

Parte II - Aspectos da narrativa rosiana

10 - Antropomorfização e erotismo

Maria Célia Leonel
Edna Maria F. S. Nascimento

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

LEONEL, M. C., and NASCIMENTO, E. M. F. S. Antropomorfização e erotismo. In: *Guimarães Rosa: dimensões da narrativa* [online]. São Paulo: Editora UNESP, 2022, pp. 159-168. ISBN: 978-65-5714-301-8.
<https://doi.org/10.7476/9786557143018.0011>.



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

10

ANTROPOMORFIZAÇÃO E EROTISMO

Neste estudo, pretendemos verificar como se dá a antropomorfização da natureza em Guimarães Rosa. Dentre os textos escolhidos, destacamos o poema “Hierograma”, de *Magma* (1936), obra somente publicada em 1997; alguns trechos do conto “São Marcos”, de *Sagarana* (1946); as novelas “Buriti” e “Cara-de-Bronze”, de *Corpo de baile* (1956); e o romance *Grande sertão: veredas* (1956). A fim de atingirmos tal objetivo, tomamos determinadas posições de teóricos da literatura, como Bakhtin (1981), para quem o sentido de uma palavra é marcado pelos diferentes discursos que a colocam em uso, ou seja, que nela refletem discursos presentes em uma sociedade, de modo que a questão da significação passa a ser da ordem do interdiscurso. Os interdiscursos são convocados, explícita ou implicitamente, para homologar um sentido textual.

Já estudos como os de Authier-Revuz (1982) têm chamado a atenção para essa heterogeneidade, que é inerente à construção do sentido de qualquer discurso. O sentido só adquire completude no encontro com o outro, seja como heterogeneidade mostrada, que é da ordem da polifonia, em que várias vozes são explicitadas, seja como heterogeneidade implícita, constitutiva ou dialógica. Para a autora (*ibidem*), a heterogeneidade constitutiva está presente em todo discurso, porque ela é própria da condição do sujeito. Fundamentada em Lacan,

explica a autora que, sendo o inconsciente uma linguagem e a linguagem, sendo social, o sujeito, na sua essência, é clivado pelo outro.

Se pensarmos que o outro pode ser um eu que, por ocorrer em momentos ou enunciações diferentes, se desloca em outro eu, podemos pensar em uma intradiscursividade em diferentes níveis: empregos da mesma temática, da mesma forma de narrar, do mesmo campo semântico por parte de um determinado autor.

A utilização por Guimarães Rosa, em diferentes momentos, do recurso da antropomorfização da natureza leva-nos a refletir sobre identidade e diferença nessas produções, propondo a intradiscursividade como componente da narrativa rosiana.

Começamos por examinar o poema “Hierograma” (Rosa, 1997, p.97). O título já abre uma dimensão que se alarga ao longo dos versos – a presença de vocábulos se não eruditos, não próprios da linguagem cotidiana – e traz significado que remete ao sagrado. Hierograma é “grafia hierática”, ou seja, aquela que diz respeito a coisas sagradas (Ferreira, 1999, p.1.045), ou que tem formas de uma tradição litúrgica (Larousse, 1965, p.511). Tal nomeação autoriza o leitor a pensar em ritual, em algo pertencente ao mundo da crença, da religião. Todavia, o primeiro verso – “No jardim pagão” – pode levar ao sentido oposto se se entender que pagão é o indivíduo que não foi batizado, o que pressupõe que está fora de um determinado universo religioso e, ainda, permite que se pense num ambiente em que a noção de pecado não cabe como censura ou freio ao que ultrapassa a linha da religião ou da moralidade.

Isso se coaduna com a atmosfera de sensualidade na natureza que o poema constrói nas três primeiras estrofes. Vocábulos eruditos e científicos, frases que sugerem volúpia e acasalamento são responsáveis pela construção de uma natureza imantada pelo erotismo:

No jardim pagão,
entre os panos de púrpura de uma fúcsia
poliandra,
oito estames preguiçosos
namoram um pistilo voluptuoso...

A brisa baralhou
 o enxame azul de borboletas
 que se casavam nas corolas,
 e logo todas trocaram de par...

o jasmineiro desfolha e derrama
 na suburra do charco,
 em lácteos jasmims de cheiro açucarado,
 os beijos mais raros de uma Imperatriz... (Rosa, 1997, p.97)

Já na descrição da fúcsia, popularmente brinco-de-princesa (Ferreira, 1999, p.948), cujos “panos de púrpura” podem lembrar o órgão sexual feminino, em que “oito estames preguiçosos/ namoram um pistilo voluptuoso” (Rosa, 1997, p.97), o universo do erotismo faz-se presente. A palavra “pistilo” significa, em botânica, “unidade do gineceu” (Ferreira, 1999, p.1.579), “órgão feminino das flores”, mas também “Parte da habitação grega destinada às mulheres” (ibidem, p.988).

