
O SERTÃO COMO REPRESENTAÇÃO DOS PERSONAGENS EM “BURITI”, DE GUIMARÃES ROSA

Alessandra Paula Rech^a

RESUMO

O presente artigo tem o objetivo de demonstrar a importância da natureza em “Buriti”, novela integrante de *Corpo de Baile* (1965), de Guimarães Rosa. Na descrição da paisagem, se sobressaem-se imagens representativas de características dos personagens. Cruzando a análise literária com o diálogo crítico, conclui-se que o sertão rosiano, em seu rico imaginário, circunscreve um erotismo que se contrapõe à rigidez urbana.

PALAVRAS-CHAVE: sertão; Guimarães Rosa; imaginário.

“Estavam fatigados. O certo, que todos ficavam escutando o corpo de noturno rumor, descobrindo os seres que o formam. Era uma necessidade. O sertão é de noite. Com pouco, estava-se no centro, no meio de um mar todo” (ROSA, 1988, p. 92).

Recebido em: 01/11/18

Aprovado em: 15/03/19

Introdução

O presente artigo tem o objetivo de demonstrar que a descrição de elementos da natureza funciona como representação dos personagens em “Buriti”, integrante da obra *Corpo de Baile*¹, de Guimarães Rosa,

^a Doutora em Literatura Brasileira pela UFRGS. Docente colaboradora do Mestrado em Letras e Cultura da Universidade de Caxias do Sul (UCS). Desenvolve estágio pós-doutoral no Programa Avançado de Cultura Contemporânea (PACC) da UFRJ. Pesquisa, com apoio do CNPq, o programa Residência Criativa na Casa do Sol, de Hilda Hilst. Sobre a obra rosiana, é autora de *Na entrada-das-águas, amor e liberdade em Guimarães Rosa* (Educ, 2010).

¹ A fins de esclarecimento, a publicação *Corpo de Baile* foi dividida em três tomos. “Buriti”

e refletir sobre a força deste imaginário sertanejo na novela, bem como sua importância como representação no contexto literário. Assim como acontece em *Grande Sertão: Veredas*, obra mais conhecida do escritor mineiro, em “Buriti” a paisagem é dinâmica, o ambiente nunca é apenas um cenário, pelo contrário, a antropomorfização nas descrições da natureza acaba abrindo novas camadas de significação na obra e contribui para o entendimento de características mais complexas dos personagens e do próprio imaginário que se desenvolve com a paisagem. Como metodologia, faremos uma breve revisão crítica, bem como a análise de trechos da obra representativos desse recorte.

Ao mesmo tempo em que permite discorrer sobre a região e a problemática sociocultural, o texto de Guimarães Rosa oferece um panorama que transcende a região como limite. O espaço do sertão na obra do escritor mineiro segue o inverso de uma delimitação regional, uma vez que é na vastidão que se constrói sua metáfora do sertão: “lugar sertão se divulga: é onde os pastos carecem de fechos” (ROSA, 2001, p. 24).

Estudar o espaço físico no texto de Guimarães Rosa é ter presente sua importância enquanto espaço mítico: a paisagem regional não é casual; não aparece por efeito decorativo. Há, no entanto, um equivalente geográfico para a região proposta. Esse sertão se estende de Minas Gerais até a divisa com a Bahia, sertão da fertilidade, dos Gerais, dos campos do Planalto Central.

As veredas que se tornaram famosas a partir de *Grande Sertão: Veredas* também são paisagem em significado e sugestão – na região dos sertões de Minas Gerais e sul da Bahia, veredas são cursos d’água orlados de buritis (a palmeira mais comum nessas paragens). Assim, Guimarães Rosa oferece ao leitor os riscos e as surpresas dos caminhos submersos. Talvez o sentido de veredas seja um dos que melhor definem o papel da natureza em sua obra, sugestão de conteúdos que transcendem o aparente, que vão se confirmar em “Buriti”.

O espaço imaginário do sertão carrega modos de vida que fazem sentido em seu meio, mantidos ao longo do tempo graças ao isolamento das grandes cidades a que o sertão está submetido, segundo Luiz Roncari:

passa a integrar o tomo intitulado *Noites do Sertão*, e é com esta edição, da Nova Fronteira, de 1988, que trabalharemos.

