

BURITI – O INARTICULADO NA LÍNGUA DE ROSA

Luiza Novaes Telles¹

Resumo

A língua inarticulada, isto é, língua de palavras-sons que não pertencem ao repertório do português, e, por isso, não reenvia a significados conhecidos, mas a outro tipo de experiência da linguagem, percorre quase toda a obra de Guimarães Rosa. De fato, como já foi observado pela pesquisadora Ana Luiza Martins Costa, grande parte da invenção linguística de Rosa se dá no registro acústico². Neste artigo, analiso a novela "Buriti", onde a inarticulação da língua atinge picos particularmente vigorosos. Início o meu texto com uma apresentação geral da novela, que concluo com a sugestão de uma cumplicidade interna conectando, de um lado, o traçado das forças e formas que se delineiam em "Buriti", e, de outro, a presença exacerbada da inarticulação nesta novela. Num segundo momento, passo à caracterização do que chamo de língua inarticulada como o fenômeno supostamente periférico, segundo certas vertentes da linguística guiada pelos ideais da representação ou da comunicação. Por fim, retomo o fio da análise da novela, seguindo de perto a experiência a que submete a língua, ressaltando seus efeitos mais perturbadores e instigantes, a partir de certas afinidades traçadas com o pensamento de Deleuze.

Palavras-chave: Guimarães Rosa. Língua inarticulada. Deleuze.

"Buriti": breve apresentação de suas forças e formas

¹ Possui graduação (PUC-Rio) e mestrado (Sorbonne) em filosofia e atualmente cursa o programa de doutorado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade na PUC-Rio.

² "Miguilim no cinema: da novela 'Campo Geral' ao filme 'Mutum'". In: *Revista de Ciências Sociais*. Fortaleza, v. 44, n.2, jul/dez, 2013, p. 40.

BURITI – O INARTICULADO NA LÍNGUA DE ROSA

Luiza Novaes Telles³

Como se aproximar da névoa difusa que “Buriti”⁴ lança no mesmo ato em que encerra o ciclo de *Corpo de Baile*, embaçando trilhas e contornos, e isso apesar do título inequívoco, evocando a figura destacada do buriti? De entrada, é preciso reconhecer que o buriti, palmeira típica das veredas sertanejas, que ao longo do texto se prestará inclusive a figurar como monumento fálico – portanto, como referência mais do que codificada – não passa, aqui, de uma falsa pista. Pois, ao contrário do que evoca esta imagem distinta, o texto de “Buriti” se urde inteiro em micro-percepções atmosféricas e minúsculas migrações de sentimentos, fazendo jus a uma divisa expressa por Guimarães Rosa em *Tutameia*, que pode ser lida como uma das intenções do seu projeto literário: “capturar verbalmente a cinematografia divididíssima dos fatos ou traduzir aos milésimos os movimentos da alma e do espírito.”⁵

Traduzir aos milésimos: verifica-se aqui, confessadamente, a inclinação de Rosa para o registro do *micro*. Sabe-se que o domínio dos graus ínfimos, infinitesimais, é valorizado por Deleuze na medida em que passagens minimais mobilizam forças intensivas ainda não domesticadas em formas. Ora, penso que é justamente como uma exploração de forças lamacentas, convulsas, larvais, em confronto com formas e códigos pré-estabelecidos – sejam eles linguísticos, sociais ou psíquicos –, que “Buriti” encontra a veia principal de sua fabulação. A meu ver, a manifestação dessas forças dá-se em duas vertentes: de um lado o polo das forças de dissolução, encarnadas pelos personagens de Chefe Zequiél e Maria Behu. De outro, o polo das forças de afirmação da potência vital, exuberante sobretudo nos personagens de Lô Liodoro, Glória e Lala.

³ Possui graduação (PUC-Rio) e mestrado (Sorbonne) em filosofia e atualmente cursa o programa de doutorado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade na PUC-Rio.

⁴ “Buriti”. In.: *Noites do Sertão (Corpo de Baile)*. [1956] Rio de Janeiro - São Paulo: Editora Record, 1988. Daqui por diante referida simplesmente como “B”.

⁵ Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, [1967] 2013, p. 108.

