



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

Danielle Schlossarek Pinto da Costa

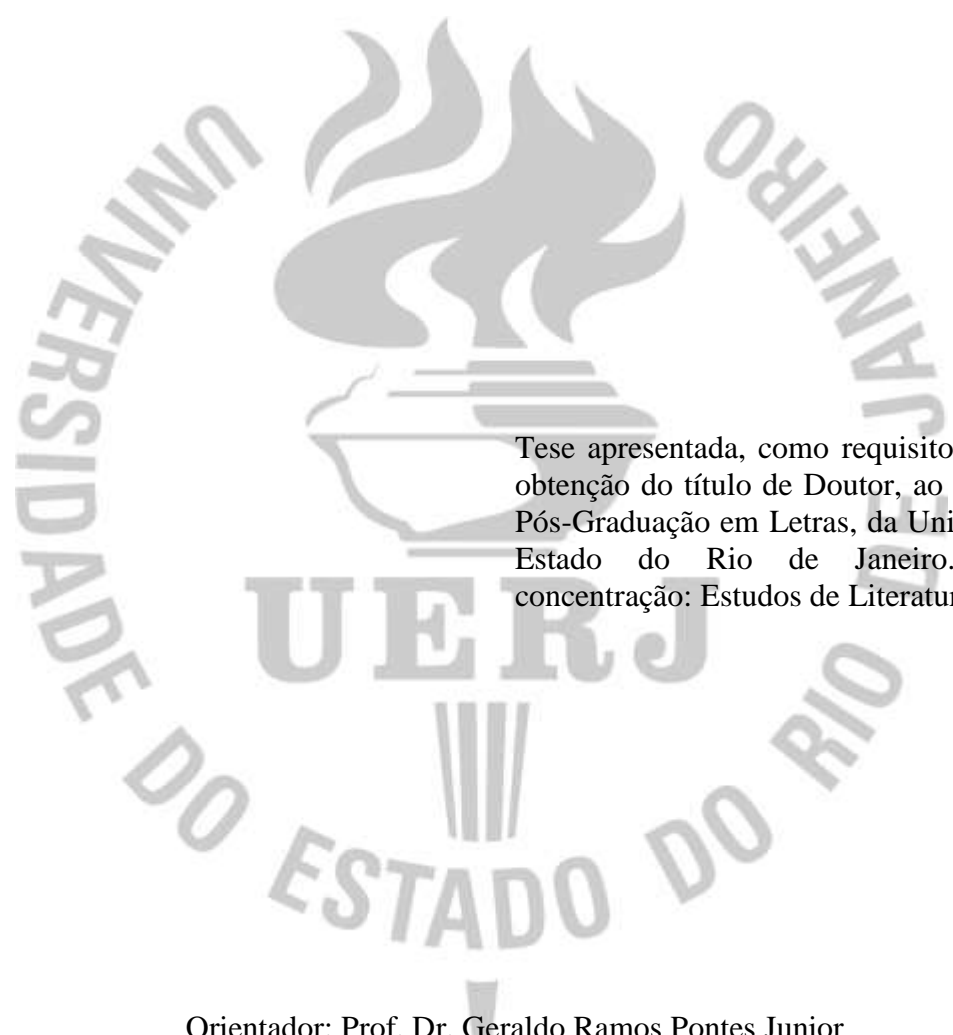
**Figurações do imaginário na constelação ficcional de Corpo de Baile, de
João Guimarães Rosa**

Rio de Janeiro

2023

Danielle Schlossarek Pinto da Costa

**Figurações do imaginário na constelação ficcional de Corpo de Baile, de João
Guimarães Rosa**



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Geraldo Ramos Pontes Junior

Rio de Janeiro

2023

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

R788 Costa, Danielle Schlossarek Pinto da
Figurações do imaginário na constelação ficcional de Corpo de baile, de
João Guimarães Rosa / Danielle Schlossarek Pinto da Costa. – 2023.
184 f.: il.

Orientador: Geraldo Ramos Pontes Junior.
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto
de Letras.

1. Rosa, João Guimarães, 1908-1967 – Crítica e interpretação - Teses.
2. Rosa, João Guimarães, 1908-1967. Corpo de baile – Teses. 3. Imaginação
na literatura – Teses. 4. Paisagens na literatura - Teses. 5. Personagens
literários - Teses. I. Pontes Junior, Geraldo R., 1964- . II. Universidade do
Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-95

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum CRB7 4916

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese,
desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Danielle Schlossarek Pinto da Costa

**Figurações do imaginário na constelação ficcional de Corpo de Baile, de João
Guimarães Rosa**

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 13 de janeiro de 2023.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Geraldo Ramos Pontes Junior (Orientador)
Instituto de Letras - UERJ

Prof. Dr. Adauri Silva Bastos
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Flávio Martins Carneiro
Instituto de Letras - UERJ

Prof^ª. Dra. Maria Lucia Guimarães de Faria
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Wilberth Claython Ferreira Salgueiro
Universidade Federal do Espírito Santo

Rio de Janeiro

2023

DEDICATÓRIA

Esta tese é dedicada aos que ousam criar (e recriar)
a ficção que nos torna essencialmente humanos.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Professor Dr. Geraldo Ramos Pontes Júnior.

À minha ex-orientadora Professora Dra. Maria Antonieta Jordão de Oliveira Borba.

Aos membros de minha Banca Examinadora, Professores Doutores Adauri Bastos, Flávio Martins Carneiro, Maria Lucia Guimarães de Faria e Wilberth Claython Ferreira Salgueiro.

Aos membros suplentes da minha Banca Examinadora, Professoras Doutoradas Maria Antonieta Jordão de Oliveira Borba e Ana Crelia Penha Dias.

Aos Professores do Departamento de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, pelos ensinamentos e, também, pelos exemplos de vida.

Aos servidores da Secretaria da Pós-Graduação da Faculdade de Letras da UERJ.

A minha mãe (*in memoriam*), que sempre acreditou.

Aos meus avós (*in memoriam*), Eulália e Henrique, presenças eternas.

Aos amigos que iniciaram comigo a jornada acadêmica, Elo, José Mauricio, Marluce, Thamires e Thais.

Aos amigos com quem compartilho ou compartilhei as rotinas diárias de trabalho.

À amiga Michele, cuja amizade ultrapassa ao cotidiano do trabalho, pela presença e apoio imprescindível nos momentos mais importantes.

À amiga Erica Gaião, pelas importantes conversas, trocas de ideias, estímulo, parceria e amizade que transbordam os muros da Universidade.

À amiga Andrea Rodrigues, pelas conversas estimulantes e inspiradoras.

À amiga Daniela Ribeiro, pelo apoio generoso.

À amiga Daniela Palheiro, presença sensata e generosa.

Às amigas Juliana Aguiar e Juliana Mello, que completam a tríade que, formada, torna a realidade mais poética.

À amiga Maria Carolina, pela inspiração que representa para tantas mulheres.

À querida Marcela Weck, por me acompanhar em tantos percursos.

Ao Gilberto, por apoiar cada etapa dessa jornada.

Ao Tiago, que traz leveza aos caminhos que trilhamos.

Na companhia das pessoas que admiramos prosseguimos com mais alegria nas veredas dos sertões que compõem nossa jornada.

Obrigada.

As estórias reluziam às vezes um simples bonito,
principalmente as antigas, as já sabidas, das que a gente tem em saudades, até.

João Guimarães Rosa

RESUMO

COSTA, Danielle Schlossarek Pinto da. *Figurações do imaginário na constelação ficcional de Corpo de Baile, de João Guimarães Rosa*. 2023. 184 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

Esta tese de Doutorado tem por objetivo analisar o conjunto *Corpo de Baile*, de João Guimarães Rosa, a partir da ideia de uma constelação ficcional, em que as sete obras que o compõem se articulam e se comunicam por uma arquitetura imaginária própria que reforça a classificação dos três contos como parábases, dos quais emergem as expressões artísticas das histórias, canção e poesia. Propõe-se que *Corpo de Baile* é um conjunto de obras que se articulam e se movimentam em torno da temática da imaginação e do fictício como disposições antropológicas e necessárias ao ser humano. Para comprovar esta hipótese, utilizam-se as concepções teóricas de Wolfgang Iser acerca da Antropologia Literária e da articulação existente entre fictício, real e imaginário.

Palavras-chave: literatura brasileira; Guimarães Rosa; Wolfgang Iser.

ABSTRACT

COSTA, Danielle Schlossarek Pinto da. *Figurations of the imaginary in the fictional constellation of Corpo de Baile, by João Guimarães Rosa*. 2023. 184 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

This thesis aims to analyze *Corpo de Baile*, by João Guimarães Rosa, from the idea of a fictional constellation, in which the seven works that compose it are articulated and communicated by an imaginary architecture that reinforces the classification of the three tales as parabases, from which the artistic expressions of stories, song and poetry emerge. It is proposed that *Corpo de Baile* is a set of works that articulate and move around the thematic of the imaginary and of the fictive as anthropological and necessary dispositions of the human being. To prove this hypothesis, Wolfgang Iser's theoretical conceptions about Literary Anthropology and the concepts of fictive, real and imaginary are used.

Keywords: Brazilian literatura; Guimarães Rosa; Wolfgang Iser.

RÉSUMÉ

COSTA, Danielle Schlossarek Pinto da. *Figurations de l'imaginaire dans la constellation fictionnelle du Corpo de Baile de João Guimarães Rosa*. 2023. 184 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

Cette thèse de doctorat examine les récits rassemblés sous le titre de *Corpo de baile*, de João Guimarães Rosa, à partir de l'idée d'une constellation fictive, où les sept œuvres qui la composent s'articulent et se communiquent à travers une architecture imaginaire particulière. Cette architecture rehausse la force des trois contes classés comme parabases, desquels émergent les expressions artistiques des histoires, de la chanson et de la poésie. Nous proposons que *Corpo de baile* est un groupe d'œuvres qui s'articulent et qui tournent autour du thème de l'imagination et du fictif en tant que dispositions anthropologiques nécessaires à l'être humain. Pour valider cette hypothèse, nous adoptons les conceptions théoriques de Wolfgang Iser sur l'Anthropologie Littéraire et de l'articulation existante entre le fictif, le réel et l'imaginaire.

Mots clés: littérature brésilienne; Guimarães Rosa; Wolfgang Iser.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Página de rosto da primeira edição de <i>Corpo de Baile</i>	40
Figura 2: Índice inicial da primeira edição de <i>Corpo de Baile</i>	41
Figura 3: Sumário final da primeira edição de <i>Corpo de Baile</i>	41

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 O BAILE DO IMAGINÁRIO NA CONSTRUÇÃO FICCIONAL	21
1.1 Prelúdio	21
1.2 Por que se faz necessária uma antropologia literária?	25
1.3 Fictício, real e imaginário bailam no jogo do texto	31
2 A COREOGRAFIA DE CORPO DE BAILE	37
2.1 O palco	37
2.2 Uma coreografia editorial – a organização das obras no conjunto	39
2.3 Os cenários	45
2.3.1 <u>O Mutum</u>	46
2.3.2 <u>A Samarra</u>	48
2.3.3 <u>O Pinhém</u>	50
2.3.4 <u>O Morro da Garça</u>	53
2.3.5 <u>Andrequicé – ão</u>	56
2.3.6 <u>O Urubuquaquá</u>	57
2.3.7 <u>O Buriti Bom</u>	59
3 A FABULAÇÃO COMO NECESSIDADE ANTROPOLÓGICA	65
3.1 A ferida exposta	67
3.2 A ferida exposta x a ferida interior	79
3.3 A ferida interior	93
4 A GESTAÇÃO DE UMA CANÇÃO	105
4.1 Pernambuco como antecessor dos mensageiros	107
4.2 Os viajantes	109
4.3 A canção nasce	114
5 A GÊNESE DA IMAGINAÇÃO EM CORPO DE BAILE	130
5.1 Soropita: a memória como repetição	131
5.2 Grivo: a busca da Poesia como desdobramento da memória	144
5.3 Chefe Zequiel: a escuta visionária do imaginário	162
CONCLUSÃO	174
REFERÊNCIAS	179

INTRODUÇÃO

E assim o mundo do presente no texto é apontado pelo que se ausenta e o que se ausenta pode ser assinalado por esta presença.

Wolfgang Iser

Corpo de Baile, de João Guimarães Rosa, desde seu título, remete a uma unidade que contém em si singularidades que se entrecruzam e dialogam. No *ballet*, a expressão “corpo de baile” é usada para designar um conjunto fixo de bailarinos de uma companhia de dança que, juntos, interagem em coreografias coletivas. É um corpo coletivo formado por diversos corpos singulares que, em harmonia entre si, criam uma forma inteiramente nova. Há um efeito visual do conjunto de bailarinos, ainda que as sensações e as experiências pessoais possam diferir. De um lado o espectador pode deixar-se acompanhar pela coreografia de um ou dois bailarinos específicos – e pela narrativa ali construída – e, de outro lado, pela sincronia, desenho e coesão do conjunto completo.

De forma similar à expressão oriunda da seara artística da dança, o leitor de *Corpo de baile* poderá usufruir de experiências estéticas diversas, caso opte por ler as sete obras de forma independente ou fora das ordens editoriais concebidas. Tais experiências reforçam a ideia de conjunto orgânico, vivo e mutante da obra.

O impulso primordial desta tese partiu da percepção de *Corpo de Baile* como um conjunto de obras que se articulam e se movimentam em torno da temática da imaginação e da fabulação. Sem ignorar o movimento orgânico existente no conjunto, imaginação e fabulação manifestam-se como sustentáculos das expressões artísticas apontadas por Guimarães Rosa em suas correspondências como referenciais de algumas das narrativas presentes em *Corpo de Baile*: a estória, a canção e poesia.

Como aprofundamento da minha pesquisa de mestrado e desdobramento dessa faísca inicial, tem-se como uma das propostas desta tese analisar como a representação da necessidade da ficção está abrangida em *Corpo de Baile*, na tentativa de buscar uma

aproximação entre teoria e literatura e uma reflexão sobre o ato de ler, interpretar, ficcionalizar e, especialmente, imaginar.

Corpo de baile é composto de sete narrativas, ora classificadas pelo autor como poemas, ora contos, ora romances, que foram ordenadas e reordenadas desde sua primeira edição seguindo uma lógica interna, idealizada por Rosa, que, inclusive, indicou suas preferências também nas edições traduzidas.

Originalmente foi publicado em 1956 dividido em dois volumes. A segunda edição veio à luz em volume único em 1960, expressando a unidade da obra e sua concepção como um conjunto. Por sugestão do próprio Rosa, especialmente por razões mercadológicas, a partir da terceira edição, *Corpo de Baile* foi reorganizado e dividido em três livros, que ganharam títulos próprios: *Manuelzão e Miguilim*; *No Urubuquaquá, no Pinhém e Noites do Sertão*.

Nas duas primeiras edições (de 1956 e de 1960), em um segundo índice, localizado ao final do conjunto, “Uma estória de amor”, “O recado do morro” e “Cara-de-Bronze” foram classificados por Rosa, simultaneamente, como “contos” e “parábases”. “A estória de Lélío e Lina”, “Campo Geral”, “Dão-Lalalão” e “Buriti” foram classificados como “romances” e “Gerais”.

Por razões metodológicas e de sistematização do estudo, optei por considerar a ordem das obras conforme a primeira e a segunda edições. Em primeiro lugar porque reproduz a arquitetura original e, também, porque aponta para uma lógica interna de construção que intercala os contos (parábases) e os romances (gerais).

A composição deste trabalho segue, portanto, duas diretrizes:

1. a disposição original das narrativas como apontada na primeira e segunda edições,
2. a classificação das obras em “gerais” e “parábases”.

Um dos pontos de interseção das obras de Guimarães Rosa é seu olhar voltado à condição humana, conduzida ao espectro da ficção a partir de seus estudos e exames sobre a realidade do sertão. Segundo Antonio Candido, o tratamento de experiências e elementos comuns à humanidade fornece um caráter universal à literatura de Rosa. Assim, efetivamente, o sertão torna-se o mundo, uma vez que Rosa ultrapassou o realismo dos romances sertanejos, transmutando acontecimentos em experiências universais:

A experiência documentária de Guimarães Rosa, a observação da vida sertaneja, a paixão pela coisa e pelo nome da coisa, a capacidade de entrar na psicologia do rústico, tudo se transformou em significado universal graças à invenção, que subtrai do livro a matriz regional para fazê-lo exprimir os grandes lugares comuns, sem os quais a arte não sobrevive: dor, júbilo, ódio, amor, morte, – para cuja órbita nos

arrasta a cada instante, mostrando que o pitoresco é acessório e que na verdade o Sertão é o Mundo (Candido, 1971, p. 122).

Por exemplo, a obra “Campo Geral”, que inaugura o conjunto, segundo Curt Meyer-Clason, tradutor de Rosa para a língua alemã, retoma no Brasil um valor literário perdido na Europa, "(...) o constante sobe e desce da alma, como espelho do mundo, a consciência como medida e meio de todas as coisas, como balança onde se pesa e como o homem afirma-se diante do homem, diante da criação, diante de Deus" (Rosa, 2003a, p. 198).

A partir da premissa acima sustentada, no sentido de que Guimarães Rosa expressa em suas obras ideias que tornam sua literatura universal, pretende-se com este estudo buscar uma heurística em *Corpo de Baile* que auxilie no entendimento de algumas disposições humanas, especialmente teorizadas por Wolfgang Iser, tais como, por exemplo, a relação triádica entre real, fictício e imaginário e a necessidade humana de ficcionalizar.

Esta tese busca examinar o conjunto *Corpo de Baile* a partir da ideia de uma constelação ficcional, em que as obras se articulam e se comunicam não apenas por meio de cenários, personagens e enredos (elementos explícitos), mas também por uma arquitetura imaginária própria que reforça a classificação de três das narrativas como parábases e, logo, mensagem pessoal do autor no sentido da compreensão estética das obras artísticas.

Para atingir esta articulação, mostra-se necessário um breve estudo sobre os espaços geográficos e literários, tendo em mira a organização espacial do conjunto, como ocorre em uma coreografia de bailarinos.

Como desdobramento dessa literatura de caráter universal, outro elemento norteador do presente trabalho reside na existência de um olhar antropológico nas obras de Guimarães Rosa. Partindo dessa ideia, minha pesquisa no curso de Mestrado em Literatura Brasileira concentrou-se em duas obras pertencentes ao conjunto ora em análise – “Campo geral” e “Uma estória de amor” – sob a perspectiva do processo de formação do imaginário, do fictício e da transformação pessoal dos protagonistas à luz do referencial teórico proposto por Wolfgang Iser.

Apesar de Iser referir-se em sua teoria ao “leitor real”, nosso objetivo foi demonstrar que, para além destes, alguns personagens das obras de *Corpo de Baile* podem ilustrar o efeito estético percebido em estórias¹ ouvidas e contadas, podendo ser vistos como receptores internos às ficções ou, ainda, encenações de leitores/ouvintes/espectadores.

¹ Utilizamos o termo “estórias” em lugar de “história” ao longo desta tese quando nos referirmos às narrativas ficcionais contadas nas obras em análise, a fim de respeitar e privilegiar a opção de Guimarães Rosa. No prólogo de *Primeiras estórias*, Paulo Rónai esclarece as razões da utilização do termo estórias por GR: “O epíteto não

Assim, ao refletir sobre a arquitetura de *Corpo de Baile*, vislumbramos que alguns dos elementos estudados – sobretudo o fictício e o imaginário – funcionam como sustentáculo para o tratamento das expressões artísticas no conjunto, em especial nos três contos denominados por Guimarães Rosa de “parábases”.

Sobre a classificação em “parábases” e “gerais”, em carta a seu tradutor italiano, Edoardo Bizzarri, Rosa esclareceu que “Uma estória de amor”, “O recado do morro” e “Cara-de-Bronze” foram denominadas como parábases em razão de cada uma delas ocupar-se de uma expressão da arte. As demais – “Campo Geral”, “A estória de Lélío e Lina”, “Dão-Lalalão” e “Buriti” – foram agrupadas sob o título de “Gerais”.

A classificação dos três contos como parábases também é fundamental para o percurso deste trabalho e é nessa medida que a retomamos, muito embora as atuais edições de *Corpo de Baile*, desde a terceira, a tenham abandonado.

Em primeiro lugar, porque indica um caminho a seguir orientado pelo próprio Guimarães Rosa em suas correspondências. Além disso, a opção pelo uso da palavra “parábase”, que remonta ao teatro grego e significa uma intervenção do coro ou dos atores que tiram suas máscaras a fim de interromper a dramatização para expor suas ideias ao público, vem imprimir mais um movimento de articulação no conjunto. As parábases, como veremos, ao intercalar os demais romances (denominados como gerais), incorporam o recurso teatral na ficcionalidade literária para apontar, uma vez mais, a transgressão de fronteiras entre gêneros artísticos, também trazida a lume neste trabalho.

Nesta esteira, segundo Rosa, as parábases e seus temas são os seguintes: “Uma estória de amor” trata da origem e do poder das estórias, enquanto “O recado do morro” cuida de uma canção a formar-se e “Cara-de-Bronze” refere-se à poesia (Rosa, 2003a, p. 91/93).

Ronaldes de Melo e Souza, em *A saga rosiana do sertão*, esclarece que as três parábases em *Corpo de Baile* funcionam “como estórias que narram eventos do sertão e, ao mesmo tempo, realizam a teoria do ato narrativo” (Souza, 2008, p. 138). Assim, a parábase “Uma estória de amor” interliga “Campo Geral” e “A estória de Lélío e Lina”, irmanando-se “como variações acerca do tema do sertão e do motivo da iniciação na arte mágica de contar

alude a trabalhos da mocidade ou anteriores aos já publicados em volumes, e sim à novidade do gênero adotado, a *estória*. Esse neologismo de sabor popular, adotado por número crescente de ficcionistas e críticos, embora ainda não registrado pelos dicionaristas, destina-se a absorver um dos significados de “história”, o de “conto” (= *short story*). A oposição conceitual resulta nitidamente deste trecho de “Nenhum, nenhuma”: “Era uma velha, uma velhinha – de história, de estória – velhíssima, a inacreditável. Embora o termo, hoje em dia, já apareça também sem conotação folclórica, referido às narrativas de Guimarães Rosa envolve-se numa aura mágica, num halo de maravilhosa ingenuidade, que as torna visceralmente diferentes de quaisquer outras”.(Rónai, 2001a, p. 18).

estórias” (Souza, 2008, p. 137). Por sua vez, a parábase “Cara-de-Bronze” entrelaça “Dão-Lalalão” e “Buriti”, constituindo “a arte poética do nexa de solidariedade orgânica que se estabelece entre a nascitividade da natureza e a formatividade da linguagem” (Souza, 2008, p. 199).