No Brasil (colonial), o sertão era o não-lugar, o que estava fora e vinha depois da fronteira do habitável (também fora dos hábitos), onde não chegavam o comércio regular, as leis do Estado, os preceitos da Igreja e o poder das autoridades. Era o desconhecido – de onde vinham as ameaças (1984, p.5).

Enquanto em *Grande Sertão* o enredo traz a travessia dos jagunços em combate por paragens praticamente desertas, apenas de passagem pelas vilas, na reunião de textos de *Corpo de Baile*, da qual “Buriti” faz parte, situa-se nas fazendas e pequenos povoados. Lalinha e Miguel, dois personagens urbanos na fazenda Buriti Bom, darão continuidade ao problema sertão-cidade. Ao mesmo tempo em que esses forasteiros inquietam os habitantes dali com as promessas de conforto e prazeres da vida citadina, ambos são seduzidos pela atmosfera de um lugar em que a paisagem representa, entre outros aspectos, a sensualidade, a transgressão dos interditos. Transformados, na iminência de partir, esses visitantes têm sensação de morte, como se a cidade, com seus contornos de concreto, representasse a ruptura dos impulsos que o sertão permite manifestar.

Trama e personagens

Os personagens de “Buriti” têm características bem marcadas, essenciais para estabelecer, em sua dinâmica, a tensão erótica que irá culminar no final. Há polaridades, como ocorre entre as irmãs Glória e Behu, que carregam consigo imagens do dia e da noite.

A figura central é Lalinha, mulher abandonada por Irvino e trazida pelo sogro, Liodoro, para a fazenda da família, chamada Buriti Bom. Na espera por alguém que não vai voltar, nesse meio estranho em que ela fica como forma de reparação do dano causado pelo marido, vivendo uma estranheza espacial e afetiva, Lalinha

Na metáfora de uma paisagem extremamente fértil, brota a sensualidade. Em meio à rotina de trabalhos pesados, o sogro que a ampara, inicialmente para atender ao compromisso que o filho não honrou, é seduzido por Lalinha, que irá revelar seu interesse em furtivos encontros pela casa. É uma atração

sem palavras, como convém aos papéis a que estão sujeitos o sogro e a nora. O envolvimento tem ritmo próprio, marcado pela passagem das estações na fazenda, o tempo lento e denso do interior.

A nora, elemento externo à fazenda, é preponderante no destino dos outros moradores: ela se desnuda para o sogro. Essa revelação é alegórica, no sentido de uma descoberta e libertação das construções que já não valem mais para a vida que se descortina adiante.

A presença de Lalinha na casa irá mexer, diretamente, com a cunhada Glória, que nesse período terá sua primeira experiência sexual. Miguel, narrador da parte inicial da história, é apaixonado por Glória. Ele regressa ao Buriti Bom porque planeja noivar com a moça. Outros dois personagens compõem o centro da trama: Chefe Zequiel, sempre atento aos sons da fauna, é voz da paisagem regional; e nhô Gualberto, com quem Glória se envolve no intervalo que antecede o retorno de Miguel.

A história se dá em um corte espacial, bem marcado pela sede da fazenda, e temporal, o ano que se passa entre a primeira estadia de Miguel e seu regresso. A natureza do sertão é um campo semântico magistralmente explorado. Antonio Candido (1983, p.295) reforça a concepção de que em Guimarães Rosa “o pitoresco é acessório e, na verdade, o Sertão é o Mundo.”

No ponto alto da trama, Lalinha seduz o sogro, Liodoro. O erotismo evidente se associa à força da natureza na narrativa. Segundo Wendel Santos:

No “*Buriti*”, o leitor está diante de mulheres bem diversas em natureza, porém envolvidas de modo igual por um mesmo problema: o processo de erotização do Buriti Bom. A questão fundamental, porém, é: como cada personagem reage à energia libertada de Eros. Fundamental a questão, porque pode ser o modo como cada uma a resolve que institui a central geradora das principais cenas de conflito e expectativa (1979, p. 138).

Outro personagem significativo para pensar a relevância da natureza em “*Buriti*” é Chefe Zequiel. Insone, sofrendo dores de cabeça, é um personagem que se caracteriza pela vigília, sempre atento aos rumores do sertão. Zequiel conhece cada espécie que habita o sertão, com seus rumores típicos:

“Como se ele tivesse descoberto alguma matéria enorme de conteúdo e significação, e que não coubesse toda em sua fraca cabeça, e todas as inteiras noites não lhe bastavam para perseguir o entendimento daquilo” (ROSA, 1988, p. 188).