Além disso, trata-se de “fúcsia poliandra” (Rosa, 1997, p.97), adjetivo que comporta dois significados: um botânico, mais próximo da dimensão denotativa da língua, que significa “Que tem muitos estames”. E outro, conotativo: “Que tem muitos maridos” (Ferreira, 1999, p.1.595). Mesmo que não se tome o significado de dicionário, já se tem a referência ao masculino, antecipando o nome Leandra da personagem da novela “Buriti”, de *Noites do sertão* (Rosa, 1969c), que também é objeto de exame.

A estrofe número dois menciona a libidinosa atividade das borboletas que se juntam “nas corolas” (idem, 1997, p.97) e, em seguida, trocam de par. Na terceira, o jasmineiro “derrama/na suburra do charco”, jasmims “lácteos”, “de cheiro açucarado” (ibidem), como beijos de uma Imperatriz. Já os versos finais quebram abruptamente a descrição luxuriosa do jardim e passa-se ao universo do amor humano – implícito nas partes anteriores:

Beija-me...
 Depois, se não me quiseres,
 Dir-te-ei, depressa, o nome
 de alguém que te ama... (ibidem)

O centro da descrição do mundo natural é a sua erotização – resultante do processo de antropomorfização – expressa nas três estrofes iniciais, que se chocam com certa prosificação da quarta. Dessa estrofe, poder-se-ia dizer que surge como um corpo estranho na composição. Todavia, a direção nela assumida coaduna-se com outros poemas amorosos que configuram uma série em *Magma* e que tematizam o desencontro, a frustração, o amor não realizado (Leonel, 2000, p.116).

Além disso, a composição do mundo natural erotizado remete para outros textos de Guimarães Rosa, sem que haja rigorosamente relação de intertextualidade, mas de interdiscursividade. Trata-se não de retomada de excertos, ideias, posições, argumentos, mas sim de uma forma especial de figurativização: a construção erotizada da natureza incipiente em *Magma*, evidente no conto “São Marcos” e orgânica em “Buriti”, “Cara-de-Bronze” e *Grande sertão: veredas*.

Tal recurso retorna, já com alto valor estético, na narrativa de *Sagarana*, quando o narrador-protagonista João/José, amante incondicional da natureza, descreve o que vê pelo caminho. Entre outras plantas, menciona “o sangue-de-andrade, que é um ‘pau *dereito*’; o esqueleto de um deixa-falar sem uma folha, guardada apenas a grande resseca [...]” (Rosa, 1982, p.236, grifo do autor). São algumas das plantas masculinas, que têm o gênero indicado, a partir do que Guimarães Rosa não apenas as transmuda para o sexo humano como as reveste de erotismo. Das plantas do outro sexo temos:

Mas, as imbaúbas! As queridas imbaúbas jovens, que são toda uma paisagem!... Depuradas, esguias, femininas, sempre suportando o cipó-braçadeira, que lhes galga o corpo com espirais constrictas. [...] longe-longe, porém, pelo morro, estão moças cor de madrugada, encantadas, presas, no labirinto do mato. (ibidem, p.236-237)

Cabe dizer que mesmo a água tem seu espaço erótico: “A lagoa grande, oval, [...] entremete o fino da cauda na floresta” (ibidem, p.237).

Em certa altura, o narrador-protagonista adverte: “Aqui, convém: meditar sobre as belezas da castidade, reconhecer a precariedade dos gozos da matéria, e ler a história dos cavaleiros da Mesa redonda e da mágica espada Excalibur” (ibidem, p.238). Percorre então três clareiras com suas “árvores tutelares; porque, em cada aberta do mato, há uma dona destacada, e creio que é por falta de sua licença que os outros paus ali não ousam medrar” (ibidem). Na primeira clareira, está

o “Venusberg” – onde impera a perpendicularidade excessiva de um jequitibá-vermelho, empenujado de líquens e roliço de fuste, que vai liso até vinte metros de altitude, para então reunir, em raqueta melhor que em guarda-chuva, os seus quadrangulares ramos. Tudo aqui manda pecar e peca – desde a cigana-do-mato e a mucuna, cipós libidinosos, de flores poliandras, [...] e a erótica catuaba, cujas folhas, por mais amarrotadas que sejam, sempre voltam, bruscas, a se retesar. [...] ainda hei de mandar levantar aqui uma estatueta e um altar a Pan. (ibidem)

Para salientar o esplendor da flora, o escritor vale-se da sua transformação em universo luxurioso, sendo a voluptuosidade vegetal mais uma figura a dar conta da variedade e da beleza do local de que o protagonista será privado pela cegueira. Cabe chamar a atenção, primeiramente, para a denominação do lugar, por meio de uma palavra tão ao gosto do escritor – “Venusberg” – que não demanda maiores explicações quanto ao significado e, principalmente, para os elementos que compõem a descrição do jequitibá-vermelho, pois vamos encontrá-los, como veremos em seguida, em outro momento da obra rosiana: “a perpendicularidade excessiva”, os “líquens”, o “roliço de fuste”, “liso até vinte metros de altitude” que combinam com as folhas da catuaba que se retesam. E as flores novamente “poliandras”, os “cipós libidinosos” e a “cigana-do-mato” (ibidem), tudo levando ao pecado.