Expoente das forças do primeiro tipo, Chefe Zequiel, empregado da casa de fazenda onde se desenrola a maior parte da novela, é visto por todos como um semilouco, digno de compaixão e objeto de riso, pois passa as noites em claro, acreditando ser alvo de um assassino que virá surpreendê-lo durante o sono. Crispado pelo que acredita ser a iminência do seu assassinato, o Chefe tornou-se exacerbadamente atento à filigrana dos rumores da noite: a agudeza do seu ouvido ajusta-se ao quase imperceptível, captando desde o barulho do serenar do orvalho até estalos de plantas:

Tem formas de barulhos que ninguém nunca ouviu, que não se sabe relatar. O Chefe guarda todos eles na cabeça, conforme não quis. (...) Onde agora, é o miolo maior, trevas. Horas almas. A coruja, cuca. O silêncio se desespumava. (...) Para ouvir o do chão, a coruja entorta a cabeça, abaixando um ouvido despido. Ela ouve as direções. A jararaca-verde sobe em árvore. – **Ih...O úù, o ùú,** enchemenche, aventesmas. O vento úa, morrentemente, avuve, é uma oada – ele igreja as árvores. A noite é cheia de imundícies. A coruja desfecha olhos. Agadanha com possanca. E òe e rõe, ucru, de ío a úo, virgeminha, tiritim: eh, bicho não tem gibeira... Avougo. Ou oãooão, e psiuzinho⁶.

Não abordaremos ainda a língua inarticulada nesta passagem, a qual retornaremos na sequência do texto. Neste momento, sublinhamos apenas a presença de uma cena de caos primordial, fazendo emergir uma zona de indistinção entre os seres e entre seus barulhos, delineando uma região de forças ainda não submetidas a códigos e formas. Passemos então à observação da outra encarnação da indisciplina das forças neste texto, remetendo, desta vez, à figura de Lô Liodoro, o proprietário da fazenda. Contrastando com a sombra frágil e ameaçada de Chefe Zequiel, Lô Liodoro erige-se varão máximo, sólido, sadio, rígido. Na realidade, este personagem tem aspecto dúplice. Por um lado, encontra-se submetido ao governo da forma, pois é apresentado como a encarnação da Lei, dispondo de uma presença que exala autoridade de maneira imediata. Por outro lado, é descrito como dotado de uma virilidade insaciável: viúvo, Lô Liodoro, embora durante o dia represente o exemplo da correção moral, à noite sai a galope para visitar, a cada vez, uma de suas amantes, à imagem do grande fertilizador arquetípico que tem em Zeus seu mais célebre avatar. Diz-se que o rigor e o controle que Lô Liodoro

⁶ B, p. 149.

demonstra durante o dia não são suficientes para conter a pujança de seus desejos. Neste cenário afetivo, o “buriti grande”, “palmeirão descomunado”⁷, do qual “se diz que é fenômeno. Antigo de velho, rijamente. Calculado em altura de setenta e tantos metros (...).⁸” repete tanto a potência viril, quanto a ordem patriarcal verticalizada encarnada em Iô Liodoro, “Cidadão que comesse com maior apetite e prazer que o comum das pessoas (...).”⁹

Tem-se então, duas imagens de forças em disputa. De um lado, a morbidez, a dissolução, o terror pânico de Chefe Zequiél, do outro, o desejo exuberante do macho, com Liodoro. Sob esses dois polos, dividem-se também as figuras femininas da novela. Numa ponta, Maria Behu, filha de Iô Liodoro e irmã de Glória, descrita por um dos personagens como “(...) tísica, encorujada, com a feiíce de uma antiguidade.”¹⁰ Maria Behu é a flor que apodreceu antes de desabrochar, de quem não se sabe se a falta de beleza a inibe de usufruir plenamente a vida ou se não seria uma fraqueza de nascença que teria tolhido o vir à luz da sua beleza. Com nome que evoca uma fantasmagoria ou um susto, Maria Behu sobrevive numa espécie de semivida, entregue a rezas, exibindo por isso parentesco com a figura de Chefe Zequiél.

Na outra ponta, Glória, filha de Liodoro, menina a ponto de se tornar mulher, desinibida, sadia, bela, no vértice da brotação da sexualidade: “Como que ela estava no ponto justo, escorrendo caldo, com todos os perfumes de mulher para ser noiva urgente¹¹.” Ao seu lado, Lala, ou Leandra, nora de Iô Liodoro, que a foi buscar na cidade, depois que seu filho a deixou para fugir com outra mulher. Lala é descrita como uma rainha, sumamente bela, traços finos, uma imagem arquetípica do feminino sensual regida por Afrodite. No entanto, Lala não é ingênua, sua delicadeza caminha ao lado de uma mulher que já experimentou os segredos do leito conjugal. Não deseja ser admirada sobre um altar, “mas [amada] insaciada e necessariamente, do modo como amam os

⁷ *Idem*, p. 110.

