (p. 264-265)

As marcas temporais são balizadas por acontecimentos que seguem a dicção da natureza: “A camélia plantada por mão de Lalinha deu flôr”, “Mataram rio adentro duas onças-pretas”. Os habitantes do Buriti Bom não obedecem a uma cronologia determinada e estabelecida. O tempo passa ao ritmo de acontecimentos cotidianos e naturais. Os leitores são informados de que se passara a semana santa e, após esse período, temos: “E no entanto Maria Behú adoecera, nas dôres de um reumatismo tão forte.” (p. 265). O

início da oração com “no entanto” provoca no plano frasal a ideia de que a despeito dos festejos, apesar de toda a vida que pulsava na estância, a torrente da morte não pudera ser contida.

O período em que Behú adoece não pode ser olvidado: após a Semana-Santa. Para o Cristianismo, é durante a Semana-Santa que Jesus Cristo sofre, é crucificado, sepultado e ressuscita. É o seu calvário. A Igreja medita sobre o sofrimento de Cristo, sua ressurreição organiza-se espiritualmente para a Páscoa. Behú adoece “após” essa data, ou seja, perto da Páscoa. A menção ao tempo posterior a essa emblemática semana nos sugere que a *via crucis* de Behú inicia contra o esperado: num tempo de ressurreição, Behú principia a morrer: “E no entanto Maria Behú adoecera.” Porém, a Páscoa é também libertação. Vejamos o que diz Lurker, no **Dicionário de simbologia**:

A simbologia [da Páscoa] é complexa; ela abrange a Simbologia da Morte e a Simbologia da Ressurreição e torna visível a passagem da morte para a vida. (...) A travessia da morte para a vida é representada pela troca de roupa (despir a velha, vestir a nova roupa); pelo apagar do fogo e da luz velhos e acender dos novos; pelo derramar da água existente e colher da nova. (...) Também sempre faz parte da Páscoa ritualística o Sacrifício (ligado à ceia), frequentemente um cordeiro. (...) Como passagem da morte para a vida, a Páscoa é o tempo da Iniciação. (LURKER, 2003, p. 522)

Num período de ressurreição, observamos o maturar da morte em Behú. O comportamento da enferma é assim descrito: “Maria Behú não tinha uma queixa. Ela queria sua saúde, devagar, e queria o bem de todos; a fim de animar e de um modo ajudar, pedia notícia de tudo na casa.” (p. 265)

Tal comportamento fornece ao narrador margem para a seguinte indagação: “Agradeceria a Deus os seus sofrimentos?” (p. 265), que logo é respondida: “Agradecia-lhe ter-lhe conservado o sono calmo.” (p. 265). Tal resposta alude ao caráter brando da personagem, à maneira de um animal imolado em sacrifício. Observemos no trecho destacado os vocábulos e expressões selecionados para descrever-lhe o comportamento: “não tinha uma queixa”; “devagar”; “queria o bem de todos”; “animar” e “ajudar”. As palavras e frases apontadas atuam num campo semântico que evoca mansidão, altruísmo e bondade. Em outra novela, “Campo Geral”, temos o

pequeno Dito. À maneira de Behú, ele também não se queixa. Observemos: “O Dito sentava na cama, mas não podia ficar sentado com as pernas esticadas direito, as pernas só teimavam em ficar dobradas nos joelhos. Tudo endurecia, no corpo dele. (...) De estar pior, o Dito quase não se queixava.” (ROSA, 2001, p. 115). Dito pede que Miguilim “fosse saber todas as coisas que estavam acontecendo” (p. 112). Cara-de-Bronze, da novela homônima, seleciona um vaqueiro que saiba extrair o diferencial das coisas. E Behú? Behú quer saber como estão todos e deseja visitar Vovó Maurícia: “– ‘Pai, quando eu ficar bôa a gente há de ir nos Gerais, trazer Vovó Maurícia?’ Era ao tempo em que os buritis regaçavam (...)” (p. 268).