Se, esteticamente, a função de Chefe Zequiel no texto é de “janela” para a paisagem noturna do sertão, funcionando para imprimir os traços regionais ao texto, uma leitura mais atenta apontará mistérios que redimensionam o personagem na trama, como a possibilidade de que sua perturbação tenha motivações reais: “Aziago o Chefe Zequiel espera um inimigo, que desconhece, escuta até os fundos da noite, escuta as minhocas dentro da terra. Assunta, o que tem de observar, para ele, a noite é um estudo terrível” (ROSA, 1988, p. 99).

Entre as hipóteses que o povo da fazenda apresenta na tentativa de explicar os motivos da insônia de Zequiel, especula-se a existência de uma mulher que o assombra: “(...) derradeiramente dava a entender que a ameaça era o duende de uma mulher, desconhecida, dela não sabia o nome, ou mesmo fosse uma mulher viva, que no varar da noite, chega vinha, rondava às vezes o moinho, onde ele pernoitava fechado” (ROSA, 1988, p. 99).

É comum, em locais mais distantes dos centros urbanos, o imaginário acerca de assombrações, até porque, na dimensão dos espaços por conquistar, o homem tem a sensação de estar lidando com forças que o suplantam, no caráter selvagem desse entorno. A especulação quanto a uma “mulher viva” perturbar o sono de Zequiel também pode conduzir a Maria Behu, a irmã de Glória. Em sua descrição lúgubre, Behu personifica a noite em oposição à irmã solar, Glória. Rosa (1988, p. 138) faz, ainda, o trocadilho “Maria ‘eBuh’ vinha vindo?”, enfatizando a fantasmagoria.

Verifica-se, ao longo da novela, uma relação estreita entre Zequiel e Maria Behu. Ela cuida das roupas e a alimentação dele, ao mesmo tempo em que se preocupa com sua perturbação e lhe dedica rezas e aconselhamentos religiosos, em respeitosa atenção.

A agonia de Zequiel, sempre atento, tem semelhança com a vigília espiritual de Maria Behu sobre a vida dos moradores da fazenda. Em dado momento, comenta-se de Behu que ela “ouvira de menos, era um tanto surdosa” (ROSA, 1988, p. 178). Temos aí uma dupla pela oposição – os ouvidos incansáveis de Zequiel e a surdez de Behu.

Quando Behu adoece, Zequiél retira-se, piorando, para a solidão do moinho. A relação intrínseca de ambos irá se confirmar no desfecho, quando Behu morre e Zequiél, ainda sem saber da morte, amanhece feliz e curado de suas terríveis dores de cabeça.

O fato de Zequiél morar em um moinho não parece gratuito. A reflexão sobre essa imagem denota trabalho contínuo, repetitivo, em movimento semelhante ao da mente insone, “remoendo” a noite toda, o que também pode ser relacionado à vida noturna intensa na natureza do sertão.

Entendendo Zequiél e Behu como um par na novela de Guimarães Rosa, cabe especular sobre o sentido dessa relação. Envoltos na tensão que se dissipa apenas com a morte da beata, parecem denunciar o padecimento pelo não consumado, quando prevalecem os conceitos morais/religiosos. A morte de Behu é desfecho indicativo de uma ascese que se dá como único caminho possível para quem se recusa a viver os apelos telúricos do Buriti Bom.

Sendo a natureza tão relevante na análise de “Buriti”, tal episódio chama a atenção para a negação dos instintos, que corresponderá à morte da personagem. O tipo de doença que precede o fim de Maria Behu é significativo: reumatismo, inflamação nas articulações caracterizada por edema, dor severa e dificuldades nos movimentos, é considerado uma moléstia autoimune, ou seja, é o corpo de Maria Behu voltado contra ele mesmo. Outra característica a considerar é que o reumatismo está ligado ao frio – agrava-se em épocas frias e, como o quadro compromete a circulação, seus portadores são gélidos ao toque, aspecto oposto ao erótico, que é do campo do calor, da pulsação. A doença reforça a imagem de retração do instinto que Behu personifica (encolhendo-se, travando o fluxo de energia pelo seu corpo até a morte).