Já a parábase central é representada por “O recado do morro”, que “funciona como sùmula poética do estatuto mítico das estórias e da origem divina do canto e da saga rosiana” (Souza, 2008, p. 161). Na disposição original das obras, “O Recado do Morro” interliga as duas metades do conjunto *Corpo de Baile*.

Tendo em mente a arquitetura artística orquestrada por Guimarães Rosa, minha pesquisa busca examinar as sete obras, notadamente quanto aos elementos que remetem à criação ficcional e artística, bem como quanto às operações do imaginário que subjazem no ato criativo.

Por meio do exame do imaginário e do fictício, busca-se também compreender a possibilidade de *Corpo de Baile* ser concebido como representação de campos da expressividade artística, como apontado por Rosa: a estória, a canção e a poesia, com seus fundamentos em dois pilares: a fabulação e a imaginação.

Além das análises das narrativas a partir da crítica literária sobre a obra de Guimarães Rosa, são utilizados conceitos teóricos de Wolfgang Iser, a fim de fornecer suporte ao exame da construção do imaginário, da necessidade antropológica de ficcionalizar e da arquitetura do conjunto.

A poética rosiana traz em si uma complexa rede de significações que convida o leitor a imaginar, inventar e transformar o próprio sentido da existência. Como Manuelzão ao fim de “Uma estória de amor”, como Lélío ao final de “A estória de Lélío e Lina”, também o leitor das obras rosianas estará pronto para embarcar em diversas jornadas ao longo de sua experiência de leitura.

Na análise da obra, dos cenários onde se desenvolvem, dos espaços de indeterminação e de suas articulações internas, é relevante discutir algumas hermenêuticas do conjunto à luz das teorias trazidas a exame.

Assim, a análise das narrativas de *Corpo de Baile* também é atravessada por uma investigação articulada de alguns elementos que sobressaem nas obras que o compõem. Por se tratar de uma obra literária que privilegia os aspectos imaginativos e a capacidade fabuladora dos personagens, objetiva-se: (1) examinar o conjunto de *Corpo de Baile*, sob a perspectiva da articulação entre as obras, em que se sugere a existência de dois pilares (a fabulação e a imaginação) que sustentam as três expressões artísticas apontadas pelo próprio Rosa

manifestadas nas parábases: as estórias, a canção e a poesia, e (2) examinar como se articulam os elementos do imaginário e como surge a necessidade antropológica da ficção representada em *Corpo de Baile*.

O *corpus* ficcional é formado pelas sete obras que fazem parte do conjunto *Corpo de Baile*: "Campo Geral", "Uma estória de amor", "A estória de Lélío e Lina", "O recado do morro", "Dão-Lalalão", "Cara-de-Bronze" e "Buriti".

Em "Campo Geral" acompanhamos o processo de formação da criança Miguilim, de oito anos de idade. O foco narrativo em terceira pessoa concentra-se no ponto de vista do menino, com o uso frequente do discurso indireto livre. O leitor é convidado a entrar no universo de Miguilim e acompanhar suas lembranças e sua transformação pessoal, a partir dos questionamentos e das relações com os demais personagens. Após a "cura" de Miguilim por ocasião da visita do personagem Seo Aristeu, o menino se conscientiza de sua própria necessidade de fabular. Seo Aristeu é um homem que "[...] parecia desinventado de uma estória" (Rosa, 2020, p. 54) e que surge para convencer Miguilim de que ele não está acometido de uma doença incurável. A partir da relação com as personagens Seo Aristeu e Siarlinda, o próprio Miguilim passa a inventar suas estórias. "Sempre que pensava em Seo Aristeu - então vinha ideia de vontade de poder saber fazer uma estória, muitas, ele tinha!" (Rosa, 2020, p. 58).

"Uma estória de amor" é a narrativa dos três dias dedicados aos preparativos de uma festa organizada pelo protagonista, Manuelzão, com a finalidade de comemorar a construção de uma capela em homenagem a Nossa Senhora do Perpétuo Socorro. Se em "Campo Geral" acompanhamos uma criança, em "Uma estória de amor" acompanhamos Manuelzão, um adulto que sente a velhice se aproximar. No decorrer dos preparativos da festa e durante a própria festa, Manuelzão tem sua trajetória de vida reconstituída por meio de suas recordações. Durante a narrativa, as memórias de Manuelzão surgem misturadas aos fatos presentes e às estórias que são narradas pelas personagens Joana Xaviel e Seo Camilo.

As relações amorosas são tratadas em "A estória de Lélío e Lina", quando acompanhamos a trajetória do vaqueiro Lélío chegando ao Pinhém, com o desejo de esquecer um amor não correspondido. Nesta saga, encontra-se com Dona Rosalina, também chamada Lina, personagem responsável por aconselhá-lo e iniciá-lo nos mistérios afetivos.

"O recado do morro" é a parábase central, que divide o conjunto original. Guimarães Rosa potencializa a característica nômade de seus personagens sertanejos, uma vez que o movimento percorre a narrativa inteira. O enunciador da mensagem é, em tese, um elemento da natureza – o morro da Garça, em Minas Gerais – que envia uma mensagem ao personagem

principal do conto. Tal mensagem é ouvida e recontada por diversos recadistas até chegar ao seu destinatário, Pedro Orósio, que ouvira outras versões da estória, sem ter conseguido interpretar que seria um aviso de sua própria morte.

“Cara-de-Bronze”, de modo similar a “Uma estória de amor”, transcorre em um espaço delimitado de tempo. Enquanto a segunda acompanha os três dias de preparação da festa que Manuelzão organiza na fazenda Samarra, “Cara-de-Bronze” desenrola-se durante o dia em que o vaqueiro Grivo retorna a uma fazenda no Urubuquaquá, depois de uma viagem ao norte do país. Cara-de-Bronze, já doente, escolhera um vaqueiro, com conhecimento nas práticas de “imaginamento”, a fim de buscar o “quem das coisas”, aquilo que lhe daria força necessária para viver. Realizou então um concurso, com o fito de selecionar aquele que poderia empreender essa missão. O vaqueiro escolhido foi Grivo, personagem que, quando menino, já aparecera em “Campo Geral”, conhecido por contar “uma estória comprida, diferente de todas” para Miguilim, sendo que as pessoas logo gostavam “daquele menino das palavras sozinhas” (Rosa, 2020, p. 72).

“Lão-Dalalão” (ou Dão-Lalalão ou O Devente) acompanha Soropita, um boiadeiro ex-matador de jagunços, apaixonado por Doralda, uma ex-prostituta. Soropita retorna de Andrequicé à sua casa, localizada no povoado do ão, a fim de recontar as estórias que ouviu no rádio, enquanto entrega-se a devaneios protagonizados por sua mulher, Doralda. No caminho, encontra um amigo que lhe confessa ter se apaixonado por uma prostituta. Entregue à suspeita e aos ciúmes, Soropita se atormenta divagando se outros homens das redondezas teriam conhecido a antiga vida profissional de sua mulher. Em “Dão-Lalalão”, a ficção surge nos devaneios imaginativos de Soropita e no recontar das estórias ouvidas pelo rádio.

Em “Buriti”, Miguel – o Miguilim de “Campo Geral” – retorna, adulto, à fazenda Buriti Bom, pertencente a Iô Liodoro, um viúvo que, durante a noite, encontra mulheres e envolve-se romanticamente com a nora. “Buriti” é uma narrativa complexa, cujo foco narrativo é alternado entre a terceira e a primeira pessoa, incluindo experiências com fluxo de consciência. Enquanto em “Dão-Lalalão” Soropita retorna ao povoado do ão e divaga sobre Doralda, em “Buriti” Miguel retorna à fazenda Buriti-Bom, ao tempo em que rememora seu passado.

O estudo do recorte proposto nesta tese para examinar o conjunto *Corpo de Baile* perpassa as etapas descritas a seguir.

O primeiro capítulo, intitulado “O baile do imaginário na construção ficcional”, apresenta os conceitos formulados por Wolfgang Iser que são trazidos a este trabalho,

notadamente acerca de sua Antropologia Literária e da relação triádica entre real, imaginário e fictício, fomentada e estimulada pelo jogo do texto e pelos atos de fingir.

Verifica-se uma teia de interações existentes tanto nas obras de Guimarães Rosa quanto na fundamentação da Antropologia Literária de Iser, abarcando o real, o imaginário e o texto ficcional. A hipótese desta tese é que tais interações encenam um jogo, em um espaço lúdico de (re)criação, propiciado pelo texto ficcional e, especialmente, pelo *corpus* ora em exame.

Seja criando ou recontando estórias, como no caso de Miguilim e Joana Xaviel e Seo Camilo, sonhando (ou sobressonhando) no caso de Soropita ou até rememorando o passado, a potência da imaginação dos personagens é um elemento que perpassa todas as narrativas de *Corpo de Baile*.

A concepção teórica de Iser permite, ainda, uma análise da categoria espacial, levando em consideração a articulação já delineada entre elementos da realidade, imaginário e fictício, notadamente a partir dos atos de fingir.

Luis Alberto Brandão em *Teorias do Espaço Literário* ao tratar do imaginário espacial e da teoria de Iser, esclarece:

São várias as potencialidades, sugeridas pelas relações entre real, fictício e imaginário, para se investigar a questão do espaço. Pode-se pensar, em primeiro lugar, que historicamente há distintas conformações de uma realidade espacial, como modo de percepção empírica, associada a métodos de observação e representação do espaço e a modelos de organização geopolítica e econômica. Mas deve se pensar também na existência de um discurso espacial, conjunto de produtos, com graus variados de formalização – incluindo-se aí, sem dúvida, a própria literatura, mas também os discursos científicos e filosóficos –, no qual se concretiza, além de um sistema conceitual e operacional, um quadro de referências simbólicas, um conjunto de valores de natureza cultural a que genericamente se denomina imaginário espacial. Se o espaço, como categoria relacional, não pode fundamentar a si mesmo, é por meio de suas “ficções” que ele se manifesta, seja para vir a ser tomado por real, seja para reconhecer-se como projeção imaginária, ou, ainda, para se explicitar, na autoexposição de seu caráter fictício, como realidade imaginada. (Brandão, 2013, p. 35).

Ora, se elementos do real integram o fictício, após sua elaboração no âmbito imaginário, e partindo da ideia do simbolismo de “corpo de baile” como uma estrutura orgânica em movimento, passa a ser relevante dedicar o segundo capítulo da presente tese à apresentação e análise de elementos constitutivos do espaço em que os personagens de *Corpo de Baile* transitam. O processo criativo de Guimarães Rosa associava uma intensa atividade de inventariar elementos do sertão, o que ele fazia por meio de anotações e indagações, a uma rica capacidade imaginativa. Percebe-se que os elementos da natureza selecionados por Rosa para compor o conjunto literário de *Corpo de Baile* apontam para uma escolha criteriosa cujo

objetivo, para além de documentar o sertão brasileiro, busca suscitar no leitor reflexões e interpretações do conjunto. Ademais, examina-se, ainda, a organização espacial das obras dentro do conjunto, uma vez que, como já mencionado, a disposição escolhida na primeira e na segunda edições revela-se primordial para a leitura das parábases como narrativas que se ocupam de uma expressão da arte, como desejava o autor. Esse é o estudo que se propõe no segundo capítulo – “A coreografia de *Corpo de Baile*”.

O terceiro capítulo – “A fabulação como necessidade antropológica” – é dedicado à análise da criação ficcional, na forma da fabulação e contação de histórias orais, como um dos sustentáculos do conjunto *Corpo de Baile*, do qual emerge a primeira parábase, “Uma história de amor”. Para a consecução desse objetivo, o exame é concentrado na primeira tríade do conjunto original, formada pelas narrativas: “Campo Geral”, “Uma história de amor” e “A história de Lélío e Lina”. O recorte deste capítulo baseia-se no estudo do poder da ficção – e das histórias, como compreendia Guimarães Rosa – como “cura” ou como forma de dar sentido ao que se apresenta incompreensível. A partir dessa ideia, trabalha-se com a ficção como necessidade antropológica.

No quarto capítulo – “A gestação de uma canção”, é examinada a parábase central do conjunto: “O Recado do Morro” como narrativa que acompanha a construção do recado na forma de uma canção/poema.

O quinto capítulo – “A gênese da imaginação em *Corpo de Baile*” – debruça-se sobre o exame da tríade final do conjunto: “Dão-Lalalão”, “Cara-de-Bronze” e “Buriti”. O recorte desse capítulo é concentrado no exame da formação do imaginário como um dos sustentáculos do conjunto, de modo a fazer emergir a representação da terceira parábase: “Cara-de-Bronze” como aquela que representa a poesia.

No intuito de fornecer suporte teórico ao exame do *corpus* ficcional, o estudo também é baseado na fortuna crítica de Guimarães Rosa, especialmente no que tange ao tema proposto, sendo consultadas as obras dos seguintes autores: Adélia Bezerra de Meneses, Ana Helena Krause Armange, Ana Maria Machado, Ana Luiza Martins Costa, Cleonice Paes Barreto Mourão, Davina Marques, Elisabete Brockelmann Faria, Benedito Nunes, Bento Prado Junior, Carlos Alberto dos Santos Abel, José Miguel Wisnik, Luiz Roncari, Lélia Parreira Duarte, Luciana Marques Ferraz, Maria Lucia Guimarães de Faria, Ronaldo de Melo e Souza, Paulo Rónai, Regina Zilberman, Sandra Guardini Vasconcelos, Silviano Santiago, Susana Kampff Lages, Suzi Frankl Sperber, Walnice Nogueira Galvão, Willi Bolle.

Em conjunto com as análises críticas, realizamos a consulta às correspondências de Guimarães Rosa com seus tradutores para as línguas alemã e italiana, bem como às anotações

de viagem compiladas e publicadas no volume *A Boiada* (2011), que contém os registros de dois diários da viagem que Rosa empreendeu com o vaqueiro Manuel Nardy e outros vaqueiros, pelo interior de Minas Gerais em 1952. Manuel Nardy é inspiração direta para o personagem Manuelzão, de “Uma estória de amor”. No entanto, para além dessa referência, as anotações e vivências da viagem de 1952 foram aproveitadas não apenas para o trabalho nesse conto, mas também em “Buriti”, “Lélio e Lina”, “Campo Geral”, “Dão-Lalalão” e “Cara-de-Bronze” (Vasconcelos, 2011, p. 197).

1 O BAILE DO IMAGINÁRIO NA CONSTRUÇÃO FICCIONAL

O que caracteriza o humano é uma inquietude fundamental, inquietude que leva o humano além de qualquer das limitações que produz para si mesmo.

David Wallbery

1.1 Prelúdio

Um dos desafios desta pesquisa é buscar aproximar a teoria da arte literária. Também buscamos refletir sobre o *corpus* ficcional, em um caminho dúplice – para dentro e para fora do texto literário, como a própria ideia de corpo de baile sugere.

Gabriele Schawb, por ocasião do VII Colóquio UERJ, realizado em 1996, em debate realizado entre os participantes, apontou que ainda não “lidamos com a relação entre a teoria e a literatura no trabalho de Iser” (Rocha, J., 1999, p. 227)², sugerindo que houve um afastamento do teórico do âmbito literário. No mesmo debate, Iser defendeu-se esclarecendo que seu esforço era voltado a “investigar a especificidade da experiência proporcionada pela literatura. Aprender significa ir além dos limites, o que é algo que a literatura faz todo o tempo” (Rocha, J., 1999, p. 228).

A aproximação entre teoria e literatura mostra-se possível e, a meu sentir, desejada, e neste fluxo, é uma hipótese levantada nesta tese. Retomando palavras do próprio Iser, “a literatura pode ser concebida como encenação de todo o potencial que os seres humanos são capazes de engendrar, então, em certa medida, a literatura sempre é a antecipação de algo que está por vir” (Rocha, J., 1999, p. 231)³.

Utilizamos, neste trabalho, a noção de literatura no sentido mais amplo, nela sendo abarcadas as histórias orais, canções e poesias emergentes no conjunto de *Corpo de Baile*. Nos dizeres de Antonio Candido:

² Debate realizado por ocasião do VII Colóquio UERJ, editado e publicado sob o título “Teoria da Ficção: Indagações à Obra de Wolfgang Iser”. Organização de João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro, EdUERJ, 1999, p. 223-236.

³ *Ibidem*.

Chamarei de literatura, da maneira mais ampla possível, todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações (Candido, 2011, p. 176).

A partir dessas considerações iniciais, faz-se necessária uma breve contextualização histórica dos conceitos trabalhados a fim de situar a fundamentação teórica do presente trabalho.

Na década de 1960, em reação às abordagens clássicas de interpretação do texto literário, por meio das quais preponderantemente se buscava identificar a intenção oculta do autor, emerge um pensamento crítico cuja atenção principal volta-se para o papel do leitor.

Wolfgang Iser, ao analisar o contexto histórico em que se desenvolveu tal mudança de paradigma, identificou duas circunstâncias que favoreceram a emergência desse pensamento. A primeira diz respeito ao conflito das interpretações (*conflict of interpretation*) gerado a partir de hermenêuticas diversas e, mesmo contrárias, de textos literários e obras de arte, denotando uma grande preocupação na busca pelo sentido encoberto de um texto e, por outro lado, um caráter competitivo em que se buscava afirmar uma interpretação em detrimento de outra. A segunda importante circunstância histórica do período é a rebelião estudantil ocorrida nos anos sessenta e seu impacto político (Iser, 1999b, p. 21).

Wolfgang Iser destaca-se do grupo de teóricos ligados à estética da recepção ao propor sua própria teoria, relacionada estreitamente à recepção, mas dela afastando-se em alguns pontos – a teoria do efeito estético. Em 1970, publica seu primeiro texto sobre o tema: “A estrutura apelativa dos textos: indeterminação como condição do efeito da prosa literária”.

Segundo Iser, a recepção considerava “o modo como os textos têm sido lidos e assimilados nos vários contextos históricos” (Iser, 1999b, p. 20), objetivando identificar as condições históricas que determinam reações provocadas pela literatura. Já o efeito estético elabora a existência de uma relação e uma interação dialéticas entre texto e leitor. Nesse sentido, a teoria do efeito estético distingue-se da estética da recepção, fundando-se basicamente na interação emergente do texto.

Em 1976, com *O Ato da leitura*, Wolfgang Iser detalhou sua teoria. O efeito estético de um texto literário resulta da relação dialética entre texto, leitor e sua interação, e assim denomina-se porque exige do receptor atitudes imaginativas e perceptivas que o conduzem a, ativamente, construir o sentido da obra e concretizar o que o texto apresenta.

O processo de interação do leitor com a obra é propiciado a partir de espaços de indeterminação – ou vazios textuais – existentes na estrutura narrativa, que possibilitam o

despertar dos chamados efeitos estéticos. Tais espaços são caracterizados por ausências de informações e intervalos que devem ser preenchidos imaginativamente pelo leitor no decorrer e ao final da narrativa.

Sobre o preenchimento desses vazios, Gustavo Bernardo, em *A ficção cética*, fornece uma esclarecedora comparação com a atividade onírica, básica do ser humano:

O princípio estético de Iser é uma espécie de princípio vazio que habilita o leitor a construir um mundo diverso daquele com o que está familiarizado. O artista precisa despertar no espectador “o efeito da falta”. O leitor se relaciona com aquele vazio preenchendo as lacunas e ligando os segmentos de acordo com as instruções codificadas no texto. O leitor é um jogador: movimenta-se ao ler como se estivesse sonhando ou recordando um sonho. Quem recorda seus sonhos também preenche as lacunas nas imagens oníricas: raramente um sonho se mostra coerente, mas o sonhador precisa supô-lo coerente (Krause, 2004, p. 92).

No desenvolvimento de tais conceitos, Iser fundamentou-se nos estudos de Roman Ingarden, publicados em *A Obra de Arte Literária*, notadamente em sua concepção dos lugares indeterminados. Segundo Ingarden, a obra literária é uma construção esquemática, com indeterminações que devem ser preenchidas pelo leitor de uma determinada e adequada maneira, afastando da obra as vivências e estados psíquicos do autor e do leitor. Iser discorda de Ingarden quanto a esses dois pontos – o preenchimento “adequado” e o afastamento dos estados psíquicos –, defendendo a participação ativa do receptor no texto, que pode concretizar a obra por meio de inúmeras interpretações as quais devem, no entanto, ser coerentes.

A interação entre texto e leitor é comparável também às relações e à comunicação interpessoal. Nesse sentido, a teoria do efeito introduziu a abordagem de teorias psicanalíticas acerca da comunicação (R.D. Laing, H. Phillipson e A.R. Lee), em que se discutia o comportamento do indivíduo levando em conta o modo como ele imagina ser percebido pelo mundo que o cerca (metaperspectiva). Em outras palavras, o indivíduo comporta-se com base na interpretação dos espaços vazios da comunicação – aquilo que ele acha que o outro pensa. Surge daí a noção de *no-thing* e o entendimento do processo de interpretação também como uma necessidade humana, para além do texto escrito. Neste sentido, Maria Antonieta Jordão Borba esclarece o pensamento de Laing:

Segundo o autor, o vazio *entre* interlocutores refere-se à inapreensibilidade da experiência, o *no-thing* (*nonada*), ou o que está “entre” nas situações de interlocução. E é a reciprocidade do inapreensível que faz com que o *no-thing* simultaneamente decorra das relações interpessoais e seja sua base constitutiva, pois aquilo que está e não pode ser nomeado é o que justamente impulsiona os parceiros para a ação de preenchimento (Borba, 2003, p. 55).

