

## DO (IN)VISÍVEL NA DIMENSÃO DAS ESPACIALIDADES RE(A)PRESENTADAS EM “O BURRINHO PEDRÊS”: REFLEXÕES SOBRE LUGARES DEMARCADOS PARA HOMENS E MULHERES NARRADOS

### (IN)VISIBLE IN THE DIMENSION OF SPATIALITIES RE(A)PRESENTED IN "THE BURRINHO PEDRÊS": REFLECTIONS ON PLACES MARKED FOR MEN AND WOMEN NARRATED

Maria de Lourdes Dionizio Santos<sup>1</sup>

**RESUMO:** O presente trabalho visa fazer uma análise do conto *O burrinho pedrês* de João Guimarães Rosa a partir da representação do espaço de definição do lugar ocupado por homens e mulheres. Abordar-se-á como esse processo de limitação da mulher em determinados espaços funcionaria como forma de exclusão apesar de a imagem feminina estar muito presente no imaginário masculino. Para esse trabalho utilizar-se-á a teoria do espaço de Borges Filho (2015), BOUDIEU (2016) e BLANCHOT (2011), através de método dedutivo analítico

**ABSTRACT:** The present work aims to make an analysis of the short story *O burrinho pedrês* de João Guimarães Rosa from the representation of the space of definition of the place occupied by men and women. It will be addressed how this process of limitation of women in certain spaces would function as a form of exclusion despite the fact that the female image is very present in the male imaginary. For this work, the space theory of Borges Filho (2015), BOUDIEU (2016) and BLANCHOT (2011) will be used using an analytical deductive method.

### INTRODUÇÃO

Propomo-nos realizar uma leitura sobre a representação espacial no conto *O burrinho pedrês*, de João Guimarães Rosa. Partimos do pressuposto de que os espaços destinados a homens e mulheres re(a)presentados na referida obra deixam perpassar, na tessitura narrativa, distinções que revelam demarcações dos espaços a serem ocupados por homens e por mulheres.

Desse modo, percebemos, por um lado, através dessa leitura, que as raras mulheres mencionadas na narrativa, estão confinadas no espaço restrito da casa, a cozinha, mais precisamente – de onde só saem se forem autorizadas pela figura masculina. Exemplo disso é o que encontramos nos excertos extraídos da obra, em que verificamos a figura do dono da fazenda. Como proprietário da Fazenda, em seu domínio e livre trânsito,

o Major Saulo foi até à porta, para espiar o relógio da parede da sala. Maria Camélia chegou com a cafeteira e uma caneca. - “Quente mesmo? para velho?” - “De pelar, seu Major!” Sempre com a mão esquerda alisando a barriga, o Major Saulo chupava um gole, suspirava, ria e chuchurreava outro. E a preta e Francolim, certos, a um tempo, sorriam, riam e ficavam sérios outra vez. - “Dá o resto para o Francolim, mas sem

<sup>1</sup> Universidade Federal de Campina Grande (UFCG); E-mail: [lourdsourds@gmail.com](mailto:lourdsourds@gmail.com)

soprar, Maria!” E o Major, já de cigarro na boca, se debruçava no parapeito, pensando alto:

-... Boi para encher dois trens, e mais as vacas que vão ficar no arraial... (Rosa, 1974, p. 11).

[...]

Mas a preta Maria Camélia se foi, ligeira, levando o decreto do Major Saulo de novidade para a cozinha, onde arranchavam ou labutavam três meninas, quatro moças e duas velhas, afora gatos e cachorros que saíam e entravam; e logo se pôs aceso o mundo: - O João Manico vai tocar boiada no burrinho! Imagina só, meu-deus-do-céu, que graça!... (Rosa, 1974, p. 11).

Por outro lado, o universo simbólico feminino povoa o imaginário masculino, cuja mobilidade acompanha o deslocamento pertinente ao caráter sócio-cultural que permeia a formação do homem. Neste sentido, ao conceituar imaginário, em *As estruturas antropológicas do imaginário*, Gilbert Durand (1989, p. 114) afirma que “O imaginário é um processo, e complexo polimorfo, pois suas operações apresentam-se sob várias e diversas formas, todas agindo, interagindo umas sobre as outras”.

Com efeito, a contraposição que atesta as desigualdades entre homens e mulheres representados nesse conto de Guimarães Rosa, ressalta a limitação espacial definida para as mulheres, enquanto para os homens, observa-se uma dimensão espacial que excede em muito a condição das mulheres.