A irmã, Glória, já pelo nome, é a representação da sexualidade em vias de se manifestar naturalmente, como a estação fértil do sertão: “Glória: o olhar dado brilhante, sempre o sem-disfarce do sorriso como se abre, as descidas do rosto se assinalando – uma onçazinha” (ROSA, 1988, p.136). Observa-se a menção à onça, animal típico do sertão, como parte da aproximação entre personagem e natureza, fornecendo indícios para a compreensão dessa personalidade solar.

Já Behu corresponde à religiosidade extremada, à repressão, ao medo. A aproximação com a fauna se dá pela coruja, em seu regime noturno no imaginário:

Destino desigual do de Maria Behu, essa nunca acharia quem a quisesse, nunca havia-de. Maria Behu, tisna, encorujada, com a feiíce de uma antiguidade. Às vezes dava para se excogitar, esses encobertos da vida: seria que Maria Behu era triste e maligna por motivo de ser feia, e Maria da Glória, ganhava essa alegria aprazível por causa de tanta beleza? Ou era o contrário, então: que uma tinha crescido com todos os encantos, por já possuir a alma da alegria dentro de si; e a outra, guardando somente do triste e ruim, de em desde pequena, veio murchando e sendo por fora escura e seca, feito uma fruta ressolada? (ROSA, 1988, p. 102).

Murchar, outro adjetivo atribuído à flor ou fruto, dá conta dessas equiparações que colocam muito claramente Behu e Glória em lados opostos na dinâmica desse sertão de apelos sensoriais, a ponto de transfigurá-las.

Um local importante na análise da novela é o Brejão-do-Umbigo, descrito detalhadamente em um momento de culminância da tensão erótica. Fica evidente a conotação de Brejão-do-Umbigo no próprio nome e no contexto descritivo que segue. Brejo, cujo sinônimo é pântano, também pode ser entendido como o que vem abaixo de. O Brejão-do-Umbigo, assim, é uma referência ao órgão sexual feminino, em particular à sensualidade de Glória:

O brejo não tinha plantas com espinho, só largas folhas, se empapando, combebendo, como trapos, e longos caules que se permutam flores para o amor. Aqueles ramos afundados se ungingo dum mucu, para não se maltratarem quando o movimento das águas uns contra os outros os esfregava (ROSA, 1988, p. 180).

Os termos “mucu” (secreção comum nos animais, e também na espécie humana) e “esfregava” dão conta de um duplo sentido Gual, que irá envolver-se com Maria da Glória, revela uma implicância com esse lugar. O Brejão-do-Umbigo o incomoda e o incita, em última instância, a paisagem o seduz: “O Brejão-do-Umbigo, defronte, desprazia nhô Gualberto, o invocava. – Eu um dia eu ainda arraso essa porqueira de charcos! Eu como aquilo! – ele pontuava” (ROSA, 1988, p.119).

Liodoro, o Buriti

O título da novela remete a uma variedade de palmeira que existe na região do sertão de Minas Gerais, o buriti, cujas folhas são utilizadas na cobertura de casas rústicas. Possui fibras aproveitadas de formas diversas, principalmente artesanais, e se presta à extração do palmito e de suco, com o qual, por fermentação, se faz o vinho de buriti. Na ficção, a sede da fazenda Buriti Bom está situada próxima ao buriti-grande, uma árvore monumental, com conotações de virilidade e fertilidade no enredo: “O sol sustenta um grande sossego. O buriti-grande, um pau-real, na campina, represando os azuis e verdes” (ROSA, 1988, p.125).

A figura da palmeira, em especial o buriti-grande, árvore de beleza excepcional próxima à fazenda Buriti Bom, é um exemplo do valor que a paisagem acrescenta à obra. Ana Maria Machado (2013) apresenta relações entre Liodoro e o buriti-grande. Seu papel centralizador na fazenda tem conotação em comum com a palmeira que se destaca no lugar e que, para Maria Behu, é como uma igreja. O pai de todos, assim tomado por igreja pela filha, personifica o interdito do incesto.

Segundo Machado (2013, p.123), da botânica vem uma designação que aproxima Liodoro e o buriti. Ele é filho de ‘vó’ Maurícia, enquanto o nome científico da palmeira é *Mauritia vinifera*. Liodoro Maurício Faleiros traz, ainda, no sobrenome, a menção ao falo. “Um ser tão diferente dela – no sangue, no corpo, na seiva – ele parecia mesmo pertencer ao silêncio de uma outra espécie” (ROSA, 1988, p.198).