Depois,

há os ramos, que trepam por outros ramos. E as flores rubras, em cachos extremos – vermelhíssimas, ofuscantes, queimando os olhos, escaldantes de vermelhas, cor de guelras de traíra, de sangue de ave, de boca e *baton*. [...] a grande eritrina, além de bela, calma e não humana, é boa, mui bondosa – com ninhos e cores, açúcares e flores, e cantos e amores – e é uma deusa, portanto. (ibidem, p.238-239, grifo do autor)

Na novela “Cara-de-Bronze”, de *No Urubùquaquá, no Pinhém* (idem, 1969b), que tem sido analisada pela crítica pela presença de vários subgêneros em sua composição, também explora-se a antropomorfização de um modo especial. Trata-se de uma nota de rodapé bastante extensa encontrada ao longo de quatro páginas (ibidem, p.108-111). Nesse procedimento incomum, pois não era – e ainda não é – comum a presença de rodapé em texto de criação, a nota traz uma quantidade enorme de nomes de plantas, divididos em grupos que têm como introdução uma pergunta ao Grivo, que voltou da viagem em busca do “*quem das coisas*” (ibidem, p.101, grifo do autor), mas também de uma moça que era neta de uma namorada de Cara-de-Bronze que ele abandonou ao fugir, acreditando que havia matado o próprio pai com um tiro (ibidem, p.98, 126).

À pergunta “– *E os arbustos, as plantinhas, os cipós, as ervas?*”, responde-se:

– A damiana, a angélica-do-sertão, a douradinha-do-campo. O João-venâncio, o chapéu-de-couro, o bom-homem. O boa-tarde. O cabelo-de-anjo, o balança-cachos, o bilo-bilo. O alfinete-de-noiva. O peito-de-moça. O braço-de-preguiça. O aperta-João. O São-gonçalino. A ata-brava, a brada-mundo, a gritadeira-do-campo... (ibidem, p.109, grifo do autor)

Como não passou despercebido pela crítica, trata-se de narrativa altamente concentrada, feita só de nomes de plantas variadas. Vale

lembrar que “são-gonçalo”, brasileiro de São Paulo, é “Aquele que faz para outrem um pedido de casamento e, de certo modo, o patrocina” (Ferreira, 1999, p.1.813).

De certo modo, o procedimento utilizado em “Cara-de-Bronze” repete-se em *Grande sertão: veredas*, mas de maneira mais explícita. Os possíveis nomes de uma flor revelam o triângulo que formavam Riobaldo, Otacília e Diadorim na fazenda Santa Catarina, onde vivia Otacília, cabendo ainda a lembrança de Nhorinhá:

Das que sobressaíam, era uma flor branca – que fosse caeté, pensei, e parecia um lírio – alteada e muito perfumosa. E essa flor é figurada, o senhor sabe? Morada em que tem moças, plantam dela em porta da casa-de-fazenda. De propósito plantam, para resposta e pergunta. Eu nem sabia. Indaguei o nome da flor.

– “*Casa-comigo...*” – Otacília baixinho me atendeu. E, no dizer, tirou de mim os olhos; mas o tiritozinho de sua voz eu guardei e recebi, porque era de sentimento. Ou não era? Daquele curto lisim de dúvidas foi que minou meu maisquerer. E o nome da flor era o dito, tal, se chamava – mas para os namorados respondido somente. Consoante, outras, as mulheres livres, dadas, respondem: – “*Dorme-comigo...*” Assim era que devia de haver de ter de me dizer Nhorinhá [...]. Ah, a flor do amor tem muitos nomes. Nhorinhá prostituta, pimenta branca, boca cheirosa, o bafo de menino-pequeno. (Rosa, 1968, p.146, grifos do autor)

Todavia, a cena ainda não se encerra aí. O protagonista, “urgido, quase aflito”, virou para onde estava Diadorim, chamou-o “com remorso” e falou da conversa sobre a flor. Diadorim repetiu a pergunta, recebendo de Otacília a resposta: “– Ela se chama *é livrolivo...*” (ibidem, grifo do autor). Riobaldo percebe no olhar de Otacília “asco, antipatias” em relação a Diadorim, que, por sua vez, estava com “meia raiva. O que é dose de ódio – que vai buscar outros ódios” (ibidem, p.147).