Essa antinomia espacial perceptível no discurso narrado torna patente a prerrogativa de ser livre cabível ao homem, que, em nossa sociedade, ainda patriarcal, pode locomover-se por diversos espaços, sem fronteiras. Nessa perspectiva, ao observarmos o silêncio latente, nessa obra, contribuindo para a invisibilidade a figura feminina, percebemos que as personagens masculinas percorrem quase todo o espaço da narrativa. Dessa forma, a partir da breve aparição da personagem Maria Amélia, assim como da figura invisível, porém estigmatizada, da namorada do Badú, em torno da qual se estabelece um clima de ciúme, uma disputa e instaura-se um conflito no enredo, somos instigados a discutir a aparição desses seres nas múltiplas espacialidades que a estrutura narrativa revela.

Kathryn de Woodward (2014, p. 9-10) afirma que “A identidade é [...] marcada pela diferença” e “por meio de símbolos”, “e a construção da identidade é tanto simbólica quanto social. A luta para afirmar as diferentes identidades tem causa e consequências materiais”.

Estabelecendo uma relação entre essas reflexões de Woodward e o que Pierre Bourdieu aborda em sua obra **A dominação masculina**, encontramos similaridade entre as análises desses autores, quando Bourdieu (2016, p. 22-24) assinala que

A ordem social funciona como uma imensa máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça: é a divisão sexual do trabalho, distribuição bastante estrita das atividades atribuídas a cada um dos dois sexos, de seu local, seu momento, seus instrumentos; é a estrutura do espaço, opondo o lugar de assembleia ou de mercado reservados ao homem, e a casa, reservada às mulheres; ou, no próprio lar, entre a parte masculina com o salão, e a parte feminina com o estábulo, a água e os vegetais; é a estrutura do tempo, as atividades do dia, o ano agrário ou o ciclo da vida, com momentos de ruptura, masculinos, e longos períodos de gestação, femininos.

Os comentários acima fornecem suporte para discorrermos sobre o que nos propomos discutir neste trabalho. Assim, as diferenças identitárias entre homens e mulheres, bem como entre os espaços demarcados para eles, além das definições de seus papéis observadas a partir da leitura do conto **O burrinho pedrês**, levaram-nos a algumas questões, tais como: Como se re(a)presenta(m) o(s) espaço(s) na narrativa? Quais são os espaços de homens e de mulheres no conto? Como se apresentam os espaços da casa para as movimentações masculina e feminina? O que podem os homens e as mulheres representados no conto? Quem pode narrar as histórias contadas na obra?

Nessa perspectiva, Michel Certeau, em **A invenção do cotidiano: Artes de fazer**, discute, no capítulo **Relatos de espaço, as ações narrativas** que “permitirão precisar algumas formas elementares das práticas organizadoras de espaço: a bipolaridade ‘mapa’ e ‘percurso’, os processos de delimitação ou de ‘limitação’ e as ‘focalizações enunciativas’” (CERTEAU, 2008, p. 201).

Em sua abordagem, Certeau explicita, em **percursos e mapas**, estes, próximos à cozinha, são destinados às meninas, conforme “descrições de apartamentos em nova Iorque”, reconhecido por “C. Linde e W. Labov” (CERTEAU, 2008, p. 203-204). E, no outro pólo encontra-se o “percurso”, ou “tour”. Este tipo é o preferido dos narradores, no qual se encontrará o meio para se transitar e oferecer movimento aos seus relatos.

Certeau (2008, p. 207) acrescenta que “De uma geografia preestabelecida, que se estende (se a gente se limita apenas a casa) desde os quatinhos, tão pequenos [...] os relatos cotidianos contam aquilo que, apesar de tudo, se pode fabricar e fazer. São feitura de espaço”.

Em busca de prováveis respostas às nossas perguntas, encontramos respaldo na abordagem apresentada nas reflexões desses e de outros autores.

A propósito do espaço, Ozíris Borges Filho afirma, em seu texto “Afinal de contas, que espaço é esse?”, que, em se tratando de espaço literário, este só poderá “ser pensado”

na relação que estabelece com as personagens [...]. Ele é construído tendo como base a representação humana. Todo espaço que se apresenta ou se re-apresenta na obra literária está direta ou indiretamente ligado a personagens ou em fase dessa ligação, mesmo que o espaço seja somente imaginado pela personagem. O espaço literário é obrigatoriamente pensado a partir do ser humano, como, de resto, toda literatura. (BORGES FILHO, 2015, p. 18)

Borges Filho acrescenta, em síntese,

que por espaço literário entendemos o espaço representado (ou re-apresentado) dentro do texto literário e que guarda semelhança com o nosso mundo”. Das considerações deste autor, destacamos o que ele discorre sobre o espaço relacionado ao mundo humano, que, segundo ele, [...] trata-se de um espaço determinado pela convivência humana, um espaço que mantém relações plurissignificativas com as personagens e é infinito ( 2015, p. 19 e 20).