⁸ *Idem, ibidem*.

⁹ B, p. 138.

¹⁰ *Idem*, p. 102.

¹¹ *Idem, ibidem*.

bichos coerentes, obtusos.¹² " Abandonada pelo marido, por quem ela mesma tivera apenas uma atração frugal, Lala busca sua individuação e independência, portanto, encontra-se num momento distinto do de Glória, que a vê como uma irmã mais velha e mentora. Ambas partilham a mesma pujança do patriarca Liodoro.

A presença do erotismo atravessando toda a narrativa fica patente. Contudo, ela remete a um cenário mais amplo: a sexualidade à flor da pele, tocando os personagens Lô Liodoro, Glória e Lala (entre outros) aparece sempre associada a uma exuberância e potência da vida. Do outro lado, estariam Chefe Zequiel e Behu, como o verso negativo da mesma potência, isto é, como personagens aos quais falta saúde para lidar com as forças selvagens da vida, e que sucumbem a uma espécie de letargia assediada por fantasmas, alucinações e fuga religiosa.

Direi agora algumas palavras sobre a forma contra a qual tais forças se opõem. O reino da forma, isto é, da Lei, do Código (social, linguístico ou psíquico), da norma ou padrão vigente, encarna-se em "Buriti" sobretudo no modelo de correção moral manifesto por Lô Liodoro durante o dia. Ele é o chefe da família, aquele que foi buscar sua nora na cidade em nome da honra e da dignidade em um mundo regido por uma moralidade patriarcal, antiga, fruto de costumes arraigados e tanto mais imperiosa no campo do que na cidade. De fato, o grande motivo por trás da narrativa, é a crença de Lô Liodoro, de que Irvino, seu filho, voltará para resgatar Lala. Lô Liodoro a leva para o sertão para preservá-la e não se sabe, nem a própria Lala o sabe, se vive ali como prisioneira ou por vontade própria.

Este é o traçado geral das forças e formas que se encontram, a meu ver, em disputa na novela. Diante desta cena, me parece que a presença vertiginosa da língua inarticulada não é acidental, mas participa internamente, estruturalmente, desta disputa, *pois a manifestação mais intensa de forças pré-formais neste texto não reenvia aos personagens de Lô Liodoro e Chefe*

¹² *Idem*, p. 197.

Zequiel, mas atravessa primordialmente a própria língua. "Buriti" é um dos escritos em que a língua inarticulada comparece com maior veemência em Rosa. Há páginas inteiras unicamente dedicadas à reprodução de uma malha estrepitosa de ruídos, cuja manifestação, explorada tanto em seu caráter sonoro quanto visual, testemunha uma desmesura: a invasão da suposta "língua em si"¹³ por forças oriundas do Fora da língua, isto é: oriundas da Vida não enquanto vivência subjetiva, mas enquanto potência que conduz a aproximações insuspeitadas entre seres, gêneros, dentro e fora, humano e animal, etc.¹⁴

O inarticulado na periferia da linguística:

Antes de analisar de perto os efeitos da língua inarticulada em "Buriti", acredito ser interessante melhor definir esta noção a partir do lugar que ocupa na linguística estruturalista, a cujas oposições excessivamente fixas Deleuze se contrapõe. A noção de articulação em linguística de inspiração saussuriana, que veio a desaguar no estruturalismo linguístico, evoca, de imediato, uma imbricação entre o registro fisiológico e o semiológico, situando-se, portanto, entre a fonética e a fonologia. Dito de maneira um tanto rápida: articular implica simultaneamente articular o som e articular o sentido, pois é articulando os fonemas ou unidades distintivas de uma língua que se produzem os seus signos. Articular significa, portanto, em primeiro lugar, a capacidade de articular sons no aparelho vocal. Mas não quaisquer sons, e sim, os fonemas que constituem o repertório de determinada língua. Martinet, por exemplo, elabora a célebre tese da dupla-articulação da linguagem. A primeira articulação corresponde às menores unidades significativas da língua, a segunda, aos elementos a que chegamos ao analisarmos estas unidades e que, em si, são