Seguindo a perspectiva em que Chefe Zequiél faz as vezes de janela para o sertão nas noites de insônia e a paisagem é metáfora para as motivações dos personagens, entre elas a do erotismo simbolizado pelo buriti-grande, a figura de Liodoro pode ser entendida como um lugar.

Entender o espaço como paisagem, atrelada a movimento e liberdade, e lugar como sendo refúgio, abrigo, com conotação afetiva, é fundamental para situar Liodoro na função de lugar para os demais personagens de “Buriti”. Ao buscar Lala na cidade, na tentativa de resgatar o compromisso não honrado pelo filho Irvino, Liodoro está, ao mesmo tempo, aproximando Lala do seu ambiente, o Buriti Bom, e tomando o lugar do filho, o que irá se cumprir adiante, quando ambos se entregarão ao desejo.

Ao longo do texto, Lala descreve o sogro de modo forte e reconfortante, com adjetivos que evocam a solidez da casa, o valor do refúgio a que ela irá se entregar: “A Casa – vagarosa, protegida assim, Deus entrava pelas frinchas”; ou “Aquele homem assentava bem com as árvores robustas, com os esteões da casa. Ele estreitava a execução dos costumes, e não se abaixava amesquim para o que de pequenino se desse” (ROSA, 1988, p. 221;183).

A imagem da casa no texto literário remete ao trabalho de Bachelard. Em *A Poética do Espaço*, o pensador sintetiza o ideário de lugar afetivo e de esteio:

A casa, na vida do homem, afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. Ela é corpo e alma (...) A casa é um grande berço (BACHELARD, 1993, p. 201).

É possível, com isso, traçar um paralelo entre a casa e o sertão: lugar/ espaço, corpo/mundo. A fazenda acolhedora está no meio do sertão, que é o mundo. No Buriti Bom, a passagem do tempo dá-se de um modo mítico. Lala vê dias e meses se desenrolarem e planeja o retorno à cidade de modo vago, como se estivesse inerte. “Em certas noites, só, Lalinha retornava à tentação de partir, tomando-a um tédio de tudo ali, e daquela casa, que parecia impedir os movimentos do futuro. Do Buriti Bom, que se ancorava, recusando-se ao que deve vir” (ROSA, 1988, p. 199). Note-se a força imagética da palavra “ancorava”, situando a fazenda como um universo de limites próprios.

Ainda em Bachelard (1993, p.201), a casa é imaginada como vertical, eleva-se, diferencia-se para o alto. É um dos apelos à consciência de verticalidade; convida à centralidade. Em “Buriti”, a casa é exatamente assim, ostensiva, vertical, sólida – resguarda do mundo. Existe uma coesão entre os membros da casa, a família, que Lala irá comparar à “roda travada, um hábito viscoso: cada um precisava conter os outros para que não se fossem e vivessem. Um antigo amor, rasteiro” (ROSA, 1988, p.198). Mais uma vez, a ideia de um lugar “fora do tempo”.

A sedução do sogro se dá em um ritual em que se tornam cúmplices, ambos desfrutando – já na expectativa – a relação que se realizará adiante. São personagens conscientes do jogo erótico em que se colocam: ela na figura de quem se revela e ele na de quem admira. Só um requintado artifício poderia transpor a barreira do interdito entre Lala e a figura forte e fechada do sogro (o pai do marido, que costuma ser tomado como o próprio pai, configurando o incesto). É preciso que o imaginário suplante a censura interna que prevalece quando ambos estão a sós, no silêncio da casa.

Lala consegue estabelecer o pacto de intimidade paulatina com o sogro, e ambos esperam pelo momento da noite em que repetirão o encontro: primeiro jogando juntos a bisca, concentrados, um diante do outro, com seus estratagemas e suas astúcias; depois, concentrados em seus corpos aflitos pelo toque que será adiado.

A nora ensaia partir do Buriti antes de a relação ser consumada. Recua, na iminência de uma rejeição de Liodoro. Mas a tensão erótica, uma vez deflagrada, irá vencer o interdito. O movimento convergente de Lala e Liodoro segue, derrubando visões estereotipadas sobre seus papéis.