De acordo com Maurice Blanchot (2011, p. 26), em *Uma voz vinda de outro lugar*, ao discorrer sobre “O branco O negro”, “Só existem os espaços em branco se houver o negro, só há silêncio, se houver a palavra e o barulho produzindo-se para cessar”.

Esse comentário de Blanchot, retirado do seu texto “O branco O negro”, dialoga com o que afirma Jean-Yves Tadié, em sua obra *Le récit poétique*, quando este infere sobre o espaço literário, e pondera que “Em um texto, o espaço se define junto aos signos que produzem um efeito de representação”, trata-se, pois, de “estudar a estruturação dos signos espaciais, dos signos produtores de espaço na narrativa” (TADIÉ, 1944, p. 48) (Tradução nossa).

A partir da leitura do conto supramencionado de G. Rosa, selecionado para estudo, percebemos que o espaço que perpassa a narrativa alcança uma dimensão que chama a atenção do leitor. De imediato, destaca-se a amplitude dos domínios espaço-geográfico aberto (exterior), oposto ao espaço fechado (interior). Em seguida, nota-se a movimentação que nos conduz a uma observação da ocupação desses espaços por parte dos diversos personagens, donde percebemos as distinções entre eles, seja em gênero, número, etnia e idade, que desponta a posição hierárquica elevada que impõe respeito entre uns, ou o desprezo entre outros que não gozam do mesmo prestígio. Nessas relações, às vezes díspares, percebemos que a idade avançada entre os homens poderá

agregar respeito, conforme sua habilidade em lidar com as atividades, lançando mão de suas experiências adquiridas pelo mundo.

Também desperta o nosso olhar a forma como as mulheres se apresentam nessa obra, explicitamente confinadas ao recinto mais restrito da casa, a cozinha, necessitando ser requisitada pelo seu patrão, o Major Sales, para ir até a sala, servi-lo. Não se encontra na narrativa, voz feminina.

As múltiplas histórias que compõem o conto são contadas por homens, nenhuma compete à mulher narrar. O ato de narrar é prerrogativa de um narrador, autoridade designada para tal função, visto que ele atravessa fronteiras e conta o que ouve ou vê por onde anda, conforme observamos na quadra abaixo transcrita, apresentada como epígrafe do conto. De modo coerente, o mote remete a tempos longínquos, expressando a simplicidade da poesia tradicional disseminada através literatura oral por diversas gerações, chegando até nós, inclusive recriada na modalidade escrita:

*“E, ao meu macho rosado,  
carregado de algodão,  
perguntei: p’ra donde ia?  
P’ra rodar no mutirão.”*  
(VELHA CANTIGA, SOLENE, DA ROÇA.) (Rosa, 1974, p. 3)

A propósito, vale destacar a forma como aparece o narrador principal que se pretende distante, mas que segue bem próximo aos demais a quem ele autoriza relatar os fatos. Talvez seja essa a estratégia para a introdução do conto, com uma narrativa que disfarça mas se assemelha à técnica utilizada nos contos de fadas, como vemos em seguida: “Era um Burrinho Pedrês, miúdo e resignado, vindo de Passa-Tempo, Conceição do Serro, ou não sei onde no sertão. Chamava-se Sete-de-Ouros, e já fora tão bom, como outro não existiu e nem pode haver igual” (Rosa, 1974, p. 3).

Adiante, encontramos a seguinte construção que nos remete novamente aos contos de fadas:

Sete-de-Ouros, uma das patas meio flectida, riscava o chão com o rebordo do casco desferrado, que lhe rematava o pezinho de Borradeira. E abria os olhos, de vez em quando, para os currais, de todos os tamanhos, em frente ao casarão da fazenda. (Rosa, 1974, p. 5).

Aos vaqueiros do Major, cabe o espaço externo, mas lhe devem obediência, dedicação e subserviência, vivendo sob vigilância de Francolim, secretário da fazenda. Dirigindo-se a este, o Major o chama de “mulato”: “Afim, [...] se desvirou, de repente, encarando Francolim”: “E Francolim baixava os olhos, sisudo, com muita disciplina de

fisionomia” (Rosa, 1974, p. 10).

Os empregados da fazenda não desfrutam de sua liberdade, conforme observamos no excerto nas expressões abaixo, extraídas da obra:

- Badú, ó Badú!
- Já vem ele ali, Juca, foi se despedir da namorada...  
Enfim surge Francolim, vindo da varanda do lado, mastigando qualquer coisa.
- Fui ver se tudo vai ficar em ordem, lá por dentro, seu Major.
- Olha para mim, Francolim: “joá com flor formosa não garante terra boa!”...  
Arrancha aqui, perto das minhas vistas. (Rosa, 1974, p. 13).  
[...]
- Silvino está com ódio do Badú... (Rosa, 1974, p. 14).  
[...]
- ... por causa que Silvino também gosta da moça, mas a moça não gostou dele mais... (Rosa, 1974, p. 15).