¹³ Tendência que assombra o pensamento de inclinação estruturalista, como nesta passagem de Benveniste "A linguística entra então em sua terceira fase, a de hoje. Toma por objeto não a filosofia da linguagem, nem a evolução das formas linguísticas mas, em primeiro lugar, a realidade intrínseca da língua, e visa a se constituir como ciência – formal, rigorosa, sistemática." (Benveniste, [1966] 1976, p. 21-2)

¹⁴ A meu ver, o conceito de "Fora" em Deleuze não remete à uma suposta Realidade exterior à linguagem, mas ao conjunto disperso das singularidades pré-conceituais que alimentam a criação linguística sem nunca se esgotarem nela. Nas palavras de Tatiana Salem Levy: "(...) a experiência do fora é o que leva o pensamento a pensar, realçando o impensável do pensamento, o invisível da visão e o indizível da palavra." (Levy, 2011, p. 12)

asignificantes (os fonemas):

Graças à segunda articulação, podem as línguas contentar-se com algumas dezenas de produtos fônicos distintos uns dos outros, que se combinam para se obter a forma vocal das unidades da primeira articulação: assim em *cabeça* aparece duas vezes a unidade que representamos por *a* – a mesma que reencontramos em *mesa*, nos artigos *a* e *uma*, etc.¹⁵

Ou seja: os elementos da segunda articulação devem ser unidades *discretas*, repetíveis e identificáveis, o que torna a linguagem articulada particularmente econômica. Não entrarei mais a fundo nas análises de Martinet devido aos limites e intenções deste artigo. Contudo, uma última passagem de seu *Elementos de linguística geral* permitirá esclarecer o lugar reservado à linguagem inarticulada no seu pensamento:

Os gritos são inalisáveis e correspondem ao conjunto, inalisável, da sensação de dor. Inteiramente diferente será se eu pronunciar a frase *tenho uma dor de cabeça*: nenhuma das cinco unidades sucessivas que a compõe (*tenho, uma, dor, de, cabeça*) corresponde ao que na minha dor há de específico, e cada uma delas pode figurar noutros contextos para exprimir outra coisa (...). o que seria um sistema de comunicação em que a cada situação, a cada dado da experiência, correspondesse um grito próprio [?] (...). Alguns milhares de unidades do tipo *tenho, dor, cabeça, de, uma*, com largas possibilidades combinatórias, permitem-nos comunicar mais coisas do que vários milhões de gritos inarticulados diferentes.¹⁶

Esta passagem é significativa pois indica que, para o tipo de pensamento que confia na existência de algo como a Realidade da língua, encerrada em si mesma, seja ou não na forma de um sistema, opondo-se à Vida, ao Mundo, ou ao que quer que se considere como o "exterior" da linguagem, é necessário excluir os fenômenos associados à inarticulação – se não da própria definição de linguagem, ao menos do seu suposto centro. Para tais linhagens teóricas, o inarticulado se definiria como emissão sonora não reconhecida pelo sistema da língua: quer se trate de "palavras-sons" compostas de fonemas não pertencentes à língua, ou geradas por uma combinação de fonemas a ela exótica – ou ambas as possibilidades. A inarticulação está, em todo caso, fora

¹⁵ *Elementos de linguística geral*. [1967] São Paulo: Editora Martins Fontes, 1975, p. 12.

¹⁶ *Idem*, p. 11.

do código, não-codificada. O limite das experiências de inarticulação da língua apontariam, assim, para a produção de manifestações vocais não pertencentes a qualquer língua humana. Vemos aqui, portanto, em que medida o tema da linguagem articulada é cúmplice da distinção entre humanos e animais, já que é primordialmente à gama multifacetada das vozes animais que se costuma associar o inarticulado¹⁷.