Não obstante o conceito de *no-thing* abrir caminho para a reflexão da interação entre texto e leitor como processo de comunicação, o ato da leitura distingue-se, uma vez que o receptor dificilmente terá certeza de que sua compreensão se alinha ao texto. Surge, a partir daí, a noção de assimetria. “Por conta da assimetria, o leitor interage com o texto, sem que exista um quadro de referência comum entre ele e a obra” (Borba, 2003, p. 145/146). A assimetria prevê, portanto, a existência de diferenças de convenções e referências entre leitor e texto. Essa assimetria, propiciada pelos vazios, fará com que o leitor se retire da passividade para construir e recriar, junto com o autor, o sentido do texto.

Segundo Maria Antonieta, “o comércio ficcional só se realiza quando o leitor se dispõe a “sair” de sua posição de sujeito da realidade para se tornar um *leitor implícito*” (Borba, 2003, p. 146), colocando-se em disponibilidade consciente a fim de entrar no universo do texto. O leitor implícito, segundo Iser, não é real, mas materializa as preorientações de um texto, fazendo parte da própria estrutura textual em sua exigência de respostas e compreensão por parte do leitor. Nesse sentido, funciona como limitador das leituras de um texto para que estas não adquiram possibilidades infinitas. Tal concepção “ênfatisa as estruturas de efeitos do texto, cujos atos de apreensão relacionam o receptor a ele” (Iser, 1996, p. 73).

Importante problemática da teoria reside neste ponto, dada a contextualização histórica acima delineada. A ideia de leitor implícito, que deve materializar preorientações de um texto, parece carregar uma qualidade imanentista que os teóricos de Kontanz, buscavam enfrentar. Luiz Costa Lima delineia o seguinte quadro:

a) a ideia de uma constante textualmente inscrita implica a presença de um leitor implícito; b) ele, por certo, não é qualquer um, mas apenas aquele leitor capaz de resgatar o significado da obra de acordo com um horizonte de exigências e expectativas historicamente vinculado; c) o horizonte de expectativas e exigências semelhantes ao do próprio autor de *Der implizite Leser*; d) este leitor não é absolutamente, um “tipo ideal”, mas bem localizável. Pertencente ao agrupamento culto de uma classe, a burguesia. Pertencente mesmo a um bloco: a burguesia do ocidente desenvolvido. Destes passos, infiro que a separação entre experiência estética e teoria baseada naquela experiência é uma necessidade para a descolonização daqueles que não se queiram, culturalmente, europeicêntricos (Lima, L., 1979, p. 30).

Prosseguindo, Costa Lima propõe uma experiência de buscar diferentes constituições de sentido para uma mesma obra por grupos de classes sociais distintas. Tal experiência objetivaria compreender se a literatura teria um caráter interclasses ou intraclasses burgueses.

Tal reflexão é relevante para o presente trabalho pois, nas obras de Guimarães Rosa ora em exame, identificamos personagens que se associam, no enredo, tanto à posição do autor/fabulador e do receptor/ouvinte/leitor, como veremos nos próximos capítulos.

A fortuna crítica de Guimarães Rosa já analisou e esclareceu a riqueza de referências, simbologias e elementos que remetem a significações encobertas no texto, tendo o próprio autor, em cartas e entrevistas, esclarecido algumas delas. Tal afirmativa pode conduzir à ideia de que sua obra demande um leitor com ampla bagagem cultural.

De forma diversa, no entanto, como será detalhado nos próximos capítulos em que nos dedicaremos ao estudo sobre *Corpo de Baile*, os personagens que encenam o receptor em *Corpo de Baile* parecem vivenciar a experiência para além do sentido das estórias ouvidas, o que coloca em questão se o próprio Rosa acreditava na necessidade de identificação das preorientações para compreensão de seu texto.

1.2 Por que se faz necessária uma antropologia literária?

Uma das indagações que sempre impeliu o pensamento de Iser era, com algumas variações em torno do tema, “por que os seres humanos precisam de ficção”. Como Gabriele Schwab destacou, “é por tratar da necessidade humana de ficção em seu nível mais básico que a obra de Wolfgang Iser permanece relevante para os debates no campo dos estudos literários e dos estudos culturais” (Schwab, 1999, p. 36).

Partindo da premissa de que a literatura existe desde os primórdios da atividade da escrita, Iser infere que tal fato ocorre para atender a uma necessidade humana e, com seus estudos sobre o ato da leitura e as indagações que lhe acompanhavam, desenvolve, em *Prospecting: from Reader Response to Literary Anthropology*, ideias que serão aprofundadas em sua obra *O Fictício e o Imaginário*.

Na esteira da teoria do efeito estético, também a denominada “antropologia literária” surge como reação a saberes tácitos e aplicação de conceitos alusivos a outras disciplinas aos estudos literários.

Houve um momento em que a estética da recepção e a teoria do estético não mais puderam dar conta de responder a indagações mais profundas e elaboradas que ultrapassariam o caráter interpretativo da obra literária. Tal divisor de águas diz respeito exatamente à reflexão sobre o fato de que os seres humanos parecem precisar da atividade de “fingimento” (*make-believe*) que se realizaria a partir da leitura dos textos literários.

Segundo Iser, o ser humano além de engajar-se na atividade de “fingimento” da literatura – que sabemos ser uma ilusão – também a aprecia. Esse fingimento conduz o leitor a

determinados atos, tais como imaginar vidas que lhe são totalmente alheias. “Henry James disse uma vez que ler uma obra de ficção sempre significava viver outra vida” (Iser, 1999c, p. 66). Assim, nas palavras de Iser:

Em face dessa aparente necessidade, ou se reconhece que uma teoria do efeito estético não pode mais explicá-la, ou se amplia essa mesma teoria a tal ponto, que o estudo do processamento do texto dá lugar a um estudo do que o meio pode revelar acerca das disposições que caracterizam a constituição humana. Nesse segundo caso, uma antropologia literária seria um desdobramento direto da teoria do efeito estético, uma vez que procura responder a perguntas que esta última formulou, mas deixou sem resposta (Iser, 1999c, p. 66).

Posto que parte de suas inquietações foram geradas a partir da própria teoria do efeito e do *reader-response criticism*, Iser busca refletir e desenvolver uma teoria que seja também um desdobramento da primeira. Busca, assim, compreender aquilo que a literatura pode dizer sobre os seres humanos, uma vez que entende que “a arte parece ser indispensável porque oferece uma autointerpretação do homem” (Iser, 2013, p. 28). Seu esforço se dirige em formular uma heurística que seja voltada à literatura e aplicada por meio da própria literatura.

Nesse sentido, destacam-se duas premissas que acompanharão o desenvolvimento de seus novos conceitos:

1) Não se pode deduzir a heurística doutras disciplinas e depois impô-la à literatura; 2) Apesar de seu caráter de constructo, a heurística deveria apoiar-se em disposições humanas que são ao mesmo tempo também constitutivas para a literatura. Isso é válido tanto para a ficção quanto para o imaginário. Ambos os fenômenos existem como experiência de evidência – seja porque superamos o que somos através de mentiras e dissimulações, seja porque vivemos nossas fantasias durante os sonhos diurnos, nos sonhos e nas alucinações (Iser, 2013, p. 29).

Considerando o ponto fundamental levantado no trecho acima, no sentido de que fictício e imaginário existem para além da literatura, fazendo parte integrante das disposições antropológicas, Iser passou a desenvolver a heurística voltada para a antropologia literária.

Para explicar a opção pelo termo “antropologia”, Iser remonta ao resultado do paradigma darwinista, que se divide em esferas distintas que podem ser identificadas como a etnografia e as antropologias filosófica, social, cultural e histórica.

Com a evolução dos estudos etnográficos, dá-se um passo à frente no sentido de, além da preocupação existente com as origens do processo de hominização, voltar-se também para o que ocorre depois do desenvolvimento humano, chegando-se, assim, à cultura como objeto de pesquisa. Iser menciona a perspectiva de Clifford Geertz no sentido de que fazer etnografia é uma atividade definida como “estudo da cultura humana quando esta se torna auto-reflexiva” (Iser, 1999e, p. 148).

Segundo Iser, um ponto de fundamental relevância nos estudos antropológicos é a verificação do debate reiterado sobre o papel da arte na organização da cultura. Nesse aspecto, identifica, na existência do interesse basilar da antropologia pela cultura, a importância da literatura como elemento constitutivo, posto que dela é impossível destacar-se.

No desenvolvimento de tal reflexão, Iser retoma o pensamento de Geertz para identificar duas espécies de ficções: as ficções explicativas e as literárias, cada uma delas assumindo determinada função. Nesse sentido, remonta-se à etimologia da palavra “ficção” (do latim *fictione*, que significa fingir, modelar, inventar) para definir toda narrativa que é “feita”, “moldada”, e não necessariamente “irreal”. A citação de Geertz por Iser esclarece:

Em suma, escritos antropológicos são eles mesmos interpretações, de segunda e terceira ordem (por definição, só um “nativo” faz interpretações de primeira ordem: é a sua cultura). São portanto ficções, ficções no sentido de que são “algo feito”, “algo moldado” – este o sentido original de *fictio* – e não de que são falsos, irrealis ou meras experiências de pensamento do tipo “como se” (“*as if*” *thought experiments*) (Geertz apud Iser, 1999e, p. 151/152).

Geertz compara então duas narrativas. Uma delas refere-se a uma situação real, que envolvia um chefe berbere, um negociante judeu e um soldado francês, ocorrido no Marrocos em 1912. Outra narrativa refere-se a figuras que nunca existiram: um médico francês, sua mulher e seu amante, na França do século XIX. Esclarece que a primeira narrativa, não obstante tratar-se de fatos reais, não deixa de ser um ato imaginativo. E que, portanto, as duas seriam “uma *fictio* – uma feitura” (Geertz apud Iser, 1999e, p. 152). Nesse mesmo sentido, Geertz defende que, mesmo sendo resultado de um ato imaginativo e não puramente descritivo do real, “as ficções não são inverídicas, nem meras construções do tipo “como se”, porque dizem respeito aos seres humanos e ao habitat que essas “criaturas inacabadas” estão sempre criando – e ambos constituem dados indiscutíveis” (Iser, 1999e, p. 156)

Geertz, portanto, recupera a noção de ficção como elaboração intelectual que parte de situações concretas, mas não pode ser definida como uma oposição à realidade. Essa noção será paradigmática para o desenvolvimento dos conceitos que Iser apresenta em *O Fictício e o Imaginário*, pois é basilar em seu entendimento a ideia de que a ficção não pode ser definida como oposição ao real, sendo impossível defini-la ontologicamente, como veremos mais detalhadamente no tópico seguinte.

Outra análise recuperada por Iser em seus estudos é a de Eric Gans que classificou como ficção

[...] todo o desenvolvimento humano, desde a ‘cena originária’ até o pós-modernismo’. Segundo os convincentes argumentos de sua “antropologia gerativa” (*Generative Anthropology*), deve-se entender a ficção como sendo por natureza dual; trata-se de uma hipótese sobre a “cena originária” a partir da qual a humanidade se

desenvolveu e de um padrão explicativo global para todas as vicissitudes da cultura humana decorrentes daquela. [...] A “cena originária” figura como uma projeção retrospectiva cujo objetivo é representar a história da humanidade ou organizar o caos de ocorrências entre o princípio da humanidade e o presente”. (Iser, 1999e, p. 157/158).

À evidência, essa construção é ficcional por natureza, ganhando a ficção novos contornos na antropologia gerativa. Essa busca é realizada através de um gesto de designação, transformando-se a cena originária em evento ou acontecimento originário – concebidos, por Iser, como lacunas (ou hiatos) e não como mitos da origem. Surge daí a importância do uso da representação como padrão da antropologia gerativa, elemento de distinção entre os homens e os animais. Segundo Gans, a origem do homem não foi evolutiva, mas sim revolucionária, por meio do ato de representação:

Isso equivale a afirmar que a humanidade saltou para a existência por meio da ficção; ou, dizendo-o de forma talvez mais adequada, o ato da representação, enquanto adiamento do conflito, demonstrou ser uma ficção explicativa da diferenciação da humanidade em relação ao reino animal (Iser, 1999e, p. 158).

Esse exame converge para a ideia formulada pelo médico grego e filósofo pré-socrático Alcmeón, no sentido de que o ser humano morre porque revela-se incapaz de relacionar o início e o fim da vida. A fim de superar essa incapacidade, busca-se preencher imaginativamente tais lacunas. Em outras palavras, busca-se dar sentido aos acontecimentos, à vida. A angústia frente ao desconhecido impeliu o ser humano a desenvolver paradigmas, mitos e histórias religiosas, como o Apocalipse bíblico.

Frank Kermode, em *The Sense of an ending (Studies in the theory of Fiction: with a new epilogue)*, denomina *concord-fictions* (ficções concordantes) aquela ficção criada pelo homem com o objetivo de atingir a necessidade humana de encontrar um sentido entre o começo, o meio e o fim. Tais preenchimentos imaginativos de lacunas buscam um suporte factual e um discurso pautado em uma lógica que forneça a percepção do que é real e ao mesmo tempo que aponte para uma ideia de sentido.

As questões levantadas por Iser no decorrer de suas análises conduzem a reflexões que culminarão no desenvolvimento de seus conceitos. Uma questão que se impõe nesse exame é a seguinte: “ficções geram diferenças, ou são apenas veículos de explicação para o que permanece cognitivamente inexplicável?” (Iser, 1999e, p. 159). Nesse contexto, indaga, ainda, se o ato da representação é capaz de figurar a própria ausência, por natureza intangível. Segundo Iser, isso seria possível mediante uma “roupagem ficcional”.

A noção de lacuna, ou ausência, reveste-se de importância fundamental, uma vez que, pelo próprio impedimento de sua satisfação plena, convida-nos permanentemente ao

preenchimento imaginativo. Aqui compreendemos que as indagações são interligadas, pois, ao buscar fornecer explicações para o que é inexplicável, as ficções já geram diferenças por si sós.

Iser aponta, ainda, a distinção entre as ideias de Geertz e Gans. Enquanto o primeiro exige que as ficções sejam imaginadas, o segundo transforma a literatura em uma “ficção explicativa da cultura, numa construção totalizante” (Iser, 1999e, p. 167). Para Gans, a ficcionalidade da literatura é “o mais globalizante padrão explicativo para algo que, de outra maneira, seria incompreensível” (Iser, 1999e, p. 167).

Apointa, ainda, a necessária distinção entre ficção literária e ficções utilizadas na pesquisa antropológica (ou ficções explicativas), que diferem entre si também por meio das operações de organização do texto.

As ficções explicativas servem para organizar o que chama de “caos de dados” que os indivíduos têm à sua frente. Funcionam no que chama de “*loops* recorrentes” que devem dar conta, por um lado, de explicar a cultura como manifestação humana e, por outro lado, a modelagem do ser humano como “artefato cultural”.

O *looping* recorrente também caracteriza a antropologia gerativa, embora haja dois hiatos a negociar: o hiato entre os seres humanos e o seu meio ambiente, e o hiato designado como cena originária. Assim, a totalidade da história humana reverbera na cena originária a fim de se estabelecer a sua plausibilidade, e a própria cena é rearticulada nessa mesma história a fim de se esclarecer seu desenvolvimento estrutural. Quanto menos os estudos antropológicos se baseiam em trabalho de campo, mais hiatos se abrem, cabendo à ficção explicativa negociá-los (Iser, 1999e, p. 170).

O *loop* recorrente é, portanto, um mecanismo que funciona a partir de um intercâmbio de *outputs* e *inputs*, formando um sistema de *feedback* que opera com uma dupla correção, de forma similar aos processos intracerebrais. Nesse sentido, conclui:

Se a cultura é o produto de um *looping* recorrente, a própria recorrência (*recursion*) transforma o ser humano numa criação da cultura. Se tanto o homem quanto a cultura surgem de um *looping* recorrente, a recorrência constitui um modo de explicar a evolução física dos seres humanos, o funcionamento do cérebro, a estrutura da organização social e, por fim, as mudanças dos próprios padrões culturais (Iser, 1999e, p. 155).

Se as ficções explicativas operam em modo de *loopings*, as ficções literárias decompõem elementos que existem fora do texto e os reorganiza em um sistema de “jogo”. Os hiatos existem tanto nas ficções explicativas quanto nas literárias. Contudo, nos textos literários não são negociados da mesma forma que nos explicativos, posto que não servem

para a compreensão de algo dado, ao contrário, “desmantelam o que é percebido como realidade, discurso ou sistema social e cultural dados” (Iser, 1999e, p. 170).

Iser entende que as ficções literárias são meio de exploração e não de explicação. Elas não têm como objetivo apreender o que é dado, nem instrumentalizar sua capacidade explicativa.

As ficções literárias são antes de mais nada construções do tipo “como se” e, nesse sentido, quase o exato oposto do que Geertz tinha em mente, ao declarar de forma explícita que, de acordo com o propósito a que visava, não as considerava “experiências do pensamento do tipo “como se” (*as if thought experiments*). Qualquer que seja a referência feita por um texto literário a uma realidade extratextual, o “como se” assinala que tal realidade se encontra posta entre parênteses e não significa algo dado, devendo apenas ser compreendida como se fosse dada (Iser, 1999e, p. 167).

Entra em cena o que Iser chama de “jogo” nas ficções exploratórias, em contraposição à recorrência das ficções explicativas.

O jogo é criado pelo que se pode chamar de acoplagem estrutural (“*structural coupling*”), responsável pelo padrão subjacente à pluralidade de ficções no texto literário. Isso se evidencia mais no funcionamento das estratégias ficcionais, quando o narrador está acoplado às personagens, ao enredo, ao destinatário, e assim por diante. Também se pode discernir acoplagem semelhante com o material fragmentário que o texto importa dos mais variados campos de referências, incluindo a literatura existente. Esses fragmentos importados se acham interligados mais notavelmente no que se convencionou chamar de intertextualidade (Iser, 1999e, p. 171).

A intertextualidade, por exemplo, segundo Iser, representa “operações da memória”, que emergem de sua estrutura textual e exteriorizam-se como fenômeno, permitindo que os receptores do texto literário identifiquem e operacionalizem essa transposição por meio de atitudes e exercícios imaginativos. Os textos são assim incorporação e reescrita de outros textos, constituindo-se, a partir dessa operação, transgressão de fronteiras, ou seja, apagam-se de “seus respectivos contextos, cancelando-se os seus significados, encaixando-se elementos que podem até mesmo ser mutuamente excludentes” (Iser, 1999e, p. 174).

A intertextualidade está diretamente ligada, portanto, a uma emergência da memória cultural, neste termo incluídos os interesses, desejos e construções intelectuais de várias gerações. Considerando que os receptores passam a experimentar situações que não necessariamente conhecem, já viveram ou presenciaram, Iser levanta a hipótese da presença de uma ausência ou uma experiência de uma presença que jamais fora real. A partir dessa reflexão, indaga se “tais presenças virtuais, inatingíveis embora cobiçadas na vida cotidiana, evidenciam uma necessidade humana básica” (Iser, 1999e, p. 175).

Prossegue explicando que tais presenças virtuais recebem uma forma palpável em razão da ficção exploratória do texto literário, que oferece ao receptor a oportunidade de testemunhar duas presenças.

Ter a presença virtual do passado no nosso presente pode contribuir para a estabilização da nossa humanidade (*humaneness*). Afinal, o passado foi feito pelo homem, portanto, ter uma presença virtual, exterior ao presente real de um indivíduo, significa uma transgressão das limitações a que os seres humanos estão sujeitos. A ficção literária oferece desse modo a possibilidade de estarmos simultaneamente dentro e fora de nós mesmos, o que pode muito bem significar que, em semelhante estado, o ser humano consegue algo que jamais realiza em sua vida: ser quem é e ter a si mesmo. O argumento também poderia ser invertido afirmando-se que é a ficção exploratória que permite compreender essa disposição humana básica. (Iser, 1999e, p. 176)

A condição humana anseia por investigar o que há de desconhecido em nossa origem e em nosso desenvolvimento e ao mesmo tempo permitir que o ser humano se mostre e se perceba. Nesse sentido, Dau Bastos:

Consciente de sua própria natureza e, paradoxalmente, incapaz de acessá-la, a pessoa tem na encenação a oportunidade de estar simultaneamente em si e fora de si, o que lhe faculta vivenciar sua própria dualidade, distanciar-se de si mesma, colocar-se em perspectiva, criar-se (Bastos, 2013, p. 11).

Neste sentido compreendemos que *Corpo de Baile*, ao encenar a fabulação e os mecanismos da ficcionalidade, nos auxilia a refletir sobre criação artística e, para além, sobre a própria necessidade do ser humano de criar e recriar.

De forma similar ao desenvolvimento da teoria do efeito estético, a partir dos estudos da escola da recepção, também a fim de esboçar a heurística de sua própria antropologia literária, Iser resgata teorias e formulações, com o intuito de mapear cognitivamente sua trajetória de pensamento. Com essa mesma atitude investigativa, formula os conceitos necessários para se pensar no texto literário como ferramenta para buscar mais respostas sobre as razões pelas quais o ser humano precisa da ficção.

1.3 Fictício, real e imaginário bailam no jogo do texto

Observar o real e apreender seus elementos, transformá-los, imaginar e criar são disposições humanas tão inerentes e naturais que, muitas vezes, a própria consciência não se dá conta delas. Nesse mecanismo, Iser aponta dois elementos principais que se caracterizam como disposições antropológicas que não se confinam à literatura: o fictício e o imaginário. O

que especifica a literatura é justamente a sua produção a partir de uma fusão entre essas duas disposições humanas.

Compreender que a ficção transcende a literatura é de especial importância para o desenvolvimento das operações que constituem esse mecanismo de interlocução e, notadamente, para a temática desta tese.