Tal episódio é um dos mais importantes do romance no que se refere à relação amorosa de Riobaldo e Diadorim, pois é na sequência

da narração desse episódio que o protagonista antecipa o grande segredo revelado no final da narrativa, talvez só percebido pelo leitor retrospectivamente:

Diadorim era mais do ódio do que do amor? Me lembro, lembro dele nessa hora, nesse dia, tão remarcado. Como foi que não tive um pressentimento? O senhor mesmo, o senhor pode imaginar de ver um corpo claro e virgem de moça, morto à mão, esfaqueado, tinto todo de seu sangue, e os lábios da boca descorados no branquiço, os olhos dum terminado estilo, meio abertos, meio fechados? E essa moça de quem o senhor gostou, que era um destino e uma surda esperança em sua vida?! Ah, Diadorim... (ibidem)

Já em “Buriti” (idem, 1969c), a sexualização da flora – e também da fauna – auxilia, intensamente, a composição da isotopia do universo amoroso, tema da novela. No texto de *Corpo de baile*, é clara a configuração do buriti grande e também do touro curraleiro como “fogososo de calor” – como índices da sexualidade masculina (Leonel, 1985): “Plantava em poste o corpulento roliço, só se afinando, insensível, fim acima, onde alargava a rude arassoia, um leque de braços, com as folhas lançantes, nenhuma descaindo. [...] E, em noite clara, era espectral – um só osso, um nervo, músculo” (Rosa, 1969c, p.136).

Retorna a qualificação de roliço, como não poderia deixar de ser, e ainda tem-se o osso, o nervo, o músculo único para a figurativização da sexualidade masculina, como antes se retomara a poliandria das flores de “Hierograma” em “São Marcos” – remetendo, é óbvio, para o significado da palavra como união de mulher com diversos homens.

Voltando ao buriti, com essa conotação ou não, como se sabe, aparece com grande frequência na produção rosiana. No início de “Cara-de-Bronze”, por exemplo, para caracterizar os campos aprazíveis do “mundo, que desmede os recantos”, que constituem a propriedade do Velho de nome de várias versões, lá está ele: “[...] água e alegre relva arrozã, só nos transvais das veredas, cada qual,

que refletem, orlantes, o cheiroso sassafrás, a buritirana espinhosa, e os buritis, os ramilhetes dos buritizais, os buritizais, os b u r i t i z a i s, os buritis bebentes” (idem, 1969b, p.73, destaque do autor com espaços entre as letras de “buritizais”). Se lembrarmos que os buritis aparecem na obra rosiana circundando a vereda – com o significado de “Cabeceira e curso de água orlados de buritis, especialmente na zona são-franciscana” e como brasileirismo de Minas Gerais e do Centro-Oeste, conforme Ferreira (1999, p.2.061) –, podemos considerar aí, graficamente, a disposição das palmeiras margeando riachos e brejos. Aliás, aí está aquela que talvez seja a melhor descrição-explicação para o título do romance *Grande sertão: veredas*.

Voltando à novela de *Noites do sertão*, o Brejão-do-Umbigo, símbolo da sexualidade feminina, avizinha-se do buriti grande:

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 unguindo dum muco, para não se maltratarem quando o movimento da água uns contra os outros esfregava. Assim bem os peixes nadavam enludados em goma, por entre moles, mádidas folhagens. (Rosa, 1969c, p.172)

O texto por inteiro, centrado na força da libido, constrói o sentido da erotização das naturezas vegetal e animal que se espriam pela novela em muitos outros momentos. A correspondência entre a flora e a fauna do brejão com a sexualidade feminina é tão insistente que torna tal figuração, pode-se dizer, explícita. Além disso, o ato sexual também é conotado, havendo, na imagem construída, um efeito quase de concreção. Muitas outras passagens em que a natureza é motivo para a elaboração do ambiente voluptuoso da novela podem ser citadas, como a que se segue: “‘Este [a árvore capitão-do-campo] aqui, secou, morreu... Mas, o outro, moço, com os grelos, como isso é peludo, que veludo lindo!’ A alegria de Maria da Glória era risos de moça enflorescida, carecendo de amor” (ibidem, p.110).

A eficácia estética da sexualização do mundo natural evidencia-se a cada dez anos: entre a tentativa de 1936 e a efetivação

desse recurso, em 1956, medeiam vinte anos, passando-se por “São Marcos”, de 1946, pelo menos no que diz respeito à publicação dos textos. O amadurecimento estético do escritor, a observação sempre sensível do mundo à sua volta, pedra de toque para o universo construído na memória e na imaginação, fizeram que a sementinha de “Hierograma” desse frutos maduros e flores deslumbrantes.