As lembranças dos amores dos vaqueiros vêm à tona e, enquanto eles tocam a boiada, são entoadas em trechos de canções, configurando a simbologia dos bens culturais e coletivos compartilhados pelo indivíduo que habita o espaço do interior humano e geográfico:

- O Curvelo vale um conto,  
Cordisburgo um conto e cem.  
Mas as Lages não têm preço,  
Porque lá mora o meu bem...* (Rosa, 1974, p. 23).  
[...]
- Um boi preto, um boi pintado,  
cada um tem sua cor.  
Cada coração um jeito  
de mostrar o seu amor.* (Rosa, 1974, p. 24).  
[...]
- Todo passarinh' do mato  
tem seu pio diferente.  
Cantiga de amor doído  
não carece ter rompante...* (Rosa, 1974, p. 24).

Para contar histórias, o Major recorre ao vaqueiro Raimundão, conforme vemos no destaque a seguir:

- Você ainda se lembra da primeira topada sua, Raymundão?
- Ah, seô Major, foi um boi retaco, que caminhava na gente por gosto e investia de olho aberto e cabeça alteada, feito vaca... [...] Meu pai, que era vaqueiro mestre, achou que era o dia de experimentar minha força... Dei certo, na regra, graças a Deus...
- Você pensou alguma coisa na hora, Raymundão? Que foi que você sentiu?
- Só, na horinha em que o bicho partiu em mim, eu achei que ele era

grande demais, e pensei que, de em-antes, eu nunca tinha visto um boi grande assim, no meio dos outros... Mas isso foi assim num átimo, porque depois as mãos e o corpo da gente mexem por si, e eu acho que até a vara se governa... Quando dei fé, a festa tinha acabado, e meu pai estava dando um cigarro, que ele mesmo tinha enrolado para mim, o primeiro que eu pitei na vista dele... E foi falando: - “Meu filho, tu nasceu para vaqueiro, agora eu sei”...

[...]

-- Começo bom, Raymundão. Escuta: eu dou valor aos meus vaqueiros, e o que eles contam de si eu aprecio. Pessoal meu é gente escolhida...

- Bondade sua, seô Major.

[...]

Agora, tem essa história de Silvino com o Badú... Você vê algum perigo dessa briga arruinar?

- Eu acho que não, seô Major. A raiva deles tinha de ter, mas tem também de se esfriar... O Badú veio para a Fazenda faz só dois meses, e tomou a namorada do Silvino...

- E a moça, é bonita?

- Serve. Só que é meio caolha, seô Major. Mas, agora por último, como o casamento já está marcado, o Badú só pensa nisso, e não quer saber de briga nenhuma. (Rosa, 1974, p. 40-41).

Percebemos, na curiosidade incontida do Major Sales, ao desejar saber se a namorada do Badú é bonita, a marca da cultura que prestigia a mulher bela para ser amada. Nota-se, também no interesse do Major, a presença do imaginário, envolvendo-o nesse mistério que alimenta suas ilusões. Aqui, destacamos os homens, por sua regalia em percorrer livremente os espaços, quer na representação literária, quer na realidade da sociedade em que vivemos.

A condição exclusiva do Major, que pode penetrar livremente os espaços que desejar, deve-se ao seu *status* de dono, que reúne outros poderes e forças que corroboram sua dominação ressaltada na narrativa.

Ao conquistar a namorada de Silvino, Badú causa-lhe ciúme e se estabelece uma tensão no conto. Assim, o momento em que Badú se atrasa para a viagem – na partida –, é justificado pelo momento solene da despedida da namorada, bem como pela compra do presente para ela (antes do retorno).

## Referências

BLANCHOT, Maurice. **Uma voz vinda de outro lugar**. Tradução por Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BORGES FILHO, Oziris. **Afinal de contas, que espaço é esse?** In: BORGES FILHO, Oziris; LOPES, Ana Maria; LOPES, Fernando Alexandre. **Espaço e Literatura: perspectivas**. Franca, SP: Ribeirão Gráfica e Editora, 2015. p. 13-39.

- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução por Maria Helena Kühner. 3. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2016.
- CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano: Artes de fazer**. Tradução por Ephaim Ferreira Alves. 15. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.
- DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Lisboa: Presença, 1989.
- ROSA, Guimarães. **O burrinho pedrês**. In: \_\_\_\_\_. In: **Sagarana**, 1974. p. 3-68.
- TADIÉ, Jean-Yves. **Le récit poétique**. Paris: Gallimard, 1997. (Collection Tel).
- WOODWARD, Kathryn de. **Identidade e diferença: uma relação teórica e conceitual**. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Tradução por Tomaz Tadeu da Silva. 15. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014. p. 7-72.