Um primeiro ponto fundamental destacado por Iser é que escapa ao conhecimento a razão ou origem do fictício e do imaginário como disposições antropológicas. Por esse motivo, eles devem ser delimitados dentro de contextos e em interação um com o outro. O contexto em que se inserem servirá de guia para compreendermos se estamos falando de situações humanas relacionadas ou não à literatura.

O objetivo a que servirá essa interação em um contexto será paradigmático nesse aspecto. Em um exemplo simples, podemos distinguir a narrativa de uma mentira da narrativa de uma estória. Na mentira existe um propósito pragmático totalmente diverso da contação de uma estória (ainda que seja baseada na realidade). A literatura é, portanto, resultado de uma articulação organizada entre fictício e imaginário, mas não vinculada necessariamente a “exigências pragmáticas imediatas” (Iser, 1999c, p. 67).

Partindo dessa ideia, Iser explica que um problema metodológico a ser enfrentado é o que se refere aos próprios conceitos de fictício e de imaginário, uma vez que não é possível defini-los de forma ontológica, mas apenas “mediante uma descrição operacional das suas manifestações” (Iser, 1999c, p. 67).

A partir dessa impossibilidade de definição ontológica, Iser se dedica a identificar e descrever as manifestações do imaginário e do fictício.

Merece ser feito destaque ao combate do autor a um dos saberes tácitos mais elementares – a oposição entre real e fictício – o que, em tese, afastaria uma dimensão importante de realidade existente dentro do texto ficcional. Assim, propõe a existência, entre real e fictício, de uma relação mediada pelo imaginário. Explica:

Nesta relação, aparece, pois, algo mais que uma oposição, de modo que a relação dupla da ficção com a realidade deveria ser substituída por uma relação tríplice. Como o texto ficcional contém elementos do real sem que se esgote na descrição deste real, seu componente fictício não tem o caráter de uma finalidade em si mesma, mas é, enquanto fingido, a preparação de um imaginário (*die Zuriüstung eines Imaginären*) (Iser, 2013, p. 31).

O imaginário, por sua vez, passa a ser uma instância difusa, informe, aliada ao que chama de “atos de fingir”, os quais ocorrem em três estágios e se distinguem pela natureza da duplicação e pelas diferentes áreas que oferecem para o jogo do texto: a seleção, a

combinação e a autoindicação (ou autoevidenciação ou ainda autodesnudamento). "No ato de fingir, o imaginário ganha uma determinação que não lhe é própria e adquire, desse modo, um atributo de realidade; pois a determinação é uma definição mínima do real" (Iser, 2013, p. 33).

O ato da seleção indica que elementos são colhidos do mundo extratextual (do real) e trazidos para dentro do texto ficcional. A seleção promove "uma transgressão de limites, que ocorre quando os elementos do real acolhidos pelo texto se desvinculam da estruturação semântica ou sistemática dos sistemas de que foram tomados" (Iser, 2013, p. 35). Tais elementos ainda estão em desordem, pois foram retirados de seus contextos e inseridos em outros. "O ato de seleção invade igualmente outros textos, produzindo a intertextualidade" (Iser, 1999c, p. 69).

Cada um dos elementos selecionados é reembaralhado, reposicionado no texto, assumindo uma nova forma que não só inclui a função que o campo de referência do qual é oriundo exerce na ordem de um mundo determinado, como também depende dessa função (Iser, 1999c, p. 69).

Esse acontecimento se revela no polo do autor e no polo do receptor, uma vez que o leitor também utilizará sua própria experiência para selecionar os elementos do texto que moldarão seu imaginário.

À evidência, esse mecanismo interliga-se ao próximo apresentado: a combinação. Na combinação os elementos selecionados passam a se conectar a partir de relacionamentos intratextuais. Ambos, a seleção e a combinação, constituem-se em transgressões aos limites entre texto e contexto.

Na combinação como um ato de fingir, exprime-se uma forma particular do uso verbal quando o relacionamento se mostra, no plano do significado lexical, como processo de ruptura de limites, em favor de uma relacionabilidade intensificada. Anula-se tanto o significado literal da língua quanto a sua função designativa. O relacionamento é ao mesmo tempo um processo que se manifesta desde o rompimento do significado lexical, passando pela violação dos espaços semânticos, até a alteração do valor. Ele, entretanto, não possui, por sua vez, uma forma verbal própria, que seria surpreendida em determinados enunciados do texto (Iser, 2013, p. 40).

Elementos selecionados em diversos contextos diferentes se reorganizam e se comunicam de outras maneiras, transgredindo inclusive seu valor semântico. Tanto na seleção quanto na combinação, já se anteveem a intencionalidade da ficção e a transgressão de limites, pois o autor cria o relacionamento intratextual, apresentando novas organizações em um novo contexto.

A terceira etapa consiste no processo da autoindicação, também chamado de autoevidenciação ou desnudamento da ficcionalidade literária, ato pelo qual a literatura se

diferencia e o “como se” se evidencia, indicando que “este mundo é posto entre parênteses, para que se entenda que o mundo representado não é o mundo dado, mas que deve ser entendido como se o fosse” (Iser, 2013, p. 43).

Pois as ficções não existem só como textos ficcionais; elas desempenham um papel importante tanto nas atividades do conhecimento, da ação e do comportamento quanto no estabelecimento de instituições, de sociedades e de visão de mundo. De tais modalidades de ficção, o texto ficcional da literatura se diferencia pelo desnudamento de sua ficcionalidade (Iser, 2013, p. 42).

A autoindicação equivale ao firmamento do pacto entre leitor e autor, que concordam que aquele texto é uma ficção. Nesse momento, ativado pelo imaginário, o leitor entra em um espaço mental suspenso entre o mundo real e o mundo do *como se*, podendo imaginar o objeto idealizado pelo autor.

Importante destacar que o jogo do texto, que emerge da interação entre fictício e imaginário, opera tanto nas relações entre realidade x autor x texto quanto nas de texto x leitor x realidade.

O fictício depende do imaginário para realizar plenamente aquilo que tem em mira, pois o que tem em mira só aponta para alguma coisa, alguma coisa que não se configura em decorrência de se estar apontando para ela: é preciso imaginá-la. O fictício compele o imaginário a assumir forma, ao mesmo tempo que serve como meio para a manifestação deste (Iser, 1999c, p. 70).

Os atos de fingir proporcionam a formação de um jogo lúdico, no qual leitor e autor passam a imaginar uma ficção *como se* fosse real. Esses processos integram o jogo do texto, mantendo o que foi transgredido para que se transforme em algo diverso – a literatura.

O ato de fingir (tão completamente) provoca uma repetição ou uma reescritura no texto da realidade, repetição que configura o imaginário: a realidade retomada de maneira consciente, portanto não mecânica, se transforma em signo. A ficção, irrealizando o real e realizando o imaginário, transgride o limite entre os campos para: dar as condições de reformulação do mundo; possibilitar a compreensão do mundo reformulado; permitir que tal acontecimento soberano seja experimentado (Krause, 2004, p. 90).

Segundo Iser, o jogo (*play*) propicia “diferentes tipos de interação, quer entre o texto e o leitor, quer entre o fictício e o imaginário” (Iser, 1999d, p. 107). Prosseguindo na análise, vai além, esclarecendo que “o jogo emerge da coexistência do fictício e do imaginário” (Iser, 1999d, p. 108). Se os leitores, por um lado, jogam o texto, quando se envolvem com os processos de recepção, por outro lado, são pelo texto jogados, instaurando-se, assim, um processo performativo.

Iser utiliza-se da terminologia apresentada por Roger Caillois, para identificar os tipos de jogos existentes no texto ficcional: *agón*, *alea*, *mimicry* e *ilinx*.

O *agón* é o jogo de conflitos e apresenta-se como uma luta ou disputa entre adversários que se encontram em igualdade de oportunidades. A *alea* dota o texto de um caráter de imprevisibilidade contido no enredo, desenvolvendo os elementos de surpresa e aventura. A *alea* provoca alterações inesperadas no texto, sendo um jogo contrário ao do *ágon*.

Por sua vez, a *mimicry* ou mímica se mostra o oposto da *alea*, buscando abolir o imprevisível e visando fazer com que desapareça a diferença.

Mas como o que se busca eliminar é exatamente o que constitui a *mimicry*, ou seja, a diferença entre o texto e o que se quer imitar, o próprio processo de eliminação se torna um jogo, fundamentalmente um jogo em que se imita ampliando (*transmagnification*), mas também em que se produz ilusão (Iser, 1999d, p. 111/112).

A *ilinx*, última forma de jogo, é a carnavalização de todas as demais posições, reunidas no texto, demonstrando uma clara tendência anárquica e vertiginosa. “Essa anarquia não apenas libera o que foi reprimido, mas também reitegra o que foi excluído” (Iser, 1999d, p. 112).

A dinâmica do jogo soma forças na base da Antropologia Literária proposta por Iser, uma vez que “somente na ficção os jogos podem se entrecruzar totalmente” (Bastos, 2013, p. 18). Ademais, segundo o entendimento do autor “o texto literário, como espaço de jogo, pode então oferecer respostas à pergunta de por que o homem necessita de ficção” (Iser, 2013, p. 30).

Nesta esteira, a criação e a recriação de ficção, a partir da elaboração de elementos imaginários, tanto por parte do autor quanto do receptor, se traduzem por experiências essencialmente humanas, que aliam a disposição natural a uma necessidade antropológica fomentada pelo desconhecimento de si mesmo, do mundo ao seu redor e da necessidade de “se mostrar a si mesmo”.

Uma vez que o ser humano é, “mas não possui a si mesmo”, a encenação, incorporada na literatura, torna possível a visualização da plasticidade da natureza humana e, portanto, a apresentação do ser humano a si mesmo.

Desta forma, segundo Iser, a encenação incorpora uma dualidade simultânea. De um lado permite uma vida extásica (*Ekstatisches Leben*), tornando possível o que era interdito e, de outro, reflete o ser humano, falando de si quando fala do outro. “A literatura existe

precisamente porque o discurso cognitivo não pode captar a dualidade de forma exata. E isso pode significar o desenvolvimento da dualidade ou a conquista, em sua realização lúdica, daquela infinitude que faz esquecer seu fim” (Iser, 2013, p. 409).

A teoria de Iser trazida a este trabalho visa a iluminar os processos de ficcionalização presentes no momento da construção e no momento da recepção, aqui encenados dentro das obras em exame e, por conseguinte, lançar luz ao próprio entendimento sobre a ficcionalidade como necessidade humana.

2 A COREOGRAFIA DE CORPO DE BAILE

Esta pode ser a razão pela qual dispomos de tantas interpretações de um único texto literário.

Wolfgang Iser

2.1 O palco

No exame da arquitetura do conjunto *Corpo de Baile*, nos deparamos com a necessária reflexão sobre (1) a organização espacial e editorial do conjunto e (2) os espaços nos quais transcorrem as sete narrativas, em termos de representação geográfica e literária do sertão, cenários do deslocamento dos personagens.

Guimarães Rosa sempre privilegiou e destacou o cenário em que transcorrem suas obras, preocupando-se com a representação dos elementos naturais do sertão e com suas denominações mais precisas, o que o impeliu, inclusive, a empreender algumas viagens que resultaram em anotações fundamentais para a escrita de seus livros.

Uma viagem por Minas Gerais entre os dias 03 e 13 de dezembro de 1945 resultou em anotações reunidas no material denominado “Notas da Grande Excursão a Minas”. Em 1947, viajou pelo Pantanal Matogrossense e em 1952 participou de uma incursão com a boiada do vaqueiro Manuel Nardy, que resultou em notas compiladas em duas pastas – *A Boiada 1* e *A Boiada 2* – posteriormente publicadas no livro *A Boiada*. Tais anotações foram fundamentais para a criação e escrita de *Grande Sertão Veredas* e *Corpo de Baile*, ambos publicados em 1956.

Na análise das notas de viagem, percebe-se o cuidado com o detalhe realista resultante da observação visual e sensorial, conforme demonstra o excerto abaixo:

(No alto da Capela):
9hs, 10°. Calor. Sol. Céu puro azul: só há nuvens, poucas, nas barras do oriente. No poente, alta em seu lugar, no azulfasino céu, a lua: uma metade, com o corte reto (oblíquo de cima para baixo) para baixo, por baixo. Só aquilo branco, pálido.
A aranha caranguejeira (verde-escuro-azulão-preto) peluda. (Palpos vermelhos).
Tempo de chuva: viagem fica empatorosa (Zito).
Uns novilhos. Um abana as orelhas. Dois brincam de brigujar de chifres.
(Rosa, 2011, p. 70)

Luis Alberto Brandão destaca que “a operação catalogadora, no que diz respeito não apenas à questão do espaço, mas a vários outros aspectos, é bastante comum na fortuna crítica de Guimarães Rosa” (Brandão, 2013, p. 161), desdobrando-se o debate em duas vertentes: “a que se ocupa do problema do realismo e a que discute a feição regionalista na obra do escritor mineiro” (Brandão, 2013, p. 164).

Como um dos caminhos que percorre este trabalho consiste em abordar a interlocução necessária entre as instâncias do real, do imaginário e do fictício, devemos considerar a existência de um pressuposto que acompanhará a presente análise: há, na poética de Guimarães Rosa, uma atenção com a representação da natureza e, a partir desse cuidado, sua transmutação, recriação e libertação.

Guimarães Rosa restaura para nós a originalidade da mimese aristotélica. A sua literatura não quer ser nem cópia, nem reprodução da natureza. Nem espelho da natureza, nem segunda natureza. Se nos fosse lícito, afirmaríamos ser ela a terceira natureza. Através da mimese, a arte faz emergir até a plenitude, até o esgotamento, até a purificação, tudo que a natureza, a realidade ou seu dinamismo, se mostram incapazes de objetivar numa obra (...) Imitar é assim descer ao plano da articulação das possibilidades subjacentes na coisa. Imitar não é copiar, mas criar. A dependência com respeito à natureza é uma dependência livre. Aristóteles já nos mostrara como a arte, estruturada nos seus dois planos, matéria e forma, promove através da mimese uma progressiva libertação da realidade. É imitando a realidade que a arte se liberta da realidade (Portella *apud* Brandão, 2013, p. 164).

Nesse sentido, evidencia-se no projeto artístico de Guimarães Rosa sua vasta experiência no sertão, advinda da cuidadosa observação e investigação dos ambientes, da natureza e da própria condição humana.

A escritura de Rosa provém da experiência apriorística nos campos dos Gerais que tanto amava, uma recontagem dos “causos”, tornados páginas impressas da maior genialidade. Tinha a mundivivência e mundividência, conhecia o ambiente, a linguagem, as pessoas, conhecida tudo dos Gerais. Na famosa entrevista com Günter Lorenz, afirma que o sertão é um cosmo, um universo em si e, para ele “Riobaldo e todos os seus irmãos são habitantes do meu universo”, assim como, “Riobaldo é sertão feito homem e é meu irmão” (Abel, 2002, p. 208).

Os cenários de *Corpo de Baile* assumem um papel especial no que tange ao desenvolvimento do imaginário dos personagens e de seus impulsos no sentido de ultrapassar as fronteiras que delimitam seus mundos, empreendendo um verdadeiro deslocamento geográfico pelo sertão e, metaliterariamente, pelas demais obras que formam o conjunto.

Nesta esteira, Miguilim se despede do Mutum em “Campo Geral” e ressurgue no último romance do conjunto – “Buriti” – em espaço geográfico e narrativa diversos. Manuelzão decide partir da Samarra. Lélío deixa Tromba D’Anta e chega ao Pinhém. Pedro Orósio segue

com uma comitiva atravessando sete fazendas. Soropita percorre o caminho entre Andrequicé e o povoado do ão. Grivo cresce no Mutum em “Campo Geral” e, quando adulto, parte e retorna ao Urubuquaquá.

O deslocamento geográfico é, portanto, um fator importante para a evolução das personagens, de modo que não é possível examinar como se estabelecem suas tendências imaginativas e fabuladoras, sem examinar alguns elementos dos cenários que os cercam, motivo pelo qual este capítulo se fez necessário.

Utilizaremos a categoria espaço como exame do cenário, ou, “lugares de pertencimento ou trânsito dos sujeitos ficcionais, recurso de contextualização da ação” (Brandão, 2013, p. 39), com o detalhe de que tal análise não será exaustiva, mas, sim, servirá para projetar luz no estudo da formação imaginativa e fabuladora das personagens, que prosseguirá nos capítulos seguintes.

2.2 Uma coreografia editorial – a organização das obras no conjunto

Como delineado na apresentação deste trabalho, deve ser feito destaque à organização das obras dentro do conjunto ora em exame, o que também é relevante para a própria estrutura deste trabalho e para a compreensão do conjunto como uma obra orgânica, movente e viva.

A primeira edição de *Corpo de baile* foi publicada em 1956, dividida em dois volumes. A folha de rosto dos dois volumes apresenta as obras classificadas como “novelas”. Já o índice inicial, no primeiro volume, as aponta sob a indicação de “poemas”. Ao final do segundo volume, um sumário divide as novelas/poemas em “romances/gerais” e “contos/parábases”, da seguinte maneira:

- I) “GERAIS”: (Os romances)
 - Campo Geral
 - A Estória de Lélío de Lina
 - Dão-Lalalão
 - Buriti
- II) “PARÁBASE”: (Os contos)
 - Uma Estória de Amor
 - O Recado do Morro
 - “Cara-de-Bronze”.

Figura 1 - Página de rosto da primeira edição de *Corpo de Baile*

Fonte: Rosa, 1956, p. 3.

Figura 2 - Índice inicial da primeira edição de *Corpo de Baile*

CORPO DE BAILE	
<i>Os poemas:</i>	
Campo Geral	13
Uma Estória de Amor	137
A Estória de Lélio e Lina	247
O Recado do Morro	385
Lão-Dalalão (Dão-Lalalão)	465
"Cara-de-Bronze"	555
Buriti	623

Fonte: Rosa, 1956, p. 9.

Figura 3 - Sumário final da primeira edição de *Corpo de Baile*

CORPO DE BAILE	
I. "GERAIS"	
<i>(Os romances):</i>	
Campo Geral	13
A Estória de Lélio e Lina	247
Dão-Lalalão	465
Buriti	623
II. PARABASE	
<i>(Os contos):</i>	
Uma Estória de Amor	137
O Recado do Morro	385
"Carn-de-Bronze"	555

Fonte: Rosa, 1956, p. 823.

De maneira mais esmiuçada, a divisão aponta para a existência de dois grupos:

- a) O primeiro em que as obras são classificadas simultaneamente como novelas, poemas e romances (denominados por Rosa como “gerais”)
- b) O segundo em que as obras são classificadas simultaneamente como novelas, poemas e contos (denominados como “parábases”)

A classificação em poemas, romances e contos não segue um critério convencional, como afirma Paulo Rónai, no prefácio de *Manuelzão e Miguilim*:

A distinção entre conto e romance tampouco obedece ao critério habitual da extensão; antes corresponde a um grau maior ou menor de conteúdo lírico: ao subordinar os primeiros ao título de “parábase”, o autor, com esse termo da comédia grega, adverte-nos de que é neles que se deverá procurar a sua mensagem pessoal. Isto posto, ainda será mister decifrar essa mensagem (Rónai, 2001b, p.19/20).

Em certa medida, tal classificação indica mais que uma indefinição de gêneros e, sim, uma transgressão de fronteiras, que demonstra a dificuldade de classificação das obras como poemas, novelas, contos ou romances.

Porém, quando nos deparamos com a divisão das obras entre “gerais” e “parábases”, essa dificuldade resta superada, uma vez que Rosa foi bastante específico ao associar os “gerais” ao gênero romance e as “parábases” ao gênero conto. Para privilegiar essa escolha original de Rosa, assim designaremos as narrativas no decorrer deste trabalho. As quatro narrativas classificadas de “gerais” serão designadas de romance e as três parábases serão chamadas de conto.

Segundo o próprio autor, a classificação como parábases se dá em razão de cada uma das três narrativas assim definidas tratar de uma expressão da arte: a estória, a canção e a poesia. Tal definição corrobora a ideia de que as expressões artísticas percorrem as sete narrativas em múltiplas formas, abordando a experiência da imaginação, da criação ficcional e da narrativa, como veremos no decorrer deste trabalho ao examinar sua construção sob o viés da expressão do imaginário, da narratividade e da arte.

A classificação dos três contos como parábases indica também uma determinação autorreferencial, em equivalência à significação do termo na Comédia Antiga, quando a representação teatral é suspensa e o coro ou os atores falam, em nome do autor, sobre questões relativas à realidade.

Portanto, sua classificação é também metaliterária, pois, em tese, se trata de uma teorização sobre a própria atividade artística.

Importante destacar que a ordem primitiva das narrativas (na primeira e na segunda edições) privilegiou a composição intercalada entre “gerais” e “parábases”, como podemos visualizar abaixo:

Volume I:

Campo geral (Gerais / Romance)

Uma Estória de Amor (Parábase / Conto)

A Estória de Lélío e Lina (Gerais / Romance)

Volume II:

O Recado do Morro (Parábase / Conto)

Dão-Lalalão (Gerais / Romance)

“Cara-de-Bronze” (Parábase / Conto)

Buriti (Gerais / Romance)

A segunda edição de *Corpo de baile* foi publicada em 1960, pela José Olympio, em volume único, mantida a classificação de “novela” na folha de rosto, a designação de poemas no primeiro índice e de Gerais (Romances) e Parábases (Contos) no sumário final e também a disposição original das narrativas.

A terceira edição de *Corpo de baile* foi publicada em 1964, igualmente pela José Olympio, dividida, desta feita, em três volumes, com alteração da ordem entre as narrativas e os seguintes títulos individuais para cada volume, os quais se mantiveram nas edições posteriores: *Manuelzão e Miguilim* (“Campo Geral” e “Uma estória de amor”; *No Urubuquaquá, no Pinhém* (“O Recado do Morro”, “Cara-de-Bronze” e “A estória de Lélío e Lina) e *Noites do Sertão* (“Dão-Lalalão” e “Buriti”).