O modo de olhar de Behú é descrito em estilo filigranado:

Tinha-se de aceitar, sono verdezinho capim, medrando grão em grão, um diferente amor por Maria Behú, uma precisão de demorar amiúde perto dela, que punha bom-olhado. O que nos olhos envelhece. Seu olhar envelhecia as coisas? (p. 265)

Dotada de um olhar que envelhece as coisas, Behú definha, fenece, murcha, fecha-se ao mundo suavemente, à maneira da terminação do seu nome, uma vogal fechada tingida pela agudeza de um acento, o que parece alongar seu fechamento ou mesmo nos remeter a um som fundo e tristonho, de melodia descendente, um uivo melancólico. De acordo com Machado, em **O recado do nome**:

A coincidência da forma *Behú* com o Nome das três mulheres que, antigamente, acompanhavam a procissão do enterro (forma que Antenor Nascentes explica como sendo derivada popularmente da interjeição latina *Heu!*, repetida no estribilho da procissão) vem confirmar a associação de Maria Behú com a morte, as orações, o passado e a manutenção da ordem social e familiar estabelecida. (MACHADO, 2003, p. 134)

Simultaneamente à doença de Behú, temos uma moléstia nervosa e física que acomete o Chefe:

Também o Chefe Zequiel mais imordido se mostrava, agra-

vava-se no pavor fantasmático. Não era um estado de doença? Emagrecia diante da gente, entre um começo e um fim de conversa. Clava agora o que fino ouvia, não ouvia; sua, a que era uma luta, sob panos pretos. Que até suas costas se cansavam. Dava pena. Como se o poder da noite de propósito pesasse sobre aquele enjeito de criatura, que queria sair de seu errado desenho, chegar a gente, e o miolo da noite não consentia, para trás o empurrava. E ele piorara, quase de repente. (p. 265)

Observemos que a ordem habitual vai sendo paulatinamente revertida com as preliminares da morte de Behú: o Chefe, que outrora comunicava seus terrores, já não narra mais os pesadelos que durante a noite lhe assaltaram. Ao passo que Behú adoece, Zequiél manifesta mudanças, seu estado agrava-se.

Os medos do Chefe, se antes eram inclinados ao pavor da morte, agora vibram nesta direção: “A não, ele tinha declarado confissão de dizer: que eram só no adejo uma mãos, que dava ideia – pensamento dumas roxas mãos, que por estrangulação rodeavam.” (p. 266)

Mãos que estrangulam, matizadas pela litúrgica cor que é o roxo. Maria Behú, constantemente coberta de escuras vestimentas, em especial o roxo, evoca a imagem da morte que, para o Chefe, é “estrangulação”, perigo que ataca à revelia, nos esconsos da madrugada. Acerca da cor roxa, Lurker afirma: “Como cor entre vermelho e azul, o roxo pode exprimir ‘a luta do espírito com a carne e a contração do coração’ (G. Kranz) e torna-se a expressão simbólica da penitência e do Luto.” (LURKER, 2003, p. 616)

São notáveis os movimentos iniciados no Buriti Bom a partir do momento em que a narrativa anuncia a doença de Behú. As teias relacionais, até então em estado de suspensão, apenas armadas, passam a movimentar-se: “Assim como as coisas do nada e do nada se defurtam, para súbito acontecer, se saindo de muralhas de feltro; foi assim” (p. 269). Conforme já pontuado, Lalinha passa a desfrutar de encontros com Liodoro, até que esses momentos findam, com a chegada da carta de Irvino, uma alforria para a mulher, visto que ele não retornaria mais. Ao mesmo tempo, Gloorinha relaciona-se com Gualberto, vivenciando, no plano da concretude, a sexualidade.

Presenciamos na enunciação narrativa a vivência da sexualidade, tanto verbal quanto física. Essa sexualidade, antes difusa nas manifestações de desejo de Glória e Lalinha, e também dispersa nos símbolos naturais, como a associação dos buritis a falos eretos: “Quando sobre os buritis erectos a chuva se dava, como uma boca” (p. 262), invade as mansas noites da fazenda no período em que Behú dedica-se a morrer. Lalinha trava jogos eróticos com Liodoro, cujas palavras funcionam como instrumentos de penetração:

– E o corpo, o senhor gosta? A cintura? (...) Devagar, a manso, falavam de tudo nela, os olhos e as palavras dêle quentamente a percorriam (...) Dada a tudo, ela fez questão de repetirem, recomeçando – a boca, o colo, os pés, as pernas, a cintura (...) E seus cabelos, os ombros, os braços... Demorou nisso. Era preciso que iô Liodoro se firmasse, se acostumassem, guardassem tudo bem real na consciência, não duvidassem de haver ousado e cometido. Ela – ah, como queria ser um objeto dável – todas suas atitudes eram ofertadas, ela era para os olhos dele. (p. 276)

Também Lalinha surge acoçada pelos sons da noite, sons que aludem a palavras entranhadas de erotismo, cúmplices do jogo verbal que travava com seu sogro. Nesse ínterim, Glorinha intensifica suas relações com nhô Gual, até conseguir o extravasamento da “gula” de Gualberto:

– “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 dôido... Oh, Lala, não judia comigo... Não aconteceu nada, juro, só ele me sujou... Só...” (...) Glória – o olhar quebrado, descalça, a camisolinha branca, o busto, os seios redondos, o homem bestial a subjugara... (p. 287)

É no corredor, espaço projetado para que as pessoas tenham passagem de um lugar a outro, denotando, portanto, mudança, que Gual “suja” Glorinha, marcando a passagem da menina ingênua para a mulher consciente das necessidades eróticas de seu corpo. Glória, nervosa, aflita e, sobretudo, maculada, ocorre para Lalinha, que procura “desfazer” a sujeira que impregna a cunhada. Vejamos os expedientes de que Lalinha se vale:

“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 se estreitarem, trementes, uma na outra, refugiadas...(...) Sentiu seu coração, como se num galope se 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 se sacudia, em soluços. Mas ela, Lala, não podia chorar. Descobria-se feliz, fortemente. De manhã, as duas tinham medo. (p. 287-288)

Essa madrugada é o momento que constitui o ápice das experimentações e trocas sexuais, porém não isenta as personagens envolvidas de mortes simbólicas. Glorinha vivencia uma morte: a da inocência. Ela agora já sabe como é estar com um homem e com uma mulher. Testou na prática os potenciais do seu erotismo. Vejamos a fala da personagem a respeito de sua “iniciação” com Gualberto:

Glorinha: – 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 estou sã, não estou viva?! Ah... Agora, meu bem, não sou virgem mais: sou mulher, como você. Sabe, depois que conseguimos, ele já esteve comigo mais três vezes... (p. 305)

Lalinha, quando iô Liodoro a referencia por “milha filha” e por “Leandra”, finalizando os jogos noturnos de sedução, sofre a morte das incertezas em que estava suspensa: Irvino não mais retornaria. Ela era de fato uma mulher esquecida. E o iô Liodoro não surgia mais como uma presa da sua sedução, podendo acabar com palavras o deleite que por palavras se iniciara: “E tombou no leito, convulsa. O que chorara! Levantou os olhos. Como era tarde ali! – que tristeza...” (p. 297)

Em meio às consequências dessas mortes é que Behú fenece. Glorinha esperava seu “príncipe encantado” envolta em dúvidas: “– Você acha, Lala, que Miguel ainda vai vir?” (p. 300). Lalinha preparava sua partida, uma vez estava destituída da função que lhe fora outorgada na fazenda: a de esposa abandonada pelo filho do patriarca.

A morte imprime a Behú uma aura de beleza estéril: “Maria Behú, sem perfil, os olhos fechados, nos lábios nem sofrimento nem sorriso, a morte a embelezara. Partira, na aurora.” (p. 301). Foi durante a noite que a morte foi urdindo sua silenciosa teia e foi na aurora, momento de despertar, que ela se concretiza, suavemente, roubando à Behú seu perfil. Numa dicção melancólica, assim são figurados os cuidados com a defunta, ditados pelas Mulheres-da-Cozinha:

- Bem dizia sempre o Chefe: que risadas, que corujas...
 - Coitadinha, a lindeza dela!
 - É santa. Não se cose mortalha?
 - Ela vai vestidinha com vestido.
 - É preciso ir recolher tudo o que é da roupinha dela, que está quarando no quintal, na corda...
 - Carece de não passar a ferro, e guardar, bem antes do enterro ter de sair...
 - Uma morta santinha, assim, até me dá vaidades...
 - Muitos morrem na lua-nova...
- (...) As Mulheres-da-Cozinha esbarraram de sussurrar. Agora choramingavam, pranteavam baixinho, quase uma oração. (p. 302-303)

Atentemos à última fala deste trecho: “Muitos morrem na lua-nova.” A lua nova é uma fase de transição, em que o velho dá passagem ao novo. As Mulheres-da-Cozinha são as comentaristas dos acontecimentos em “Buri-ti”. O hábitat delas é o domínio da cozinha. Detêm ideias maniqueístas: “O bem-te-vi é pássaro do capeta.” (p. 234). E grande parte de suas falas manifesta interesse sobre a natureza e seus entes: “– ‘Os passarinhos todos estão chocando em ninho...’” (p. 234). O discurso dessas personagens nos remete ao mundo da credence popular: “– Não tiro minha sorte com a clara d’ovo no copo d’água, não! Temo que dê de formar o feitio duma vela, que então é que eu vou morrer, no prazo de antes dum ano...” (p. 253). Acreditamos que as mulheres da cozinha, mediante os seus comentários, compõem uma das faces culturais de “Buri-ti”. Elas radicam num espaço doméstico – a cozinha – local destinado ao fabrico e ideação de alimentos e, por extensão, de pensamentos, à maneira de um caldeirão. O conhecimento que elas transmitem é todo haurido da cultura popular: são provérbios, credences e

casos sertanejos.

Behú é classificada pelas Mulheres-da-Cozinha como “santa”, “uma morta santinha”, e os rituais mortuários são realizados:

Maria Behú se enterrou na Vila. Aquele dia inteiro, aos dobles, os sinos mais tristonhos. Os moradores, todos vinham visitar iô Liodoro e Glória, iô Ísio e Lalinha, na vassalagem do consolo – miúdo em prolongadas conversas – a fim de amansar a morte de Behú, segundo as regras antigas. (...) Tia Cló, à porta, alto chorou, quase num ritual; mas era também como se chorasse de uma alegria, de rever outra vez reunidos ali os outros, os que a morte não levava. (p. 303)

Enterro, sinos tristonhos, pêsames, choro. Maria Behú sai de cena, suavemente, aos poucos. Suas orações, seu carinho, seus pertences não permanecem mais à vista de todos: “O quarto de Behú foi trancado. E Glória, que ainda quis trazer para fechar lá dentro a vitrolinha e aquelas valsas sentimentais...” (p. 303). Os rastros de Behú sofrem um processo de esgarçamento: alguns pertences, conforme observamos, são trancados, outros palmilham uma travessia – Iô Ísio ausenta-se para entregar à Vovó Maurícia o crucifixo de flores secas da Terra-Santa, mais uma relíquia de Behú.

Se a morte anunciada já provocara movimentos na estória, a morte concretizada marca começos: “Aberto assim o tempo, que começos se formavam? (...) A tristeza por Maria Behú produzia espécie de liberdade. As pessoas estavam mais unidas, e contudo mais separadas. (...) Tudo tão claro.” (p. 304). Abertura, liberdade, clareza invadem a narrativa. Logicamente que não é possível atribuímos todos os acontecimentos que sucedem em “Buriti” à morte de uma personagem, mas acreditamos que essa morte, bem como a fase que a antecede, balizam transformações, anunciam movimentos metafóricos. O Buriti Bom, em certa passagem referenciado como “belo pôço parado” (p. 171), assume, pouco antes do óbito de Behú, a feição de “(...) um malpreso barco, prestes a desamarrar-se, um fio o impedia.” (p. 292)

Em meio a tantos desejos, atrações, experimentações e modos diversos de ser mulher, figura a singela Maria Behú. Behú é magra, desditosa, de parca beleza, uma rosa do sertão que não desabrochara. Atua no plano espiritual, professando ladainhas. Curiosamente, é com Miguel que esta personagem apresenta-se mais desenvolva:

(...) Maria Behú acolheu Miguel com agradada maneira, “ativamente melancólica.” Ela se comportava, de começo, ao modo de alguém que suportasse recente luto, já no ponto, porém, de resignar-se – pronta a fazer confidências. Nem era tão hispida e desgraciosa, como se dizia. (...) Maria Behú murchara apenas antes de florir, não conseguira formar a beleza que lhe era destinada.(...) não seria possível a Miguel deixar de perceber que ela estava simpatizando com ele, não-sei-porque tendo nele uma confiança que não fosse de seu costume em outros depositar. Foi falando, animada. (...) Maria Behú era uma criatura singela. (...) Dizia da roça, da vida no sertão, que seria pura, imaginada simples e ditada de Deus, contra a vida na cidade. Repetia. “Talvez ela não acreditasse nisso – a gente pensava”. Com um fervor, queria que tudo fosse assim. Ao mais, se fazia uma ênfase, uma voz, e o que dizia não era seu; parecia repetir pensamentos lidos. “Pobrementemente, perseguia alguma poesia”. (p. 169-170 – grifos meus)

É interessante o fato de Behú mostrar-se mais “animada” com Miguel. Este, vindo de fora, constitui-se como uma novidade que moveu aquele ambiente estagnado, por isso Behú mostra interesse em com ele conversar. Acreditamos que esta personagem, além de dar ensejo para compreendê-la como guardiã espiritual, detentora da metafísica, aquela que mantém o equilíbrio da fazenda em meio a tanto erotismo e sensualidade, é, essencialmente, a guardiã de um mundo fechado, de um universo que a fazenda encerra.

Behú é a guardiã dos ideais que parecem enformar o mundo fechado e limitado da fazenda. Suas rezas, orações e aura transcendental se devem à tentativa desesperada de viver conforme esses valores – de uma vida pura e imaculada – no meio do Sertão. A morte de Behú é a morte de um mundo e, paradoxalmente, a sua abertura.

Concluimos que Behú, “rosa nativa”, encerra uma torrente de desejos sagrados, de intenções divinas, de forte pulsão para que tudo continue exatamente como está: daí falar do passado, de estórias da vovó. A densidade trágica de Behú reside exatamente nesta impossibilidade que ela presentifica: guardar um mundo, vivendo-o num incerto passado, recuperado, quem sabe, mediante rezas. Por isso que a essa personagem seria inadmissível a entrega despudorada aos prazeres sexuais e às experiências amorosas. A

ficcionalidade de Behú foi projetada para a busca de um sagrado isento de máculas. Busca, portanto, impossível. Logo, Behú deixa a narrativa, saindo “no estilo de Deus.” (p. 304)

Abstract

This paper aims to study which symbols are presented in the death of the character Maria Behú, from “Buriti”, **Noites do sertão** (1956), of João Guimarães Rosa. Thus, we investigated narratives that focus on Behú, building its image as blessed, asexual, active in the sphere of metaphysics, and her death as the beginning of an intense experience of sexuality by the other characters. “Buriti” tells the story of the inhabitants of the farm Buriti Bom and those who moved there and the changes that cause the lives of each other. Behú is the character that contrasts most with the environment, since it differs by not presenting traces of eroticism and full life. Behú works in the novel as a guardian of tradition and culture, their habits and customs, the stylized roseana language.

Key words: João Guimarães Rosa; Culture; Death; Language; Tradition.

Referências

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura I**. Tradução de Jorge de Almeida. 34 ed. São Paulo: Duas Cidades, 2003. p. 55-56.

BIZZARRI, Edoardo. **João Guimarães Rosa**: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri. (1958 – 1967). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003. p. 107.

LURKER, Manfred. **Dicionário de simbologia**. Tradução de Mario Krauss *et al.* 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MACHADO, Ana Maria. Sortilégios do Nome. In: MACHADO, Ana Maria. **O recado do nome**: leitura de Guimarães Rosa à luz do nome se seus personagens. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p. 121-167.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. Lopes. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

ROSA, João Guimarães. Buriti. In: Idem. **Noites do sertão**. 9 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 117-316.

ROSA, João Guimarães. Campo Geral. In: Idem. **Manuelzão e Miguilim**. 11 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 112-115.