Quando Lala pensa sobre uma despedida, a imagem que ela tem da fazenda Buriti Bom retrata seu íntimo: “Ir, dali, partir, enquanto o Buriti Bom repousado mandava-a embora, quando tudo se nega e morrem folhas, várias, um tom de outono” (ROSA, 1988, p.190). Mais uma vez nessa obra, a descrição da natureza comunica sobre o estado de espírito de um personagem.

Considerações finais

Em *Corpo de Baile*, o que está fora (na paisagem), está dentro (no íntimo dos personagens). A fertilidade anuncia-se às paragens secas de um sertão/mundo de interditos. Colocando-se de um lado a realização dos instintos e, de outro, a recusa em nome da preservação do grupo social, encontra-se nessa dialética o eixo que situa “Buriti” como obra exemplar a respeito do erotismo perante os interditos. Há, na novela, a vitória do impulso de vida sobre o instituído.

As personagens da ficção de Guimarães Rosa sintetizam em exuberância o ambiente. Enquanto o sertanejo de Euclides da Cunha “é desgracioso, de-

sengonçado, torto" (CUNHA, 1995, p. 179), em definições que lembram a própria vegetação ressequida tentando driblar o sol, Guimarães Rosa delinea sertanejos fortes, de postura ativa, como Liodoro e Glória.

No espaço que irá demarcar a obra de Guimarães Rosa, o erotismo se interpõe aos interditos sociais, até porque é da natureza do sertão a prevalência das forças telúricas. Para Luciana Murari (2009, p. 355), o sentido do sertão como espaço inapreensível em seus múltiplos significados foi exemplarmente incorporado por Rosa. "Espaço geográfico, memória de constituição do poder político, exploração do inconsciente e dos mitos religiosos, aventura existencial da formação da identidade, indagação metafísica e experiência mística da transformação, são inúmeras as leituras possíveis".

Nos Gerais, predomínio da vastidão, em que o homem se vê pequeno diante da natureza e seus mistérios, está a metáfora do Brasil profundo, historicamente terra selvagem a desbravar, onde as leis chegavam mais tarde, onde a organização social seguia um curso singular.

Nesse "umbral" dos desbravadores, promessa de uma vida próspera aos corajosos, os personagens de Guimarães Rosa vivem uma realidade que comporta o fantástico. Essa largura de horizonte acaba sendo flexível com as diferenças. Já na cidade, comportamentos que fogem ao senso comum são motivo de exclusão em manicômios, presídios e prostíbulos.

Benedito Nunes (1969, p.150) resume com propriedade o papel do amor erótico na obra de Guimarães Rosa: "Na sua função cósmica, a *copulatio* constitui um símbolo de renovação, o prenúncio da aurora, da primavera. É o surto da vida, a eterna boda das coisas e dos seres, apagando a velhice e vencendo a morte". Essa atmosfera se destaca em "Buriti", especialmente quando se observam, na recorrência das imagens do entorno natural, novas possibilidades de sentido.

Referências

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993. p. 201.

CANDIDO, Antonio. *Tese e antítese*. São Paulo. Cia. Editora Nacional, 1983, p. 295.

- CUNHA, Euclides. *Os sertões*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. P.179.
- MACHADO, Ana Maria. *Recado do nome: leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens*. Rio de Janeiro: Imago, 2013, p.113-150.
- MURARI, Luciana. *Natureza e cultura no Brasil (1870-1922)*. São Paulo: Alameda, 2009. p.355.
- NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969, p.150.
- RONCARI, Luiz. Lugar do sertão. *Folhetim* - Folha de São Paulo, 16 de dezembro de 1984, p. 5.
- ROSA, João Guimarães. *Noites do Sertão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. p.92- 221.
- _____. *Grande sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 24.
- SANTOS, Wendel. *A construção do romance em Guimarães Rosa*. São Paulo: Ática, 1978. p. 138.

SERTÃO AS REPRESENTATION OF THE CHARACTERS IN “BURITI”, BY GUIMARÃES ROSA

ABSTRACT

This article aims to demonstrate the importance of nature in “Buriti”, a novel that is part of *Corpo de Baile* (1965), by Guimarães Rosa. In the description of the landscape, representative images of character traits stand out. Crossing the literary analysis with the critical dialogue, we conclude that the Guimarães Rosa sertão, in its rich imaginary, circumscribes an eroticism that is opposed to the urban rigidity.

KEYWORDS: sertão; Guimarães Rosa; imaginary.