Essa disposição foi sugerida pelo próprio Guimarães Rosa, conforme explica detalhadamente em carta ao seu tradutor, da qual podemos extrair que sua motivação principal foi tornar o conjunto mais “convdativo” do ponto de vista editorial:

Sairá, agora, no decurso de 1964, uma nova edição do “CORPO DE BAILE” – a 3ª. A novidade é que ela vai ficar sendo em 3 volumes. Três livros, autônomos. A idéia já me viera, há tempos. Comecei por “vende-la” aos editores na França e em Portugal, que se convenceram depressa das vantagens, e concordaram. E, por fim, consegui, facilmente, aliás, que o José Olympio também a esposasse. De fato, o “Corpo de Baile” vinha sendo prejudicado pelo “gigantismo” físico. A 1ª edição, em 2 volumes, unidos, pesava já. Arranjamos então a 2ª num volume só, mas teve de ser de tipo minúsculo demais, composição cerrada. E o preço caro, além de não ficar o livro convidativo. Agora, pois, ele se tri-faz.

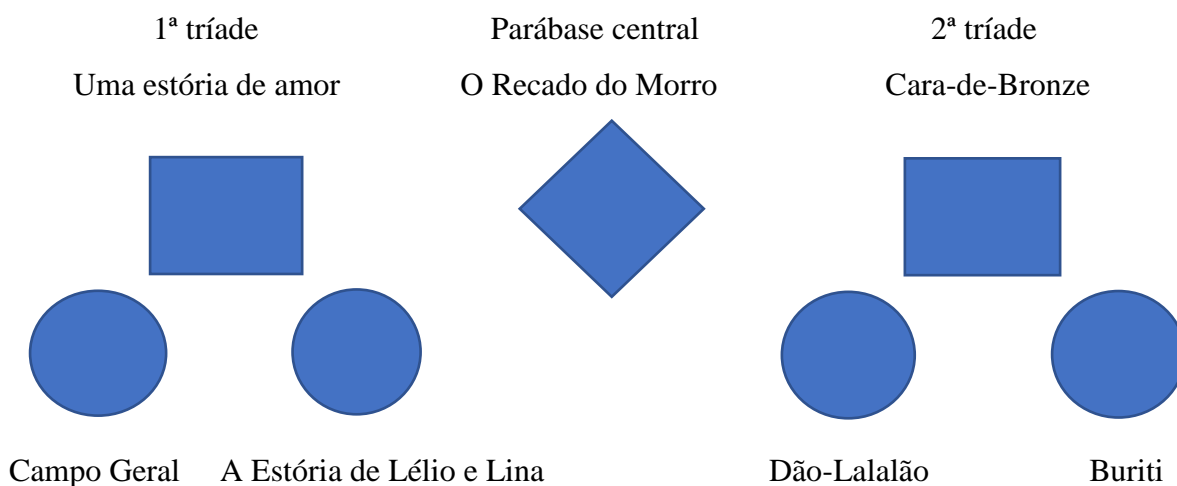
“Manuelzão e Miguilim” – Com “Campo Geral” e “Uma estória de amor”), a sair em abril (As duas novelas mantêm seus respectivos títulos, o título do livro apanhando e juntando apenas os personagens principais de uma e outra).

“NO URUBUQUAQUÁ, NO PINHÉM” – (com “O recado do Morro”, “Cara de Bronze” e “A estória de Lélío e Lina”), a sair em junho. (Como você vê, a ordem primitiva das novelas foi alterada).

“NOITES DO SERTÃO” – (com “Dão-Lalalão” e “Buriti”), a sair em agosto.” (Rosa, 2003b, p. 119-120).

São excluídas as indicações de “Gerais” e “Parábases” do sumário final, bem como a classificação inicial das obras como “novelas”, não havendo em suas correspondências explicação para tanto.

Seguindo a disposição original das obras, como veremos no decorrer deste trabalho, propomos uma leitura em que os romances (gerais) se complementam no sentido de potencializar a expressão da forma artística apontada por Rosa para as parábases que os interligam, no seguinte esquema:



Nesse esquema, “Campo Geral” e “A estória de Lélío e Lina” se interligam pela parábase “Uma estória de amor”. “O recado do Morro” interliga as duas metades do conjunto, reforçando a potência de elemento central do corpo. “Dão-Lalalão” se interliga a “Buriti”, reforçando a última parábase do conjunto, “Cara-de-Bronze”.

A opção por delinear um esquema para análise do conjunto, como já apontado na introdução, demonstra-se necessária a fim de sistematizar o exame e a pesquisa. No entanto, tanto as alterações nas configurações das edições de *Corpo de Baile* quanto a indefinição dos gêneros literários das narrativas que compõem o conjunto sinalizam seu caráter mutante e aberto.

Como veremos nos exames dos espaços geográficos representados, há uma qualidade que sobressai e que nos interessa para o exame de *Corpo de Baile* como um conjunto que

encena uma coreografia – como o título sugere – e como lugar de encenação do imaginário: o deslocamento espacial. É o que veremos no próximo ponto.

2.3 Os cenários

Em *Grande Sertão Veredas*, João Guimarães Rosa define poeticamente o sertão brasileiro que foi cenário em todo conjunto de seu projeto literário. “O sertão é do tamanho do mundo” (Rosa, 2001, p. 108), “O sertão é o sozinho (...) Sertão: é dentro da gente” (Rosa, 2001, p. 391), “A minha terra era longe dali, no restante do mundo. O sertão é sem lugar” (Rosa, 2001, p. 444).

Igualmente em *Corpo de baile*, o sertão brasileiro foi poetizado: “[...] o sertão deixa muito viver não, o sertão não consente”; “Sabiam coisas demais, do tempo, dos bichos, de feitiços, das pessoas, das plantas — assim era o sertão. Davam-lhe medo” (Rosa, 2021b, p. 152); “Pra ver como é que o sertão é pai de bom...” (Rosa, 2021a, p. 50). “Sendo o sertão assim — que não se podia conhecer, ido e vindo enorme, sem começo, feito um soturno mar, mas que punha à praia o condão de inesperadas coisas, conchinhas brancas de se pegarem à mão, e com um molhado de sal e sentimentos” (Rosa, 2021b, p. 179).

Geograficamente, o sertão se caracteriza por ser uma área do interior do país que engloba parte de doze Estados: Minas Gerais, Bahia, Sergipe, Alagoas, Paraíba, Pernambuco, Rio Grande do Norte, Ceará, Piauí, Maranhão, Goiás e Mato Grosso, cuja similitude encontra-se na atividade econômica predominante – a pecuária extensiva.

Embora uma das aparências do sertão possa ser radicalmente diferente de outra não muito distante – a caatinga seca ao lado de um luxuriante barranco de rio, o grande sertão rendilhado de suas veredas –, o conjunto delas forma o sertão, que não é uniforme, antes bastante diversificado (Galvão, 1986, p. 25-26).

Por constituir sua essência, também a ideia de amplitude do sertão surge em *Corpo de Baile*, notadamente em “A estória de Lélío de Lina”: “Será que já é o sertão?” — ela queria saber. O Sertão, igual ao Gerais, dobra sempre mais para diante, territórios. — “Mas já é o Sertão, sim!” (Rosa, 2021a, p. 133).

Os cenários de *Corpo de Baile* possuem uma relevância especial no desenvolvimento das personagens, não apenas como paisagem de fundo de cada trajetória ali descrita, mas

também como elemento que propicia a abertura de um espaço no imaginário do leitor para maior compreensão das narrativas.

As sete obras que formam o conjunto trazem ao leitor sete cenários diversos, com importantes semelhanças e diferenças entre si: o Mutum, a Samarra, o Pinhém, o Morro da Garça, o caminho entre Andrequicé e o povoado do ão, o Urubuquaquá e o Buriti-Bom. Quatro dessas narrativas – “Uma Estória de Amor”, “A Estória de Lélío e Lina”, “Cara de Bronze” e “Buriti” – transcorrem preponderantemente no espaço delimitado de uma fazenda – a Samarra, o Pinhém, o Urubuquaquá e o Buriti Bom, respectivamente.

2.3.1 O Mutum

O Mutum é a região geográfica mais remota do conjunto, localizada a leste de Minas Gerais, “entre morro e morro, com muita pedreira e muito mato, distante de qualquer parte...” (Rosa, 2020, p. 17).

Um certo Miguilim morava com sua mãe, seu pai e seus irmãos, longe, longe daqui, muito depois da Vereda-do-Frango-d'Água e de outras veredas sem nome ou pouco conhecidas, em ponto remoto, no Mutum. No meio dos Campos Gerais, mas num covão em trecho de matas, terra preta, pé de serra (Rosa, 2020, p. 17).

Ana Luíza Martins Costa relaciona o Mutum à experiência da infância, posto que é o cenário em que o leitor acompanha a formação do menino Miguilim. “Longe, longe daqui”, o mundo do Mutum é o mundo nebuloso da infância, onde todos se encontram. Ainda que transcorra num lugar perdido no meio do sertão do Brasil, numa fazenda isolada, o Mutum expressa a infância de todos nós (Costa, 2013, p. 31).

Este ponto foi examinado em minha pesquisa de mestrado, juntamente com a formação de seu contexto social, ao lado de inúmeros personagens que acompanham o crescimento do protagonista, tal qual aponta Willi Bolle, em *Fórmula e Fábula*. Bolle defende que, em *Corpo de Baile*, a existência de muitos personagens é um elemento diferenciador: “Pululam nas narrativas do tipo “consciências angustiadas”, constituindo o ambiente social do protagonista: em *Campo geral*, os irmãos de Miguilim, os pais, a avó, os demais parentes, os agregados, os moradores das redondezas” (Bolle, 1973, p. 81).

Ana Luíza Martins Costa aponta, também, que a palavra Mutum é um palíndromo, o que indica que, de posse da revelação final da miopia de Miguilim, “[...] somos compelidos a

reler a estória toda sob um novo e inusitado ângulo, que descortina uma nova trama, que esteve o tempo todo presente, bem debaixo de nossos olhos. Ler e reler. Terminar e recomeçar. Palíndromo.” (Costa, 2013, p. 37).

Além disso, a autora destaca, mencionando Ernesto Faria, que a etimologia da palavra aponta para o latim *mutus*, significando:

“mudo, silencioso”, ou remete aos animais que só sabem “mugir” ou “dizer mu” (Faria, 1982, p. 351) – acepções que sublinham aspectos importantes da estória que está sendo narrada: Mutum como o lugar das coisas não-ditas e intuídas, dos limites incertos das coisas, da dificuldade de apreendê-las e verbalizá-las (Costa, 2013, p. 36).

Mutum é também o nome de um pássaro, de plumagem preponderantemente negra, comum no sudeste do Brasil (Rio de Janeiro e Minas Gerais) e em áreas do sul da Bahia. Encontra-se o seguinte registro no caderno de anotações de Guimarães Rosa, “A Boiada 1”, de maio de 1952: “Mutum – no meio do mato, de madrugada, êle geme – Hu-hum... Uhu-hum...” (Rosa, 2011, p. 47)

Segundo Ana Luíza Martins Costa, o Mutum é:

“Um pássaro tristonho”: é assim que ele fica inscrito em sua memória, e é assim que ele ressurgue anos depois, quando, já adulto, Miguilim volta ao sertão como Miguel, em “Buriti”, a última novela do Corpo de baile. Seu gemido noturno, entreouvido ao longe, tem o poder de transportá-lo de súbito, proustianamente, para o lugar da sua infância, aflorando suas mais fortes lembranças: o Mutum como um lugar tristonho – lugar da perda, da morte do irmão (Costa, 2013, p. 37).

Neste cenário nascem e crescem Miguilim e seus irmãos, dentre eles, o Dito, irmão mais novo, cuja relação com a palavra será aprofundada no terceiro capítulo desta tese, quando da análise de sua doença e, conseqüentemente, sua morte.

O preâmbulo de “Campo geral” anuncia, ainda, um padrão de abertura que se repetirá nas demais narrativas, com a apresentação do cenário em que transcorre o conto ou romance.

O Mutum é uma das poucas regiões do sertão que Miguilim conhece. A primeira vez que sai do lugar é quando completa sete anos, com seu tio Têrez, para ser crismado no Sucurijú.

Da viagem, que durou dias, ele guardara aturridas lembranças, embaraçadas em sua cabecinha. De uma, nunca pôde se esquecer: alguém, que já estivera no Mutúm, tinha dito: – “É um lugar bonito, entre morro e morro, com muita pedreira e muito mato, distante de qualquer parte; e lá chove sempre...” (Rosa, 2020, p. 17).

Essa beleza do Mutum é questionada ao longo da narrativa por sua mãe, Nhanina: “Estou sempre pensando que lá por detrás dele acontecem outras coisas, que o morro está tapando de mim, e que eu nunca hei de poder ver...” (Rosa, 2020, p. 18).

O desejo de ultrapassasse de fronteiras se cumprirá efetivamente ao fim da narrativa de “Campo Geral” quando o médico que diagnosticou a miopia de Miguilim o convida para ir para cidade. O menino titubeia, tem dúvidas: “Miguilim não sabia. Fazia peso para não soluçar. Sua alma, até ao fundo, se esfriava.” (Rosa, 2020, p. 110). É, verdadeiramente, Nhanina quem decide: “Vai, meu filho. É luz dos teus olhos, que só Deus teve poder para te dar. Vai. Fim do ano, a gente puder, faz a viagem também. Um dia todos se encontram...” (Rosa, 2020, p. 111).

Por fim, outra característica importante que se anuncia em “Campo Geral” e se repete no decorrer das seis outras narrativas, é o nomadismo, observado por Davina Marques, no artigo “Literatura como máquina de guerra”:

O nomadismo também é uma característica da vida no Mutum. Há sempre uma visita de fora, um viajante, um amigo que passa e traz notícias de longe. Essas pessoas, como os jovens citados no parágrafo anterior, de alguma maneira afetam o pensar e o agir daqueles com quem se encontram. Aliás, é um estranho, o doutor José Lourenço, quem vai perceber que Miguilim precisa de óculos e convida-o para ir viver na cidade, onde poderá estudar e conseguir a luz dos seus olhos (Marques, 2009, p. 28).

“Campo Geral” abre caminho, portanto, para uma característica de deslocamento e nomadismo que também percorrerá todas as sete narrativas do conjunto, como um convite à viagem que o leitor real empreenderá com o texto de Guimarães Rosa.

2.3.2 A Samarra

A Samarra é espaço dos acontecimentos de “Uma estória de amor”. É definida como um lugar que não chega a ser uma fazenda, mas sim apenas um reposto (Rosa, 2020, p. 117). Funciona como cenário para as narrações das estórias orais que, por sua vez, consubstanciam-se em impulso ao desenvolvimento de uma reflexão mais amadurecida do protagonista, Manuelzão, sobre sua própria vida.

Nas primeiras linhas é apresentado o cenário em que se desenvolve a narrativa:

Ia haver a festa. Naquele lugar – nem fazenda, só um reposto, um currais-de-gado, pobre e novo ali entre o Rio e a Serra-dos-Gerais, onde o cheiro dos bois apenas

começava a corrigir o ar áspero das ervas e árvores do campo-cerrado, e, nos matos, manhã e noite, os grandes macacos roncavam como engenho-de-pau moendo. Mas, para os poucos moradores, e assim para a gente de mais de longe ao redor, vivente nas veredas e chapadas, seria bem uma festa. Na Samarra (Rosa, 2020, p. 117).

No conto, o protagonista administra a Samarra, fazenda pertencente a Federico Freyre, localizada próxima ao rio Janeiro que deságua no São Francisco, na divisa dos municípios de Barreiro Grande e Lassance, próximo a Três Marias.

Como já apontado na introdução, o personagem de Manuelzão foi inspirado em Manuel Nardy, vaqueiro com quem Guimarães Rosa empreendeu uma viagem em 1952 pelo interior de Minas Gerais. Na mesma viagem, o autor conheceu uma fazenda chamada Sirga que o inspirou para criar a Samarra.

Você sabe, por exemplo, que a Sirga existe mesmo; mas escolhi-a também pela beleza que achei no nome, pouco comumente usado (SIRGA = corda com que se puxa embarcação, ao longo da margem). Já na própria estória “*Uma estória de amor*”, troquei-o pelo de Samarra, que ainda me pareceu mais sugestivo (Rosa, 2003b, p. 124).

A partir da mudança do nome, podemos supor a existência de inspirações extratextuais motivadoras de Guimarães Rosa que apontam para a real Samarra, localizada às margens do Rio Tigre, próxima a Bagdá, local em que, nas lendas, Ali Baba teria sido anistiado – como referência ao clássico *Mil e Uma Noites*, alinhando-se, assim, à temática da parábise: o poder das estórias.

A Samarra é transformada em cenário de uma festa, organizada por Manuelzão em homenagem à nova capela de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, para onde se deslocam dezenas de personagens, até a véspera do evento: João Urugem, “que não morava em vereda, nem no baixio, nem em chapada, mas viaja solitário no pé-da-serra” (Rosa, 2020, p.129); Lói, “que não era mais vaqueiro, da Vereda do Liróliro” (Rosa, 2020, p. 129).

Também, a cavalo, veio o padre, da Pirapora. O padre estrangeiro, frei Petroaldo, alimpado e louro, com polâinas e culotes debaixo do guarda-pó, com o cálice e os paramentos nos alforjes. Homens seguiam-no, por muitos lugares, um afã em estradas, para demorar a virtude da séria presença, para ouvirem mais das primeiras-missas. (Rosa, 2020, p. 128)

Há, no decorrer da narrativa, um claro movimento de interiorização, expresso pelo deslocamento das personagens coadjuvantes para dentro do espaço geográfico da fazenda, que passa a reunir pessoas provenientes das mais diversas regiões.

[...] as pessoas de fora já eram em número. Gente de surrão e bordão, figuras de romaria. Alguns, tão estranhos, que antes de apear o cavalo invocavam em alta voz o louvor a Cristo-Jesus e esperavam de olhos quase fechados o convite para entrar com toda paz e mão irmã na hospitalidade geral. Outros, contando alguém doente

em sua comitiva, imploravam licença para armar as tipóias ou latadas lá mesmo, na rechã descampada e ventosa, não distante da capelinha. Outros tangiam adiante cabeças de gado, sobradas para vender, pois também uma boiada estava se ajuntando, devendo sair logo depois dos dias santos, conforme o grande aviso que Manuelzão difundira (Rosa, 2020, p. 120).

O espaço de festa abre-se, então, para a contação de estórias orais, sob a responsabilidade de Joana Xaviel e Seo Camilo, transformando a Samarra em um palco de experiências fabuladoras.

O anseio de estabilidade de Manuelzão se contrapõe ao seu impulso da partida. O protagonista sempre foi um desbravador e a Samarra representava para ele “um estabelecimento maior” (Rosa, 2020, p. 121) onde poderia firmar-se. Houve, no passado, um instinto de fincar-se, pois imaginara que a Samarra configuraria “esteio de pouso, termo de destino” (Rosa, 2020, p. 123). Na fazenda, enterrou sua mãe e ao lado ergueu a capela de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, em cuja honra foi lhe oferecida a festa.

Manifesta-se, assim, em contrapartida a um movimento interiorização e de chegada das personagens secundárias em “Uma estória de amor”, também o impulso de partida, similar ao evidenciado na personagem Nhanina ao final de “Campo Geral”. Manuelzão, após ouvir as estórias que propiciaram sua tomada de consciência, decide partir e seguir com a boiada.

No exame de “Uma estória de amor”, Sandra Vasconcelos destaca que “a viagem – tema tão frequente na tradição literária – aparece no final do conto como perspectiva do novo e marca da mudança. Isso é o que as estórias (e a própria festa) ajudam o vaqueiro a compreender” (Vasconcelos, 1997, p. 137).

— Espera aí, Seo Camilo.
 — Manuelzão, que é que há?
 — Está clareando agora, está resumindo...
 — Uai, é dúvida?
 — Nem não. Cantar e brincar, hoje é festa – dançação. Chega o dia declarar! A festa não é para se consumir – mas para depois se lembrar... Com boiada jejuada, forte de hoje se contando três dias... A boiada vai sair. Somos que vamos.
 — A boiada vai sair! (Rosa, 2020, p. 201)

2.3.3 O Pinhém

Seguimos a viagem de *Corpo de Baile*, conhecendo o Pinhém. “A estória de Lélío e Lina” inaugura-se com a chegada do vaqueiro Lélío à fazenda do Pinhém, com dois objetivos: i) resgatar sua herança familiar, notadamente, o vínculo com a figura paterna – o vaqueiro

Higino, famoso na região, e ii) recuperar-se das dores afetivas causadas por um amor proibido por Maria Felícia, uma mulher casada de Tromba D’Anta, e um amor não correspondido por Sinhá Linda, de Paracatu⁴ – o lugar mais longe do mundo (Rosa, 2021a, p. 141).

Mas ali, no Ribeirão do Pinhém, e no São-Bento, era a felicidade de terrão e relva, em ilha farta — capões de cultura alternando com pastagens de chão fosfado, calcáreo, salitrado — quase tão rica quanto as do Urubuquaquá e do Peixe-Manso (Rosa, 2021a, p. 127).

Em “A estória de Lélío e Lina”, o Pinhém é um lugar aparentemente abençoado, rico e fecundo, que contrasta com o ambiente bruto do sertão dos gerais, de modo a permitir que Lélío possa se preocupar com outras questões existenciais, como a compreensão do amor (Roncari, 2004, p. 151). Em contrapartida à amplitude geográfica do sertão, o Pinhém se apresenta também – como a Samarra – como um lugar bem delimitado: é uma propriedade privada em que convivem famílias, vaqueiros e agregados. “Terra do Pinhém, é que era um braço de mundo. Capim gotava leite e boi brotava do chão... Ali no Sertão dos Gerais nem dava bicheiras, nem bernes: o couro saía de primeira qualidade” (Rosa, 2021a, p. 136).

Lélío aporta ao Pinhém, após deixar Tromba D’Anta, lugar cujo nome, como Roncari aponta, remete a um “animal que, na vida brasileira e na literatura de Guimarães, simboliza a força selvagem e a desordem” (Roncari, 2004, p. 159). A saída de Lélío de Tromba D’Anta foi motivada por uma relação adúltera com Sinhá Linda, o que claramente indica um movimento de deslocamento simbólico também interior – de um afeto conturbado para uma busca por apaziguamento, cura ou realização pessoal.