Pode-se imaginar o fenômeno da inarticulação como uma gradação: em seu centro intensivo estariam as vozes animais (grunhir, uivar, grasnar, guinchar, piar, balir, sibilar, zumbir, zunir, etc.), assim como ruídos naturais (vento, água, fogo, etc.) e mecânicos (passos, portas, rodas, barulhos industriais, etc.). Em torno deste centro de gravitação, definido pela sua instabilidade, orbitariam fenômenos tradicionalmente reconhecidos como periféricos: o caso das exclamações, interjeições e onomatopeias. Pois o que se observa no âmbito de tais experiências com a inarticulação da linguagem é a sua tendência a inverter a hierarquia tradicional entre som e sentido. Se, para as correntes da linguística baseadas na representação e/ou na comunicação, o som deve estar a serviço do sentido, o fenômeno das palavras-sons inarticuladas ergue a bandeira de um protagonismo do som.¹⁸

Ora, é evidente que tal inversão acaba por deslocar toda a ótica sob a qual se observa a experiência linguística, isto é, o paradigma da linguagem representativa ou comunicativa, bem como suas repartições tradicionais (articulação e inarticulação, linguagem e vida, dentro e fora, língua e fala, língua e canto, linguagem humana e linguagem animal, entre outras). Se a linguagem não é mais primordialmente representação ou comunicação, a que

¹⁷ A associação da linguagem inarticulada à animalidade se verifica, por exemplo, em Aristóteles, no início de *De Interpretatione*. Ao determinar que os nomes significam não por natureza, mas por convenção, completa: "É conforme convenção, porque nenhum dos nomes é por natureza, mas somente quando surge um acordo; uma vez que até mesmo os sons que não se articulam em letras ao menos mostram algo – por exemplo, os sons das bestas – dos quais nenhum é nome." (Aristóteles, *De Interpretatione*, 16a26e).

¹⁸ De fato, é possível falar de uma domesticação do som, acompanhando os desenvolvimentos da linguística estruturalista: "É verdade que já no decurso dos anos de 1870 alguns investigadores entreviram o problema da relação entre o som e o sentido, o problema do funcionamento dos sons a serviço da língua. (...) Este estudo fonético fornece-nos dados preciosos sobre a matéria fônica, mas nada nos pode dizer sobre a maneira como a língua a põe a funcionar, como ela adapta esta matéria bruta aos seus próprios fins." (Jakobson, [1976] 1977, p. 47)

aponta a experiência do inarticulado?

Por ora, adiantamos apenas que tal experiência não se dirige primordialmente ao plano da compreensão de significados, afetando seus leitores ou aqueles que com ela travam contato a partir de outro lugar e em outro lugar. Guimarães Rosa, a quem este texto se dedica, expressa recorrentemente afirmações como esta: "Existem elementos da língua que não são captados pela razão; para eles são necessárias outras antenas."¹⁹ Afirma ser a língua seu elemento metafísico, isto é, não instrumento para comunicação de sentidos habitando um plano transcendente, mas o próprio elemento em que a vida se tece: "Sou precisamente um escritor que cultiva a ideia antiga, porém sempre moderna, de que o som e o sentido de uma palavra pertencem um ao outro. Vão juntos. A música da língua deve expressar o que a lógica da língua obriga a crer."²⁰ Num ensaio de tradução desta passagem, diria que, para Rosa, o ritmo, o canto de uma língua, diz a *verdade* dessa língua. Não a verdade pré-existente em um plano racional, mas talvez, *a verdade da experiência de mundo que ela proporciona*. Como aliado desta tentativa de experimentar a língua inarticulada na escrita de Rosa em "Buriti", recorrerei a Deleuze e sua recusa a considerar a linguagem como "coisa" justaposta à "vida". Acredito que seu pensamento, abrindo-se à experiência da língua como desde sempre atravessada por Afetos, isto é, por potências e forças anônimas da Vida, pode ajudar a experimentar a força da escrita de Rosa em sua veia mais instigante.

A inarticulação da língua em "Buriti"

Para vermos este uso intensivo da língua em "Buriti", destaquei um dos trechos mais eloquentes da passagem já citada a respeito dos rumores captados por Chefe Zequiél: "Para ouvir o do chão, a coruja entorta a cabeça, abaixando um ouvido despido. Ela ouve as direções. A jararaca-verde sobe em árvore. – **Ih...O úù, o úú**, enchemenche, aventesmas. O vento úa, morrentemente,

¹⁹ "Diálogo com Guimarães Rosa" (Günter Lorenz). In.: *Ficção Completa*. Vol. I. Rio de Janeiro, [1994] 1995, p. 55.