O deslocamento do personagem ganha aqui uma peculiaridade paradoxal: o “vaqueiro foriço” aporta em um lugar que não lhe era conhecido e visualiza uma nova etapa em sua vida – “Era um novo estirão de sua vida, que principiava” (Rosa, 2021a, p. 130) –, mas, ao mesmo tempo, enfrenta o desejo de resgate e resolução do passado. Em sua apresentação a Seo Senclér, o chefe do lugar, Lélío nega que estaria em busca da fama do pai, o vaqueiro Higino, e afirma que aquilo que o move é a paradoxal expressão “saudade de destino”.

“Patrão, se sabe que o pai dele, Higino de Sás, assentou nome de vaqueiro-mestre, por todo esse risco de sertão do rio Urucúia...” — então o vaqueiro Aristó disse. — “Pois, veio por caçar no Chapadão o lume da fama do pai?” — “Também nhor não. Só saudade de destino” (Rosa, 2021a, p. 146).

No trecho destacado verifica-se, ainda, o domínio de Higino, pai de Lélío, sobre determinada parcela do sertão próxima ao rio Urucúia. O sentimento nostálgico da saudade,

⁴ Em “Cara-de-Bronze”, Paracatu é definida como “cidade dos refúgios” (ROSA, 2021a, p. 81).

que também surge em outras narrativas do conjunto – como em *Manuelzão* – aqui se mostra, de forma diversa, com um sentido individualizado de porvir, o que aponta para uma jornada de autoconhecimento. É uma saudade do que ainda não se conhece, mas se espera que lhe seja próprio e único.

Seguindo a disposição original de *Corpo de baile*, “A estória de Lélío e Lina” retoma personagens que já circularam nos espaços de “Campo Geral” e “Uma estória de amor”, além de dialogar com “Dão-Lalalão” e “Cara-de-Bronze”, narrativas da última tríade do conjunto.

Higino, o pai de Lélío, de acordo com a narrativa de “Uma estória de amor”, é um dos participantes da festa de Manuelzão. Comparado ao maior vaqueiro “do Urucúia e de todas as partes”, em “Uma estória de amor”, lemos:

Sobreestava a festa. Tudo virava outro, com o mundo de povo de fora, principal. Há-de, quem devia de vir, para exaltar a longe os festejos, era esse Uapa, com seus cavalos companheiros, vaqueiro maior do Urucúia e de todas as partes. Manuelzão tinha vontade de confirmar. Contavam que ele regia o dôido correr da boiada mais aos azuis, igual só se estivesse brincando de prenda em salas. Vai ver, nem era. Não havia de ser mais atirado, no vaquejo, do que o Casimiro Boca-de-Fôgo, o Zazo Minas-Novense, o Higino, o Hilário do Riacho do Boi, João Xem, João Vaca, Terto Tertuliano, o José-José do Ipipe (Rosa, 2020, p. 153).

Do romance “Campo Geral”, as personagens que migram para a estória que transcorre na fazenda do Pinhém são os irmãos, já adultos, de Miguilim: Tomé, Drelina e Chica, sugerindo ao leitor que há uma distância temporal entre as duas narrativas. Acresce a esse dado o fato de que Higino, pai de Lélío, já se encontra morto. O que se percebe até o momento é que as narrativas seguem um fluxo temporal linear.

Ao retomar personagens conhecidos de “Campo Geral”, surge em “A estória de Lélío e Lina” uma sensação de nostalgia ou lembrança de eventos passados. O trecho abaixo destaca o retorno de Tomé ao Mutum, com o objetivo de levar a irmã, Chica, à fazenda do Pinhém, ocasião em que o leitor tem conhecimento também da distância entre os dois lugares, medida pelo tempo de deslocamento.

Numa precisão, quase sem pensar, Lélío falou no nome de Tomé Cássio, por qualquer coisa. — “O Fradim contou que no começo do mês que vem ele vai dar uma viagem. Vai até no Mutúm, mato do Mutúm, **distância de dez dias pra se ir e voltar**. Vai p’ra trazer uma irmã dele, mocinha...” — disse o Pernambo (Rosa, 2021a, p. 150, grifo nosso).

O Pinhém é apresentado, ainda, por meio de seus moradores, especialmente os vaqueiros, as Tias – duas prostitutas que ali vivem –, os funcionários da casa principal, onde moram Seo Senclér e dona Rute, e, por fim, Rosalina. Não obstante a riqueza fértil e a

aparência idílica do lugar, o Pinhém sofre uma crise econômica, conhecida internamente, que acaba por refletir a própria crise pessoal do protagonista Lélío:

Dizia do Pinhém. Dos apertos em que o seo Senclér ultimamente navegava, por via do despreço em que estava caindo o gado puro zebú: no arranco da alta, ele tinha venturado de comprar touros e bezerras da Uberaba, por um custo fora de juízo. Toleima, baldear reprodutores de marca para ali, por aqueles pastos selvajados, sem fechos quase, sem campo-feito. No durar da seca, o gado se espalhava, por demais, procurando procurando, e então muitos caíam de barranco alto, por quererem comer o capim das bordas. E bastava um bote escondido de cobra, ou uma folhagem de treme-treme pastada em encosto úmido de mato, e estava a rês morta, perda de mais de cem, duzentos contos-deréis. Pior, mas, era agora: zebú assim, desvalendo, seo Senclér se arrancava pelo, fio a fio, vivia atrás de dívida e demoratório — ajuda do Governo — e acompridava seu desânimo (Rosa, 2021a, p. 135).

Ao longo do romance, o leitor passa a conhecer, então, um Pinhém debilitado, diferente do originalmente apresentado, mas que se coaduna perfeitamente com os conflitos e desencontros entre as personagens, em especial na esfera amorosa, em que Lélío busca a cura.

Na primeira tríade de *Corpo de Baile*, constatamos uma associação importante dos três protagonistas – Miguilim, Manuelzão e Lélío – quanto a estarem imersos em locais delimitados e estáveis e, ao término das narrativas, decidirem lançar-se na imensidão do sertão, impreciso, ainda desconhecido e dificilmente delimitável.

Lélío também renuncia à estagnação para seguir seu destino alhures. Ainda que as narrativas transcorram em uma região delimitada – o Mutum, a Samarra e o Pinhém – bem como orientem-se no sentido da interiorização e da chegada das personagens, seus finais sugerem desdobramentos em direção ao desconhecido: Miguilim parte, acompanhado do médico que lhe proporcionou ver o mundo com correção e nitidez. Manuelzão também parte, acompanhado de sua boiada, que lhe impulsiona a encarar o mundo com coragem, prontidão e liberdade. Lélío parte acompanhado de Rosalina.

2.3.4 O Morro da Garça

O leitor aproxima-se do meio do conjunto e é apresentado, sugestivamente, ao Morro da Garça, situado “no “centro geodésico” de Minas Gerais, ou seja, geograficamente localiza-se na região central do estado” (Nogueira, 2014, p. 15). Como narrativa central “O Recado do Morro” ganha destaque e significação especiais, notadamente em comparação com o próprio

conjunto, tratando-se, como já mencionado, da estória de uma “canção a formar-se” (Rosa, 2003b, p. 92).

A estrada a ser percorrida pelos integrantes da comitiva apresenta-se como um “S, que começa a grande frase” (Rosa, 2021a, p. 15), o que remete à primeira letra do início do conto e aponta, mais uma vez, para o caráter metaliterário da parábase central:

Sem que bem se saiba, conseguiu-se rastrear pelo avesso um caso de vida e de morte, extraordinariamente comum, que se armou com o enxadeiro Pedro Orósio (também acudindo por Pedrão Chãbergo ou Pê-Boi, de alcunha), e teve aparente princípio de fim, num julho-agosto, nos fundos do município onde ele residia; em sua raia noroesteã, para dizer com rigor (Rosa, 2021a, p. 15).

Nas correspondências com seu tradutor italiano, Guimarães Rosa indicou existir correspondência entre os nomes dos proprietários das fazendas, os nomes dos companheiros de Pedro e o Sol e os planetas do sistema solar. Embora não tenha mencionado nas correspondências a fazenda de Juca Saturnino, sua fortuna crítica a incluiu, relacionando ao planeta Saturno e ao companheiro Ivo Crônico (Cronos), resultando no seguinte quadro:

Lugares	Astros	Comitiva de Ivo
Juca Saturnino	Saturno	Ivo Crônico
Jove	Júpiter	Jovelino
Marciano	Marte	Martinho
Nhá Selená	Lua	João Lualino
Dona Vininha	Vênus	Veneriano
Nhô Hermes	Mercúrio	Zé Azougue
Apolinário	Sol	Hélio Dias Leme

Fonte: Zilberman, 2021, p. 234.

Sete também são os personagens responsáveis pela transmissão do recado: Gorgulho, Catraz (irmão de Gorgulho), Joãozezim, Guégue; Nominedômine, o Coletor e, por fim, o cantador Laudelim Pulgapé.

Gorgulho é o primeiro personagem a ouvir a voz silenciosa do morro. Seu nome, segundo Ana Maria Machado, remete diretamente ao elemento da natureza preponderante no conto: a rocha.

[...] orgulho engolido pela gruta, falando aos gorgolhões, de olhos esbugalhados – e gorgulho, além de designar um inseto que vive no interior do cereal de que se alimenta, é nome também aplicado a pedrinhas, cascalho e fragmentos de rocha, a bancos de areia e depósito sedimentares, aparentando o morador da caverna ao relevo, capacitando-o a ouvir, embora surdo, o recado da grande pedra-pirâmide-esfinge que é o Morro da Garça/Graça, o Verbo, “como como uma palavra” (Machado, 2013, p. 95/96).

Se o deslocamento geográfico é um fator preponderante em todo conjunto de *Corpo de Baile*, em “O recado do morro” essa característica ganha maior protagonismo e carga simbólica, uma vez que se trata efetivamente de uma narrativa sobre uma viagem que contém em si outra viagem: “a viagem da comitiva, de um lado; e a do recado, de outro” (Zilberman, 2021, p. 225).

Por tratar-se da narrativa de uma viagem e da elaboração e construção de uma mensagem oral, aproxima-se da própria vivência do autor, como viajante e ficcionista, especialmente quanto à observação dos elementos naturais da paisagem. Assim, a descrição dos espaços segue abundante, precisa e minuciosa, consequência dessa inclinação e preocupação de Rosa em conhecer, indagar, observar e tomar notas sobre os elementos do real.

A primeira descrição da região aponta para a musicalidade que se fará presente na narrativa e ativa registros sensoriais: “Umás redondas chuvas ácidas, de grande diâmetro, chuvas cavadoras, recalcantes, que caem fumegando com vapor e empurram enxurradas mão de rios, se engolfam descendo por funis de furnas, antros e grotas, com **tardo gorgôlo musical**” (Rosa, 2021a, p. 16, grifo nosso).

Em seguida, a narrativa prossegue, fornecendo uma ideia de ciclo da natureza e de movimento, presente em todo o conjunto: “Cafurnas em que as andorinhas parte do ano habitam, fazendo ninho, pondo e tirando cria, depois se somem em bandos por este mundo, deixaram lá dentro só a ruiva molêja, às rumas, e sua ardida cheiração” (Rosa, 2021a, p. 17).

A imagem das aves transgride a esperada musicalidade já presente no texto e provoca outro sentido, o olfato, a partir da inusitada expressão “ardida cheiração”.

O que o título indica – o morro como elemento vivo que emite um recado – a narrativa sustenta: os elementos naturais se personificam e transgridem os limites da própria natureza. “E mesmo córregos se afundam, no plão, sem razão, a não ser para poderem cruzar intactos por debaixo de rios, e remanam do túnel, ressurtindo, longe, e depressa se afastam, seguindo por terem escolhido de afluir a um rio outro” (Rosa, 2021a, p. 17).

O Morro da Garça é apresentado em seguida, como outro personagem, nele residindo a gênese do recado que é transmitido. O Morro é nominado com letras maiúsculas, transitando de elemento cenográfico a protagonista, e descrito como “solitário, escaleno e escuro, feito uma pirâmide” (Rosa, 2021a, p. 24) e “belo como uma palavra” (Rosa, 2021a, p. 25).

Uma vez assumindo a condição de personagem, ele grita, com ele se fala e dele espera-se uma resposta, “perspeito, em seu pousado, o da Garça não respondia, cocuruto” (Rosa, 2021a, p. 24). As serras gemem e roncam em razão de movimentos subterrâneos e os morros conversam em aparente tranquilidade (Rosa, 2021a, p. 24).

2.3.5 Andrequicé – ão

Após percorrer a viagem da comitiva de Pedro Orósio e, conseqüentemente, a viagem do recado, o leitor que seguir a ordem original das narrativas, adentra na última tríade do conjunto.

Sugestivamente, a narrativa de Dão-Lalalão inaugura-se *in medias res*, quando Soropita monta em seu cavalo para retornar de Andrequicé à sua casa, localizada no povoado do ão, quando deverá recontar as estórias que ouviu no rádio.

Ao utilizar tal recurso literário, Rosa parece indicar que uma das características do romance em exame é prosseguir o movimento indicado nas narrativas anteriores. A essa altura, o leitor do conjunto já está empreendendo a jornada proposta pelo autor e, chegando a uma nova estação, depara-se com um personagem que fará uma nova viagem, desta vez, de retorno para casa. A partir de então, anuncia-se, na tríade final do conjunto, uma espécie de interiorização, um deslocamento de retorno, que prosseguirá em “Cara-de-Bronze” e “Buriti”.

A referência geográfica do romance já é apresentada logo de início: “Era pelo meio do dia. Saíam de Andrequicé. Soropita ali viera, na véspera, lá dormira; e agora retornava a casa: num vão, num saco da Serra dos Gerais, sua vertente sossolã” (Rosa, 2021b, p. 17).

No trajeto de retorno para o povoado, levando consigo as narrativas ouvidas no rádio, Soropita entrega-se a devaneios que envolvem Doralda, sua mulher.

O protagonista transita por um caminho que interliga os dois pontos geográficos – o Andrequicé e o povoado do ão. O primeiro indica o lugar da fábula, da iluminação, do refúgio onde o protagonista escuta estórias e para onde se dirigia para “comprar, conversar e saber”. O segundo, o povoado, representa a realidade, temida e saudosa, onde a esposa e os demais convivas o aguardavam para ouvir as estórias contadas no rádio.

Por um lado, o trajeto entre os dois povoados era bem conhecido desde a sua mocidade, de modo que poderia “vendar-se e, à cega, acertar de dizer em que lugar se achava, até pelo rumor de pisadas do cavalo, pelo tinir, em que pedras, dos rompões das ferraduras.” (Rosa, 2021b, p 18). Ao mesmo tempo, tinha consciência dos perigos da região, a ponto de precisar manter sua arma perto de si.

A descrição do caminho é rica em elementos sombrios, que o tempo estragou – “cheiro estragado de folhas se esfriando, de água pôdre choca com bichos gosmentos, filhotes de sapos, frias coisas vivas mas sem sangue nenhum” (Rosa, 2021b, p. 19).

O caminho é desenhado como um trajeto “descensional”, de interiorização e “ensimesmamento”. À medida que Soropita avança em direção à sua casa, entrega-se a lembranças e pensamentos. A trajetória entre um lugar geográfico e outro parece, a princípio, remeter ao próprio espaço da imaginação: “Só cismoso, ia entrando em si, em meio-sonhada ruminação” (Rosa, 2021b, p. 17).

Luiz Roncari, em *O Cão do Sertão*, destaca alguns temores de Soropita, dentre os quais:

[...] aquelas regiões negras pantanosas, onde tudo parecia ainda indistinto e confuso, um caldo de terra e água, carregado de plantas em putrefação e bichos viscosos em estado nascente; elas eram lugares aquosos onde ele tinha às vezes de beber para “matar a sede”, igual a um veneno que lhe dava a vida. Esses baixios de ambiguidades do espaço externo, que ele repelia e dos quais fugia, metaforizavam o que ele evitava e recalcava também internamente, o passado, o qual lhe aparecia como um atoleiro, cheio de armadilhas que poderia perdê-lo; por isso não seria descabido também assim se referir a ele: “Mal mas o pior, que podia ser, de fim de um, era se morrer atolado naquele ascoso”. Pântanos e fatos do passado eram as regiões negras a serem evitadas, mas que, no fim, deveriam comandar sua vida; é o que ele parece concluir, quando diz: “por não sermos senhores de nossas ações”. Em substituição ao pretérito que deveria ser esquecido e evitado, ele preferia imaginar e inventar para si um outro passado, que coubesse inteiro nas suas fantasias e satisfizesse a sua vontade imperiosa (Roncari, 2007, p. 17).

Soropita ao longo do trajeto é acompanhado de seu cavalo, já apresentado na frase inaugural como um animal dominado, que compreendia o mais leve movimento do dono: “Soropita, a bem dizer, não esporeava o cavalo: tenteava-lhe leve e leve o fundo do flanco, sem premir a roseta, vezes mesmo só com a borda do pé e medindo mínimo achêgo, que o animal, ao parecer, sabia e estimava” (Rosa, 2021b, p. 24).

2.3.6 O Urubuquaquá

A temática da travessia prossegue na próxima narrativa do conjunto. “Cara de Bronze” também narra uma viagem, desta feita empreendida pelo vaqueiro Grivo, que foi incumbido pelo fazendeiro “Cara de Bronze” da missão de descobrir “o quem das coisas”. O conto transcorre em dois tempos, o atual – o dia em que o vaqueiro Grivo retorna a uma fazenda no Urubuquaquá após cumprida a missão – e o passado – a narrativa de sua viagem ao Norte.

O conto é caracterizado por um novo deslocamento de interiorização após um movimento de exteriorização. Ou seja, após uma viagem, Grivo retorna à fazenda com uma

bagagem mental e espiritual. Além do próprio movimento intrínseco, há novamente um resgate de um personagem fabulador pertencente a uma narrativa anterior – da primeira tríade do conjunto – que ganha protagonismo. O leitor que acompanha a experiência de *Corpo de Baile*, vai se recordar de Grivo, ainda menino, em “Campo Geral”, amigo e meio-irmão de Miguilim: o menino das estórias compridas, diferentes de todas, do qual as pessoas logo gostavam, o “menino das palavras sozinhas” (Rosa, 2020, p. 72).

Como nas demais obras do conjunto, inaugura-se com a apresentação do cenário onde se devolve o momento atual da saga: o Urubuquaquá.

No Urubuquaquá. Os campos do Urubuquaquá — urucúias montes, fundões e brejos. No Urubuquaquá, fazenda-de-gado: a maior — no meio — um estado de terra. A que fora lugar, lugares, de mato-grosso, a mata escura, que é do valor do chão. Tal agora se fizera pastagens, a vacaria. O gadame. Este mundo, que desmede os recantos. Mar a redor, fim a fora, iam-se os Gerais, os Gerais do ô e do ão: mesas quebradas e mesas planas, das chapadas, onde há areia; para o verde sujo de más árvores, o grameal e o agreste — um capim rude, que boca de burro ou de boi não quer; e água e alegre relva arrozã, só nos transvales 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. Pelo andado do Chapadão, em ver o viajante é um cavaleiro pequenininho, pequenino, curvado sempre sobre o arção e o curto da crina do cavalo — o cavalinho alazão, sem nome, só chamado Quebra-Coco. Cavaleiro vai, manuseando miséria, escondidos seus olhos do à frente, que é só o mesmo duma distanciação — e o céu uma poeira azul e papagaios no voo. Os Gerais do trovão, os Gerais do vento. No Urubuquaquá, não. Ali havia riqueza, dada e feita (Rosa, 2021a, p. 74).

O conto inicia-se, portanto, com a apresentação espacial do lugar e, imediatamente, ainda no parágrafo inaugural, descreve o sertão dos Gerais, como uma região árida e rude – “os Gerais do trovão, os Gerais do vento” – indicando ao leitor que o espaço do Urubuquaquá é de riquezas ilusórias, sendo imprescindível de lá sair para buscar o que “Cara-de-Bronze” deseja: “o quem das coisas”.

O segundo parágrafo prossegue com a descrição do lugar, concentrando-se no espaço delimitado da fazenda. O Urubuquaquá é a maior fazenda de gado da região, com riquezas naturais e construídas – “Ali havia riqueza, dada e feita”. A referência ao termo urucuias, que aparece como adjetivo em “urucuias montes, fundões e brejos”, sugere a localização geográfica próxima ao rio Urucuia, que forma a bacia do Rio São Francisco.

Além de rico, o lugar se apresenta fértil e vistoso: “Tudo o que de lá se avistava, assim nos morros assim a vaz, seria gozo forte, o verdejante” (Rosa, 2021a, p. 73). A descrição é vívida e colorida pelos matizes de verde, vermelho e azul, emergindo no cenário da fazenda a residência principal, apresentada com letras maiúsculas: “A Casa, batentes de pereiro e sucupira, portas de vinhático. O fazendeiro seu dono se chamava o “Cara-de-Bronze” (Rosa, 2021a, p. 74).

Apresenta-se, logo, portanto, um contraste relevante entre o interior e o exterior da fazenda, que reflete a própria temática da narrativa. Como a fazenda do Urubuquaquá é rodeada por um sertão adverso, também os eventos protagonizados por Grivo – que, aparentemente, é a narrativa principal, cerca literariamente um enigma implícito, a própria estória do fazendeiro “Cara-de-Bronze”.

Nas correspondências com Edoardo Bizzarri, Rosa fornece mais elementos para o exame dessa configuração, esclarecendo que o fazendeiro “Cara-de-Bronze” era maranhense, de lá fugido pois achava que havia matado o pai, e que os campos gerais, como formação geográfica típica, abrangiam tanto os Estados de Minas Gerais quanto o Maranhão.

O Cara-de-Bronze era do Maranhão (os campos-gerais, paisagem e formação geográfica típica, vão de Minas Gerais até lá, ininterrompidamente). Mocinho, fugira de lá, pensando em que tivesse matado o pai (pág. 619 [172]), etc. Veio, fixou-se, concentrou-se na ambição do trabalho, ficou fazendeiro, poderoso e rico. Triste, fechado, exilado, imobilizado pela paralisia (que é a exteriorização de uma como que “paralisia da alma”), parece misterioso, e é; porém, seu coração, na última velhice, estalava. Então, sem se explicar, examinou seus vaqueiros - para ver qual teria mais viva e “apreensora” sensibilidade para captar a poesia das paisagens e lugares. E mandou-o à sua terra, para, depois, poder ouvir, dele, trazidas por ele, por esse especialíssimo intermediário, todas as belezas e poesias de lá. O Cara-de-Bronze, pois, mandou Grivo... buscar Poesia. Que tal? (Rosa, 2003b, p. 93/94).

Quanto à definição do que seria “o quem das coisas”, o próprio Rosa aponta a direção a seguir, indicando que tal objeto ansiado seria a própria “Poesia”. Esse aspecto será analisado em capítulo próprio deste trabalho, ocasião em que examinaremos a gênese da imaginação na tríade final do conjunto e a emergência da poesia como uma das expressividades artísticas de *Corpo de Baile*.

2.3.7 O Buriti Bom

Chegamos ao último cenário das narrativas de *Corpo de Baile*.

“Buriti” não mudou de ordem ao longo das edições, sempre encerrando o conjunto. Em “Buriti” acompanhamos o retorno de Miguel – o Miguilim da primeira narrativa do conjunto, agora adulto – a um novo cenário geográfico apresentado no conjunto – a fazenda Buriti Bom. Como nas demais narrativas, “Buriti” inicia-se com a chegada do personagem ao espaço, anunciando seu deslocamento geográfico.

Buriti Bom é uma fazenda distante e isolada. Como o Urubuquaquá e o Pinhém, é um espaço delimitado, que serve de cenário para as mais diversas dinâmicas interpessoais. As personagens Leandra (Lalinha), recém-abandonada pelo marido, e Maria da Glória, sua cunhada, amiga e confidente, passam os dias à espera do retorno dos homens que amam (Irvino e Miguel, respectivamente). Entrecruzam-se no mesmo espaço, Iô Liodoro, sogro de Lalinha e pai de Maria da Glória, e Gualberto, fazendeiro que, por sua vez, deseja amorosamente Maria da Glória. A presença dos dois fazendeiros indica um espaço aparentemente regido pelo patriarcado, e condiciona, segundo analisou Willi Bolle, as vidas das duas mulheres protagonistas (Bolle, 1973, p. 73).

[...] Lalinha e Glória, cansadas da espera por ficções de Amor, começam a manter relações sexuais com os homens de sua convivência, Iô Liodoro e Gualberto. As perspectivas de futuro: Lalinha voltará para a cidade (onde possivelmente se degradará em prostituta) e Glória provavelmente vai casar-se com Miguel (Bolle, 1973, p. 78).

Dois elementos cenográficos, que simbolizam respectivamente aspectos masculinos e femininos, sobressaem: de um lado a árvore Buriti-Grande e de outro a moradia principal grafada com a inicial maiúscula: “Casa” – assim como em “Uma estória de amor”, “A estória de Lélío e Lina” e em “Cara-de-Bronze”.

O Buriti Grande surge como “um fenômeno” (Rosa, 2021b, p. 99), por ser uma palmeira antiga, rija e com cerca de setenta e tantos metros, que se apresenta de um lado como símbolo fálico e de outro como personagem do enredo, testemunha de eventos essenciais da narrativa.

Seu nome científico é *Mauritia flexuosa* e designa uma planta comum no território nacional, especialmente no cerrado. Pode atingir trinta metros de altura e ter um caule de espessura de até cinquenta centímetros de diâmetro e é muito comum nos lugares úmidos.

A árvore transita pelo enredo, influenciando memórias e consciências e apresentando-se como símbolo imaginário.

Seu nome, só assim mesmo poderia ser chamado: o Buriti-Grande. Palmeira de iô Liodoro e nhô Gualberto Gaspar. Dona Lalinha, Maria da Glória, quem sabe dona Dioneia, a mulata Alcina, iã-Dijina, sonhassem em torno dele uma ronda debailada, desejariam coroa-lo de flores. O rato, o preá podem correr na grama, em sua volta; mas a pura luz de maio fá-lo maior. Avulta, avulta, sobre o espaço do campo. Nas raízes, alguém trabalhando. O mais, imponência exibida, estrovenga, chavelhando nas grimpas (Rosa, 2021b, p. 119).

A partir do proposto por Dirce Cortes Riedel, no sentido de reconhecer o buriti como um personagem fitomórfico, Ronalds de Melo e Souza identificou a árvore como “protagonista, porque se reveste da força criativa e do transbordamento vital da natureza

telúrica” (Souza, 2008, p. 216) e também como “motivo condutor, força simbólica, que preside ao travejamento estrutural da narrativa” (Souza, 2008, p. 216).

O Buriti-Grande situa-se em um brejo – o Brejão-do-Umbigo, ponto de convergência entre a terra e a água — “ninguém separa essas terras dessas águas” —, formando uma espécie de pântano. Rico em lendas, o lugar é apresentado de forma ambígua e paradoxal, exalando vida e morte. Quando na vazante, é associado a um odor fétido. Quando nas cheias, “ali era donde dava mais peixe, de diferentes qualidades” (Rosa, 2021b, p. 129). Representa, portanto, de um lado a morte: “O brejo matava” (Rosa, 2021b, p. 129). E de outro lado a vida: “O que se plantava melhor ali era o arroz, a montaval. E os canaviais, no chão amassado de preto. A vida avarava” (Rosa, 2021b, p. 129).

É exatamente em um lugar que expressa a máxima potência feminina da união entre água e terra que emerge o Buriti-Grande, já associado a um símbolo fálico, que nasce e cresce gigante e exuberante. A massa originada da união desses dois elementos, por um lado tem sua forma dissolvida e, por outro, é responsável por nutrir a natureza que se forma em seu entorno. Sua essência é espalhada em todo ser ali vivente, o que se dá de forma física na natureza e mental dentre os moradores do lugar.

A água é, portanto, também um elemento de força em “Buriti”. Há na narrativa uma profusão de elementos da natureza que transmitem essa sensação de umidade: chove mais cedo porque é chegado o mês de setembro, as dores e os caminhos são adjetivados como molhados e os objetos retêm o sereno tornando-se úmidos. O rio igualmente surge, apresentado no início do romance, ainda que recoberto e quase oculto, fazendo inferir um dinamismo próprio do inconsciente.

Parara, para jantar, no mesmo ponto em que da primeira vez: perto duma funda grota — escondido muito lá em baixo um riachinho bichinho, bem um fiapo, só, só, que fugia no arpejado susto de por algum boi de um gole ser todo bebido; um riinho, se recobrando com miúdas folhagens, quase subterrâneas, sem cessar trementes e lambidas, plantinhas de floricas verdes, muito mais modestas que as violetas (Rosa, 2021b, p. 83).

O rio, portanto, ao se recobrir de miúdas e quase subterrâneas folhagens simboliza as memórias subjacentes na consciência de Miguel. “Miguel, sem o saber, sentia afastadas coisas, que se ocultavam de seu próprio pensamento” (Rosa, 2021b, p. 83). O rio está presente no cenário, ainda que distante e quase oculto – “dali o sipipilo do regato não se suspeitava” (Rosa, 2021b, p. 83).

As lembranças surgem aos poucos, conduzidas pela dinâmica da natureza que se apresenta, similar à sua primeira ida à fazenda. “Da treva, longe submúsica, um daqueles

acreditava perceber também, por trás do geral dos grilos, os curiangos, os sapos, o último canto das saracuras e o belo pio do nhambú” (Rosa, 2021b, p. 83).

A água permeia a narrativa por inteiro, como o narrador em certo momento anuncia: “A terra do Buriti Bom tinha muita água” (Rosa, 2021b, p. 125). Os buritis, abundantes árvores da narrativa, desejam “o pé quase na água” (Rosa, 2021b, p. 104). Com efeito, a árvore que dá nome ao romance — Buriti — é facilmente encontrada em locais com abundância de água, comumente em veredas, brejos e rios.

O riacho que Miguel encontra no início da narrativa, embora discreto, escondido, “um fiapo só”, anuncia o tempo passado: “Tudo como da primeira vez, quando viera, a cavalo, por acaso em companhia de dois moços caçadores e, depois, de nhô Gualberto Gaspar, com quem quase mesmo no chegar tinham feito conhecimento” (Rosa, 2021b, p. 83).

Por outro lado, a casa, não obstante seja um elemento construído pelo homem, também ganhará vida, transformando-se, ao longo da narrativa, de um lugar de estabilidade e de fortaleza à testemunha da transgressão e da dúvida.

O Buriti Bom, por exemplo, era um lugar não semelhante e retirado de rota. Um **ponto remansoso**. Por tudo, lá nhô Gualberto dedicava seu respeito. Seu amigo era o dono, iô Liodoro — homem soberbo de ações, inteiro como um maior — nhô Gualberto tirava orgulho daquela amizade. Sendo de ser o quase único confinante que frequentava a fazenda, hospedado normal. **O Buriti Bom formava uma feição de palácio. Mesmo, naquele casarão de substante limpeza e riqueza, o viver parava em modos tão certos, — a gente concernia a um estado pronto, durável.** Faltava uma dona; porque iô Liodoro, conquanto rijo fogoso e em saúde como autoridade, descreia de se casar segunda vez. Ai, havia as duas filhas moças, assim uma da outra diversas: como a noite e o sol, como o dia e a chuva. Nhô Gualberto Gaspar não gostava de Maria Behú (Rosa, 2021b, p. 92, grifo nosso).

Duas características emblemáticas são apresentadas de início na descrição de Buriti Bom. A fazenda é definida tanto como um “ponto remansoso”, um lugar distante, diverso, quanto como tendo uma “feição de palácio” por sua limpeza, riqueza e normas. Em seu interior iô Irvino se escondia de algum delito (Rosa, 2021b, p. 93). Por sua vez, iô Liodoro, dentro de casa, primava pela circunspeção. (Rosa, 2021b, p. 101).

A imagem da Casa em Buriti-Bom remonta à intimidade, à proteção e à dominância patriarcal, ao mesmo tempo como repressão e esconderijo. Lalinha, ao pensar em ir embora do Buriti Bom, teme o perigo da prostituição. Na visão de Iô Liodoro, Lalinha estaria protegida dentro da casa, uma vez que apenas em seu exterior os comportamentos interditos poderiam ser tolerados.

A grafia da residência principal com a inicial em maiúscula, “Casa”, assim como acontece em outras narrativas do conjunto, demonstra uma imagem que carrega uma carga

simbólica própria. Luiz Roncari, ao analisar a residência localizada no Pinhém, esclarece que surge com maiúsculas “de modo a distingui-la das demais e como se fosse a própria a única verdadeira casa, a casa-grande. Não existe, portanto, aqui, muita variação com relação ao padrão da família patriarcal brasileira” (Roncari, 2004, p. 157).

Ocorre em “Buriti” situação similar à analisada por Miyazaki, quanto ao espaço da Samarra, quando relacionou ao que Greimas e Courtés chamam de espaço tópico, em oposição ao espaço heterotópico (o alhures). O espaço tópico é o espaço onde se manifesta a transformação entre dois estados narrativos estáveis.

Do ponto de vista da morfologia greimasiana, Samarra constitui o espaço tópico. Um espaço geograficamente delimitado, cujo enriquecimento se deve aos espaços criados pela memória. Da mesma forma, do ponto de vista temporal, a narrativa se organiza com base na oposição tempo de festa/tempo de trabalho, a qual se traduz na leitura feita pelo herói por permanência/incidência. Para Manuelzão, com base na dêixis espaço-temporal “na Samarra”, o contínuo do tempo cronológico se subdivide em antes/durante/depois. O segmento intermediário se situa, assim, entre duas permanências, pois a permanência, como veremos oportunamente, caracteriza o passado de Manuelzão boiadeiro, e parece caracterizar o seu futuro pela retomada de sua atividade de sertanejo (Miyazaki, 1996, p. 149).

Cotejando sua análise com o conjunto *Corpo de baile*, verifica-se que também as fazendas do Pinhém, do Urubuquaquá e do Buriti-Bom se aproximam, especialmente no que tange à delimitação geográfica e à experiência da memória. Desse modo, “Uma estória de amor”, “A estória de Lélío de Lina”, “Cara de Bronze” e “Buriti” interligam-se no conjunto por seu caráter memorialista e nostálgico. Há em comum entre as narrativas, ainda, um movimento de interiorização que contrasta com o deslocamento geográfico para fora, em direção ao desconhecido, ao alhures, não sendo forçosa a leitura, inclusive, da existência de uma coreografia, como o título do conjunto sugere.

Esse breve panorama de *Corpo de Baile* mostra um conjunto artístico em que se destaca o deslocamento dos personagens pelo sertão e pelas narrativas, emergindo uma ideia de errância e relação:

A errância não decorre de uma renúncia nem de uma frustração em relação a uma situação de origem que se teria deteriorado (desterritorializado) – não é um ato determinado de recusa nem uma pulsão incontrolada de abandono. Às vezes nos encontramos, abordando aos problemas do Outro; as histórias contemporâneas dão exemplos reveladores a esse respeito: como o trajeto de Frantz Fanon, da Martinica para a Argélia. Esta é mesmo a imagem do rizoma, que leva a entender que a identidade não está mais somente na raiz, mas também na Relação. Isso porque o pensamento da errância é também o pensamento do relativo, que é o transmitido, mas também o relatado. O pensamento da errância é uma poética, e que subentende que, em determinado momento, ela se diz. O dito da errância é a Relação (Glissant, 2021, p. 42).

Os personagens errantes em *Corpo de Baile*, dentre eles, Miguilim/Miguel, Manuelzão, Lélío e Grivo atingem sua potência quando decidem partir para outro lugar e, sem exceção, seus deslocamentos são fomentados por suas relações com outros personagens. Ao mesmo tempo, as próprias narrativas – em suas diversas organizações ao longo das edições – comunicam-se entre si, formando uma tessitura própria a depender da ordem de leitura experimentada.

Cleonice Paes Barreto Mourão, em “Sertão-lugar, sertão-espaço: interface poética”, identifica em Guimarães Rosa uma literatura que se inspira no real – o que chama de sertão-lugar – e dele se distancia, passando a comportar um “sertão-espaço”, “aquele que se abre a uma série de predicativos como tentativa não de uma definição, mas de uma adequação entre a subjetividade do narrador e a realidade geográfica na qual está inserido” (Mourão, 2010, p. 267).

O sertão das narrativas de *Corpo de Baile* reúne elementos físicos e imaginários do sertão-lugar e do sertão-espaço presentes em todo o projeto literário de Guimarães Rosa. “Sertão. O lugar era bonito. O céu subia mais ostentoso, mais avistado do que na Mata do Oeste, azuloso com uns azinhavres, ali o céu parecia mesmo o Céu, de Deus, dos Anjos” (Rosa, 2020, p. 134).

Luis Alberto Brandão, em *Teorias do Espaço Literário*, dedicou um capítulo à análise da categoria espaço na obra de Guimarães Rosa, sendo frequente o exame do espaço como “categoria empírica”, ou seja, como inventário e representação dos espaços extratextuais.

A partir dessa breve análise espacial, evidencia-se na produção artística de Guimarães Rosa a riqueza em observações descritivas da natureza, destacando-se o processo de transfiguração de elementos documentais em ficção ou fábula em sua obra. Ao selecionar e combinar elementos do real, Rosa reuniu no discurso literário predicativos que relacionam qualidades do espírito à geografia, desnudando a ficcionalidade e transformando-os em literatura.

3 A FABULAÇÃO COMO NECESSIDADE ANTROPOLÓGICA

Talvez nem o estatuto nem a comunicação sejam o verdadeiro problema, mas antes a questão: por que há ficções?

Wolfgang Iser

Na posição de romance inaugural do conjunto em todas as edições, “Campo Geral” se apresenta como a narrativa que orienta *Corpo de Baile*, explorando algumas temáticas que serão evocadas nas demais obras do conjunto ficcional. Dentre os principais temas, evidenciam-se a imaginação e a fabulação – motivos principais deste trabalho – e o deslocamento geográfico.

O título “Campo Geral” sugere um panorama de apresentação, no qual originam-se personagens ainda crianças, que retornarão adultos e transitarão por outras narrativas, como Grivo em “Cara de Bronze”, Miguel em “Buriti” (na última tríade do conjunto), além dos irmãos de Miguilim, Tomé Cássio, Chica e Drelina, em “A estória de Lélío e Lina”.

Todos esses personagens são, no romance inaugural, crianças, o que denota para o leitor do conjunto, não apenas a passagem do tempo, mas, também, a própria ideia de “Campo Geral” como “semente”, tal qual indicado por Guimarães Rosa. Nesse sentido, o autor em suas correspondências a Edoardo Bizzarri, esclarece:

A primeira estória, tenho a impressão, contém, em germes, os motivos e temas de todas as outras, de algum modo. Por isso é que lhe dei o título de “*Campo Geral*” – explorando uma ambiguidade fecunda. Como lugar, ou cenário, jamais se diz *um campo geral* ou *o campo geral*, *este campo geral*; no singular, a expressão não existe. Só no plural: “*os gerais*”, “*os campos gerais*”. Usando, então, o singular, eu desviei o sentido para o simbólico: o de plano geral (do livro) (Rosa, 2003b, 91).

Essa característica embrionária do primeiro romance é também observada na apresentação das estórias presentes em seu enredo, posto que o conteúdo das narrativas intratextuais não é transmitido ao leitor da obra rosiana, diferente do que ocorrerá em “Uma estória de amor”. “Sofria precisão de conversar com o Dito, assim que o Pai terminasse de contar tantas vezes a estória dos macacos, todos riam muito, mas ele Miguilim não se importava, até era bom que rissem e falassem, sem ralar” (Rosa, 2020, p. 70).

Como no exemplo acima transcrito, o narrador permite que o leitor saiba que o personagem está investido na atividade de contar uma estória. Contudo, não temos conhecimento do seu conteúdo ou do desenrolar da trama. “Mas então Miguilim fez de conta que estava contando ao Dito uma estória – do Leão, do Tatú e da Foca” (Rosa, 2020, p. 83). Tal característica perpassa toda a primeira narrativa, inclusive em seus momentos mais marcantes, como a morte de Dito, que será analisada pormenorizadamente no item 3.1 deste trabalho.

E o Dito mesmo gostava, pedia: - “Conta mais, conta mais”. Miguilim contava, sem carecer de esforço, estórias compridas, que ninguém nunca tinha sabido, não esbarrava de contar, estava tão alegre nervoso, aquilo para ele era o entendimento maior. Se lembrava de Seo Aristeu. Fazer estórias, tudo com um viver limpo, novo, de consolo. (Rosa, 2020, p. 83)

Já em “Uma estória de amor”, narrativa que se segue a “Campo Geral” no arranjo de *Corpo de Baile*, vislumbra-se efetivamente o conteúdo completo das estórias narradas dentro da estória principal. Assim, abre-se um espaço, entremeado pela festa que ocorre na Samarra, para a entrada em cena dos personagens contadores de estórias, Joana Xaviel e Seo Camilo, e de suas narrativas orais atualizadas e completas – como veremos no item 3.2 deste trabalho – a *Destemida* e a *Décima do Boi e do Cavallo*.

Assim, se as duas primeiras narrativas se interligam quanto à experiência e vivência advindas da escuta da fabulação, Miguilim é também associado aos personagens da terceira narrativa do conjunto, Rosalina e Lélío. Tal associação é estabelecida pelo próprio Guimarães Rosa, em correspondência com Edoardo Bizzarri:

“Uma estória de amor” –: trata das “estórias”, sua origem, seu poder. Os contos folclóricos como encerrando verdades sob forma de parábolas ou símbolos, e realmente contendo uma revelação. O papel, quase sacerdotal, dos contadores de estórias. (Miguilim já era um deles... Dona Rosalina, também. Dona Rosalina, de certo modo, incorpora em si, ao mesmo tempo, os lados positivos de Miguilim e do Dito. Lélío é Miguilim – mas apenas sua parte sofredora e angustiada, aspirando ao equilíbrio superior; falta-lhe a parte criadora de Miguilim. Tudo isto, mais ou menos...) (Rosa, 2003b, p. 91/92).

Também Ronaldo de Melo e Souza relaciona Miguilim e Rosalina a “contadores de estórias que transfiguram o sentido da existência” (Souza, 2008, p. 153). Prossegue:

Por isso mesmo, “Campo Geral” e “A estória de Lélío e Lina” são narrativas interligadas pela parábola denominada “Uma estória de amor”, que se representa como súplica mitopoética do poder e da origem das estórias. Ao amor à vida em si mesma, que se poematiza no estilo do canto e da saga dos festejos de Manuelzão, especialmente no *Romanço do Boi Bonito*, corresponde o romance de amor de Lélío e Lina, que se caracteriza pela urdidura mítica de motivos maravilhosos, e não pela motivação realista da trama de efabulação. (Souza, 2008, p. 153)

Para além das características marcantes de Miguilim que residem nos dois principais personagens de “A estória de Lélío e Lina”, como no romance inaugural, o conteúdo das estórias aparece metaforizado, poetizado ou, até mesmo, oculto do leitor rosiano.

Dona Rosalina declarava estórias que eram tão verdadeiras que fugiam do retrato do viver comum: mas as criaturas todas deste mundo, com mais ou menos pressa, quisessem ou não quisessem, estavam todas encaminhadas para alguma outra parte (Rosa, 2021a, p. 202).

Rosalina apresenta-se, desde o início, detentora de uma marca mágica, como uma pessoa “diversa de todas as outras pessoas”, capaz de transparecer “mocinha” e subitamente em seguida “velhinha”. Inserida nesta magia, Rosalina inspira um olhar de admiração e, até mesmo de santidade e, nos dizeres de Ronaldo de Melo e Souza, é ela que preconiza a “conjunção amorosa do corpo e do espírito em oposição ao ditame puritano do dualismo psicofísico” (Souza, 2008, p. 155).