²⁰ *Idem*, p. 53.

avuve, é uma oada – ele igreja as árvores.”²¹ Ensaando uma leitura inspirada pela análise de Deleuze em *Crítica e Clínica*, especialmente no ensaio “Gaguejou...”, pode-se dizer que a língua neste caso é atravessada pelo uivar do vento como afeto. Embora não se trate de um afeto subjetivo, de uma afecção do personagem, mas de sensações impessoais, que se tornam disponíveis através da matéria-língua da qual é *indissociável*. Em vez de nomear de forma exterior o som ominoso do vento, Guimarães Rosa faz a própria língua ventar, uivar, assobiar. Isto é: *o assobiar pânico do vento noturno e a língua tendem ao indiscernível*.

No trecho: “– Ih... O úù, o ùú”, por exemplo, é significativo, em primeiro lugar, que nenhum dos elementos funciona como signo isolável. De certo pode-se, buscando uma interpretação tradicionalista, tentar uma analogia com a forma gramatical do português, onde o “Ih” inicial apareceria como interjeição, os dois “o” como artigos definidos e os dois “uu” como onomatopeias criadas pelo autor. Porém, não resta dúvidas de que tal leitura fica à margem do que efetivamente se produz nesta passagem de Rosa. Trata-se antes de uma língua-uivo, cuja expressividade reside em um contínuo de elementos que se querem puramente sonoros. Aqui, o som não está a serviço da significação (como no caso de certos autores estruturalistas, como vimos acima), mas liberto, entregue a sua própria produtividade poético-afetiva. Sem desejar recair sob a aba do simbolismo sonoro, que pretende associar de forma estável certos sons a certos afetos, é inegável que a sequência de fonemas /u/ e /o/ *no contexto* em que se encontram, por serem sons fechados, prestam-se bem a sugestão de ecos cavernosos, densos, sombrios, dando pleno corpo ao uivo da noite. Um sopro-sonoro, como diria Deleuze. E aqui nos aproximamos ao máximo do significado que gostaria de atribuir ao termo “inarticulado”. A língua se torna quase um canto, adquirindo a capacidade musical de empregar o som como um fio que nos conduz através de graus de sensação. Em carta a seu tradutor italiano, Guimarães elogia a capacidade do seu destinatário de dar plena vazão a extremos de intensidade: “Com a mesma mão com que Você dá pouso a um beija-flor ou acaricia uma borboleta, também pode demolir um

²¹ B, p. 149.

búfalo com um murro.”²² O mesmo trânsito entre graus de intensidades pode ser percebido no trecho que citamos, que termina com: “Ou oãooão, e psiuzinho.” São os tempos fortíssimo e pianíssimo da música.

Além da exploração de um devir-canto do som na língua, este trecho testemunha de um cuidado explícito com a visualidade, como se nota tanto no relevo do negrito, quanto no uso heterodoxo dos acentos graves e agudos. A questão dos acentos é particularmente interessante pois conduz à dúvida justa de como pronunciá-los, isto é, haveria uma tradução sonora para tais acentos? Como a acentuação empregada não se encontra catalogada na língua, é óbvio que não há regras a priori para fazê-lo. O que, por um lado, convida à criatividade do leitor, como co-criador da obra; por outro, põe em evidência que a visualidade da escrita, neste caso, não está subordinada à fala. Aqui, a letra dispõe de uma autonomia expressiva. A repetição da letra “u”, uma vez com o desenho dos acentos convergindo, outra vez divergindo, conduz a sentimentos contraditórios, a sensações alternadas de contração e expansão, a movimentos convulsivos, irreprimíveis e arredios. Produz-se assim a evocação de um terreno de afetos que mobiliza as forças larvais, pré-formais, subterrâneas e primordiais do homem e da língua.

Movemo-nos em um território de feroz potência criadora. Esta liberdade com a língua é definida por Rosa numa afirmação que, embora já um tanto gasta, revela-se singularmente pertinente aos nossos propósitos: “A língua e eu somos um casal de amantes que juntos procriam apaixonadamente, mas a quem até hoje foi negada a bênção eclesiástica e científica. Entretanto, como sou sertanejo, a falta de tais formalidades não me preocupa. Minha amante é mais importante para mim.”²³ Esta passagem bem-humorada, onde é assumida uma relação erótica com a língua, reitera a associação da língua como a verdadeira encarnação das forças afetivas em “Buriti”, novela atravessada pela sexualidade como pulsão de vida. Isto é, um erotismo que subverte as malhas do possível pela articulação com as forças primordiais da vida, ou, como quer

²² *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. Belo Horizonte - São Paulo: Editora UFMG - Editora Nova Fronteira, 2003, p. 26.

²³ “Diálogo com Guimarães Rosa” (Günter Lorenz), *op. cit.*, p. 47.

Deleuze: "É preciso que o artista crie os procedimentos e materiais sintáticos ou plásticos, necessários a uma empresa tão grande, que recrie por toda a parte os pântanos primitivos da vida (...)." ²⁴

Vejamos para terminar, o desfecho da novela, no qual se entrelaça, definitivamente, o destino da língua e o da vida dos personagens. Lô Liodoro havia trazido sua nora para a fazenda a fim de preservar a honra do próprio filho, acalentando a esperança de que este voltasse atrás para recuperá-la na casa paterna. Liodoro cumpre a Lei, o código de honra centrado no patriarcalismo, num mundo fechado sobre si mesmo, à beira dos Gerais, o verdadeiro sertão, cujo horizonte moral mistura religiosidade e superstição. Há um encontro na madrugada. Num lance de olhares, Lala nota a voluptuosidade imprevista trair-se na expressão do próprio sogro:

Notou-o, correita, quis duvidar, duvidou – de modo nenhum deixaria que ele reparasse em seu agudo sobressalto. E era. Ela compreendeu. Um tanto, atordoou-se, o sangue alargava-lhe o rosto, mas inclinou a cabeça, disfarçando. Lô Liodoro saía de seu caráter? – ela pensava. Tinha sido depois de um tempo, quando inutilmente conversavam – foi súbito. Seus olhos intensos pousavam nela. Ela não temeu: se admirava. Sentia-o: que nada havia a temer; que o quente de prazer que de seu rosto subiu provinha-lhe de saber-se em toda segurança, boa parte. ²⁵

O jogo iniciado como que por acidente persiste por diversas madrugadas. Há uma disputa entre contenção e acumulação libidinal. Por uma série de pequenos acontecimentos, idas e vindas, o clímax estoura, o impossível concretiza-se: na última noite de Lala na fazenda, ela se afirma livre diante de Liodoro: "Esta noite, deixo a porta do quarto aberta..." Disse. E saiu dali. Sua alegria era pura, era enorme. Gostaria de dançar, de rir à toa. ²⁶ Este desfecho, é claro, acontece nas últimas páginas da novela, que são carregadas de simultâneas culminações de tramas do enredo correndo paralelas. Entre elas, a morte de Maria Behu, que já havia parcialmente substituído a vitalidade pelo fervor religioso e a concomitante melhora súbita de Chefe Zequiél, que tem, na mesma noite, o primeiro sono tranquilo em muito tempo. Daí,

²⁴ DELEUZE, G. *O que é a filosofia?* [1991] São Paulo: Editora 34, 1992, p. 205.

²⁵ B, p. 222.

²⁶ *Idem*, p. 251.

transparece o entrelace, a solidariedade, entre a liberação da experiência do erotismo como potência de vida, a dissolução das amarras frágeis com vida (a partida de Behu) e o repouso das forças anárquicas forçando a língua para fora de si, com a cessação das alucinações noturnas do Chefe.

BIBLIOGRAFIA

BENVENISTE, E. *Problemas de linguística geral*. [1966] São Paulo: Companhia Editora Nacional / Ed. da Universidade de São Paulo, 1976.

COSTA, A. L., "Miguilim no cinema: da novela 'Campo Geral' ao filme 'Mutum.'" In.: *Revista de Ciências Sociais*. Fortaleza, v. 44, n. 2, jul/dez, 2013.

DELEUZE, G. *Critique et clinique*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1993.

_____. *O que é a filosofia?* [1991] São Paulo: Editora 34, 1992.

JAKOBSON, R. *Seis lições sobre o som e o sentido*. [1976] Lisboa: Moraes Editores, 1977.

LEVY, T. S. *A experiência do fora. Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

MARTINET, A. *Elementos de linguística geral*. [1967] São Paulo: Editora Martins Fontes, 1975.

ROSA, J. G. "Buriti". In.: *Noites do Sertão (Corpo de Baile)*. [1956] Rio de Janeiro - São Paulo: Editora Record, 1988.

_____. *Tutameia*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, [1967] 2013.

_____. "Diálogo com Guimarães Rosa" (Günter Lorenz). In.: *Ficção Completa*. Vol. I. Rio de Janeiro, [1994] 1995.

_____. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. Belo Horizonte - São Paulo: Editora UFMG - Editora Nova Fronteira, 2003.