Nesta esteira, um dos mistérios de Lina é como, ao investir-se no papel de ouvinte, interlocutora e conselheira amorosa de Lélío, auxilia, de fato, em sua transmutação existencial, o que será aprofundado no item 3.3 deste trabalho.

Compreendemos que, nesta primeira tríade, especialmente associadas às estruturas da fabulação, surgem as dores físicas, existenciais e emocionais dos três principais personagens das narrativas: Miguilim, Manuelzão e Lélío.

Dentre as relevantes temáticas que permeiam *Corpo de Baile*, tais como a viagem, a travessia, as expressões artísticas e a ficcionalidade, a ferida surge como um importante signo nas três primeiras narrativas. Miguilim, Manuelzão e Lélío percorrem suas trajetórias evidenciando uma característica em comum: a partir da necessidade de cura de feridas emocionais – que tanto podem estar exteriorizadas ou não – surge uma relação fortalecida com a fabulação e o fictício.

3.1 A ferida exposta

O percurso de Miguilim evidencia um caminho de crescimento pessoal e de desenvolvimento de sua capacidade criativa. Cativado por estórias ouvidas à sua volta, a partir da convivência com alguns personagens, aprende a inventar sua própria ficção. A capacidade

criativa de Miguilim é atravessada por divagações imaginativas, ativando seu imaginário no sentido de desconstruir ou “desrealizar” sua realidade.

A morte do irmão mais novo de Miguilim, Dito, é o acontecimento mais marcante do romance que inaugura o conjunto e lança o protagonista em um vazio que será preenchido, como veremos, com a imaginação dos dois irmãos.

A morte de Dito é causada por uma infecção por tétano, originada de um ferimento no pé, situação que é mostrada de modo evolutivo no decorrer do romance.

Cabe destacar aqui uma observação biográfica quanto à formação acadêmica de Guimarães Rosa. O escritor ingressou na Faculdade de Medicina de Belo Horizonte com dezessete anos, graduando-se em 1930. Após formado, clinicou em Itaguara, município de Itaúna, onde conviveu com “raizeiros e receitadores” (Rocha, L., 2002, p. 250). Em 1932, serviu como médico voluntário da Força Pública, na Revolução Constitucionalista, e, em 1933, “é nomeado médico do 9º Batalhão de Infantaria da Polícia Militar, no posto de capitão, em Barbacena” (Abel, 2002, p. 174). No ano seguinte, decidiu dedicar-se à carreira diplomática.

Seus anos de experiência e sua vivência com a medicina forneceram substrato para a compilação e desenvolvimento de elementos para suas narrativas. Carlos Alberto dos Santos Abel descreve lembranças de Vilma, filha mais velha de Rosa, ao rever arquivos do pai e reler cópias de seu caderno de anotações, que:

[...] dá-nos diversas pistas acerca de personagens de seu pai. Acredita que os dois anos do novel médico, vividos em Itaguara, Minas Gerais, tiveram enorme influência na produção literária do escritor: “a Terra, os costumes, as pessoas e as acontecimentos do cotidiano” que ele catalogava, colecionava, para utilizá-los em suas histórias (Abel, 2002, p. 117).

Ampliando o olhar para o projeto literário de Rosa, para além de *Corpo de Baile*, em muitas de suas obras verificamos referências e citações a doenças e tratamentos comuns do sertão. Em *Grande Sertão: Veredas*, por exemplo, emerge a preocupação com doenças que acometiam os jagunços:

Aí, quem não pegara a maleita padecia por outros modos – mal-de-inchar, carregação-do-peito, meias-dores; teve até agravado de estupor. Adiantemente, me desvali. O que me coçava, que nem eu tivesse provado lombo de capivara no cio. A ser, o fígado, que me doía; mas não me certifiquei: apalpar lugar de meu corpo, por doença, me dava um desalento pior. Raimundo Lé cozinhou para mim um chá de urumbeba (Rosa, 2001, p. 506).

A malária (maleita) surge, também, no conto “O dar das pedras brilhantes”, caracterizada como “maleita das chuvas”, já que o mosquito transmissor desaparecia na época das secas.

Em “Campo Geral”, Rosa introduz na narrativa o desenvolvimento dos sintomas de uma das doenças mais graves, comuns e letais da região do sertão – o tétano. O diagnóstico não é explícito no texto, mas a narrativa fornece imagens que permitem ao leitor dar conta dessa construção.

O tétano é uma doença infecciosa provocada pelo contato de uma ferida com a bactéria *Clostridium tetani* e atinge as células do sistema nervoso central. Pode ser classificada como acidental – quando há contato de uma ferida com a bactéria, como aconteceu com Dito – ou neonatal – que ocorre com neonatos de até 28 dias de vida, em decorrência da utilização de materiais sujos que contaminam o cordão umbilical. “O período de incubação para o TA é de 5 a 15 dias.” (Lima, E. *et al*, 2021, p. 2).

A infecção manifesta-se com febre, hipertonia muscular, espasmos e contraturas, geralmente não afetando a lucidez e consciência do doente. Essas características são importantes porque demonstram o cuidado com a seleção e recombinação desses elementos dentro do texto de Guimarães Rosa, permitindo que o leitor conclua que o menino morreu acometido pelo tétano.

A narrativa deixa claro que a causa da enfermidade de Dito foi um corte no pé. “Mas foi aí que o Dito pisou sem ver num caco de pote, cortou o pé; na cova-do-pé, um talho enorme, descia de um lado, cortava por baixo, subia da outra banda” (Rosa, 2020, p. 81).

O narrador prossegue, fornecendo indicações sobre o desenvolvimento da infecção, como o trecho a seguir destaca: “O Dito não podia caminhar, só podia pulando num pé só, mas doía, porque o corte tinha **apostemado** muito, **criando matéria**” (Rosa, 2020, p. 81, grifo nosso).

Sugere, ainda, a passagem do tempo de incubação da doença. Dito, por um momento, parece ter melhorado, depois torna a piorar, como abaixo transcrito:

Meu-deus-do-céu, e o Dito já estava mesmo quase bom, só que tornou outra vez a endefluxar, e de repente ele mais adoeceu muito, começou a chorar — estava sentindo dor nas costas e dor na cabeça tão forte, dizia que estavam enfiando um ferro na cabecinha dele. Tanto gemia e exclamava enchia a casa de sofrimento (Rosa, 2020, p. 82).

No dia seguinte à piora, Dito volta a melhorar e Vovó Izidra inicia a montagem do presépio de Natal. O dado referente à montagem do presépio é bastante relevante na narrativa – ao tempo que demonstra o zelo de Rosa com os detalhes – porque indica a passagem de tempo (de pelo menos três dias) já anunciada no parágrafo anterior. Quando a ferida de Dito já demonstrava os primeiros sinais de infecção, “apostemada”, ele pergunta: “Vovó Izidra, a senhora já vai fazer o presépio? – Daqui a três dias, Dito, eu começo” (Rosa, 2020, p. 81).

Em seguida, os sintomas de Dito evoluem para dores de cabeça e rigidez muscular. O tétano se manifesta também com o aumento do tônus muscular em determinadas áreas do corpo, tais como nos masseteres (trismo), na musculatura paravertebral, na nuca, no abdômen e nos membros inferiores. “Os primeiros sintomas são a dificuldade de abertura da boca e a rigidez muscular. Progressivamente, a doença pode atingir outros grupos musculares, como torácicos, abdominais e inferiores” (Lima, E. *et al*, 2021, p. 2).

Na véspera do Natal, o quadro de Dito apresenta-se da seguinte forma: “O Dito estava com jeito: as pernas duras, dobradas nos joelhos, a cabeça dura na nuca, só para cima ele olhava. O pior era que o corte do pé ainda estava doente, mesmo pondo cataplasma doía muito demorado” (Rosa, 2020, p. 84).

Especificamente sobre a dificuldade de abertura da boca, também decorrente da doença, a narrativa desenvolve-se: “E o Dito também não conseguia mais falar direito, os dentes dele teimavam em ficar encostados, a boca mal abria, mas mesmo assim ele forcejou e disse tudo (...)” (Rosa, 2020, p. 86). Não obstante todas as tentativas de cura com remédios e feitiços, a morte de Dito é anunciada pela irmã, Drelina. “Miguilim, o Ditinho morreu” (Rosa, 2020, p. 87).

A dificuldade de articular a fala é indicada com clareza na narrativa e é sintoma importante da doença. Vejamos.

Dito, diminutivo de Expedito, traz em seu nome o verbo “dizer” conjugado no particípio passado. Refere-se, portanto, ao ato do dizer, ação que conseguiu efetivar inclusive no momento de sua morte, mesmo quando sua boca não abria em virtude do trismo mandibular decorrente da doença que o acometia. A narrativa esclarece que o Dito “disse tudo” e prossegue:

— “Miguilim, Miguilim, vou ensinar o que agorinha eu sei, demais: é que a gente pode ficar sempre alegre, alegre, mesmo com toda coisa ruim que acontece acontecendo. A gente deve de poder ficar então mais alegre, mais alegre, por dentro!...” E o Dito quis rir para Miguilim. Mas Miguilim chorava aos gritos, sufocava, os outros vieram, puxaram Miguilim de lá. (Rosa, 2020, p. 86).

Segundo Ronaldes de Melo e Souza, Dito é “revestido da função sacerdotal de oficiante da verdade da vida, o infante sertanejo ensina o irmão Miguilim a não cultivar a tristeza nem se deixar abater como a mãe, que se queixa sempre do destino” (Souza, 2008, p. 131).

Maria Lucia Guimarães de Faria, em sua tese *Aletria e Hermenêutica*, ao mencionar essa passagem da fala final de Dito, defende que “a alegria é a vida que se proclama por cima da morte, dentro da morte, além da morte” (Faria, M., 2005, p. 22). Nesse momento, Dito

vence a morte por alguns instantes, investindo-se em sua qualidade primordial: o dizer concluído.

Dito agia como complemento de Miguilim. Amigo, conselheiro e sábio, era a pessoa a quem Miguilim recorria em seus momentos de dúvida. Embora menor que Miguilim, compensava essa fragilidade física com uma certeza interior, também descrita como “juízo sisudo”, que validava e fortalecia seu interlocutor. Mais que simplesmente narrar ou indagar algo, Miguilim “precisava contar ao Dito”. Sem essa confirmação, sua angústia não era aplacada.

O Dito, menor, muito mais menino, e sabia em adiantado as coisas, com uma certeza, descarecia de perguntar. Ele, Miguilim, mesmo quando sabia, espiava na dúvida, achava que podia ser errado. Até as coisas que ele pensava, precisava de contar ao Dito, para o Dito reproduzir, com aquela força séria, confirmada, para então ele acreditar mesmo que era verdade. De donde o Dito tirava aquilo? Dava até raiva, aquele juízo sisudo, o poder do Dito, de saber e entender, sem as necessidades. (Rosa, 2020, p. 70/71)

Com seu olhar atento, Dito perscruta o meio à sua volta, buscando o sentido que está além das palavras ditas, das ações praticadas. A narrativa apresenta-o como “menor, mas sabia o sério, pensava ligeiro as coisas, Deus tinha dado a ele todo o juízo” (Rosa, 2020, p. 23). Investido de uma sensatez inocente, Dito era aquele que “fazia tudo sabido, e falava com as pessoas grandes sempre justo, com firmeza” (Rosa, 2020, p. 47) Segundo Lélia Parreira Duarte, em “Dito e Miguilim ou os dois usos da linguagem”, Dito é descrito da seguinte maneira:

Observador e ligado ao real, sempre preocupado em ouvir tudo o que diziam os grandes, buscava compreender o sentido pretendido e aprender com os acontecimentos, aperfeiçoando sua esperteza, sua habilidade de usar palavras que pudessem abrandar ânimos exaltados e reverter o que era negativo em positivo (Duarte, 2010, p. 457-458).

Preocupado com a compreensão e o sentido do mundo à sua volta, Dito exerce duas funções: a primeira é a de conselheiro e apaziguador das angústias do irmão (nessa vertente associa-se a Rosalina) e a segunda é de intermediador do real e da essência fabuladora existente em si mesmo e em Miguilim (alinhando-se aos personagens contadores de histórias, tal qual o próprio Miguilim, Joana Xaviel e Seo Camilo).

Quanto à primeira função, é a Dito que Miguilim recorre quando busca compreender os adultos e os acontecimentos que vivencia, promovendo uma interlocução instigada por perguntas. Dito passa a ser o complemento da porção questionadora de Miguilim ao fornecer respostas imediatas a qualquer indagação.

“— "Dito, vem cá, fala comigo uma pergunta minha..." — "Quê que é, Miguilim? Você sabe Pai disse? Amanhã ele vai deixar a gente nós dois montar a cavalo, sozinhos, vamos ajudar a trazer os bezerros..." — "Dito, você já teve alguma vez vontade de conversar com o anjo-da-guarda?" — "Não pode, Miguilim. Se puder, vai p'ra o inferno..." — "Dito, eu às vezes tenho uma saudade de uma coisa que eu não sei o que é, nem de donde, me afrontando..." — "Deve de não, Miguilim, descarece. Fica todo olhando para a tristeza não, você parece Mãe." — "Dito, você ainda é companheiro meu? De primeiro você gostava de conversar comigo" — "Que eu que eu gosto, Miguilim. Demais. Mas eu quero não conversar essas conversas assim." — "Você quer me ver eu crescer, Dito? Eu viver, toda a vida, ficar grande?" —, "Demais. A gente brincar muito, tempos e tempos, de em diante crescer, trabalhar, todos, comprar uma fazenda muito grande, estivada de gados e cavalos, pra nós dois!" A alegria do Dito em outras ocasiões valia, valia, feito rebrilho de ouro (Rosa, 2020, p. 51/52).

Miguilim expressa o aprendizado mais puro, é o menino em formação – “Miguilim não progredia de formar palavra” (Rosa, 2020, p. 58). É a criança que não se envergonha das dúvidas justamente porque são elas que o conduzem no caminho do aprendizado.

Por outro lado, Dito, apesar de menor, é sobriedade, escuta e certeza. Ele é a palavra concluída, lançada ao mundo. A sensatez do irmão menor parece proveniente de uma atenta observação do mundo adulto. Dito dizia que “carecia de ouvir as conversas todas das pessoas grandes” (Rosa, 2020, p. 35).

Funcionando como intermediador do mundo adulto e, por conseguinte, da realidade, é o facilitador da construção do pensamento e do desenvolvimento da imaginação do irmão. O trecho em que Miguilim lhe perguntou como era o circo evidencia essa ideia, pois sua explicação remete diretamente àquilo que ouviu de seu Tio Têrez:

— Dito, você vai imaginar como é que é o circo?
— É uma moça galopando em pé em riba do cavalo, e homens revestidos, com farinha branca na cara... tio Terêz disse. É numa casa grande de pano.” (Rosa, 2020, p. 32)

Conselheiro de Miguilim, sendo também o amigo que escuta e acalma, Dito auxilia na organização de seus pensamentos. Para tanto, alia-se ao exercício da ficcionalização. Dito é o ouvinte dos adultos e das histórias que Miguilim aprende a contar. “Chegasse em casa, uma história ao Dito ele contava, mas história toda nova, dele só, inventada de juízo: a nhá nhambuzinha, que tinha feito uma roça, depois vinha colher em sua roça, a Nhá Nhambuzinha; que era uma vez!” (Rosa, 2020, p. 58).

Por ocasião da doença de Dito, que estava impossibilitado de ajudar a avó na montagem do presépio de Natal, Miguilim simula estar lhe contando uma história, apenas para ficar ao seu lado durante todo o tempo. Seu fingimento avança e efetivamente se faz presente uma atmosfera de fabulação que permite o desabrochar de histórias compridas, inéditas.

Mas então Miguilim fez de conta que estava contando ao Dito uma estória — do Leão, do Tatú e da Foca. Aí Tomezinho, a Chica e aquele menino o Bustica também vinham escutar, se esqueciam do presépio. E o Dito mesmo gostava, pedia: — "Conta mais, conta mais..." Miguilim contava, sem carecer de esforço, estórias compridas, que ninguém nunca tinha sabido, não esbarrava de contar, estava tão alegre nervoso, aquilo para ele era o entendimento maior. Se lembrava de seo Aristeu. Fazer estórias, tudo com um viver limpo, novo, de consolo. Mesmo ele sabia, sabia: Deus mesmo era quem estava mandando! — "Dito, um dia eu vou tirar a estória mais linda, mais minha de todas: que é a com a Cuca Pingo-de-Ouro!..." O Dito tinha alegrias nos olhos; depois, dormia, rindo simples, parecia que tinha de dormir a vida inteira (Rosa, 2020, p. 83).

Miguilim refere-se algumas vezes, ao longo da narrativa, a uma estória que havia inventado, envolvendo sua cadela que, no início do romance, fora oferecida por seu pai a tropeiros. Para aliviar a tristeza do protagonista, contaram-lhe a estória de uma cuca, tirada de um menino e, por fim, morta. "Mas um dia contaram a ele a estória do Menino que achou no mato uma cuca, cuca cuja depois os outros tomaram dele e mataram" (Rosa, 2020, p. 22). Miguilim identifica-se com a tristeza do personagem da estória e associa sua cadela perdida à cuca da narrativa ouvida, razão pela qual passou a chamá-la de Cuca Pingo de Ouro: " e chorou tanto, que de repente pôs na Pingo-de-Ouro esse nome também, de Cuca. E desde então dela nunca mais se esqueceu" (Rosa, 2020, p. 23).

A estória da Cuca Pingo de Ouro é a estória mais original de Miguilim. Para Dito ele promete um dia contar "a estória mais linda, mais minha de todas: que é com a Cuca Pingo-de-Ouro!..." (Rosa, 2020, p. 83).

Uma hora Dito chamou Miguilim, queria ficar com Miguilim sozinho. Quase que ele não podia mais falar. — "Miguilim, e você não contou a estória da Cuca Pingo-de-Ouro..." — "Mas eu não posso, Dito, mesmo não posso! Eu gosto demais dela, estes dias todos..." Como é que podia inventar estória? Miguilim soluçava. — "Faz mal não, Miguilim, mesmo ceguinha mesmo, ela há de me reconhecer..." — "No Céu, Dito? No Céu?!" — e Miguilim desengolia da garganta um desespero. (Rosa, 2020, p. 86)

O trecho acima destacado é emblemático para o tópico ora em exame pelos seguintes motivos:

- I) a característica de criação é preponderante em "Campo Geral". Em diversas passagens, inclusive no momento mais crucial da narrativa, Miguilim sinaliza a existência de uma estória criada por ele, inaudita, que, contudo, jamais é revelada ao leitor rosiano.
- II) Dito recorre, com grande angústia, à existência de uma ficção envolvendo sua cadela de estimação, buscando amenizar a dor daquele momento.
- III) Não obstante Miguilim não ter contado a estória prometida, Dito articula em seu imaginário um encontro com a cadela perdida, indicando que, ao menos na ficção criada pelas crianças, a julgavam morta: "Faz mal não, Miguilim, mesmo ceguinha

mesmo, ela há de me reconhecer...”, concebendo que o encontro se realizaria, portanto, no Céu.

O momento da morte de Dito congrega, portanto, as duas principais perdas afetivas contidas no primeiro romance: a cadela Pingo-de-Ouro e o próprio irmão, que se fundem na ficção criada pelo segundo, a fim de aliviar suas dores à hora da morte: mesmo ceguinha, ela havia de reconhecê-lo no Céu. Dito, ademais, é quem convoca Miguilim a contar a famosa estória anteriormente prometida.

Sobressai, no momento de sofrimento final do menino, por parte de Dito, o desejo de apegar-se à estória prometida e, por parte de Miguilim, a inventividade possível para superar a morte iminente do irmão menor.

Notadamente quanto à afirmação de Dito de que a cachorrinha o reconheceria no Céu, evidencia-se o impulso de buscar preencher imaginativamente o espaço incerto que advém com o fim. Wolfgang Iser, no terceiro capítulo de *O Fictício e o imaginário*, ao retomar o pensamento do médico grego Alcmeão, esclarece a necessidade que surge, diante da morte, de buscar sua superação mediante o estabelecimento da conexão entre as “incertezas da vida humana” – tais como seu começo e seu fim.

Demonstrando um caráter metafísico, na ferida exposta de Dito, identificamos a representação de uma ferida interior e obliterada do próprio Miguilim: a falta e o aprendizado da falta que se inicia com a perda de sua cachorrinha no início do romance.

Assim, a ferida de que trata este item, embora simbolizada e expressada pela doença que causa a morte de Dito, remete o tempo todo à própria dor interior de Miguilim, por sua vez, manifestada por meio do luto enfrentado com a morte do irmão. A lembrança da ficção elaborada no momento da morte de Dito traduz tanto a tentativa baldada de buscar salvar o pequeno irmão doente quanto salvar-se a si mesmo, por meio da ficção, e buscar superar mais uma grande perda.

Um dos ofícios necessários do ser humano é a própria ficção, que percebemos, ao final, como um permanente processo de luto. Superficialmente, compreendemos que todas as coisas, e nós mesmos dentro das coisas, mudamos sem parar. No entanto, reagimos com surpresa ou irritação quando algumas dessas coisas não continuam as mesmas, ou quando nos vemos envelhecer (Krause, 2004, p. 256).

Esse ponto é ratificado porque a referência à ficção retomada no momento de morte de Dito recupera de forma veemente a perda da cachorra Pingo de Ouro, ocorrida no início do romance, e que Miguilim não superara. Ele reafirma a falta que ela lhe faz. “Eu gosto demais dela, estes dias todos...” (Rosa, 2020, p. 86).

Tal constatação é evidenciada também quando, ainda no início no romance, Miguilim julga estar doente, e o sintoma maior de sua doença é a “tristeza”.

Mas então Miguilim estava mesmo de saúde muito mal, quem sabe ia morrer, com aquela tristeza tão pesada, depois da chuva as folhas de árvores desbaixavam pesadas. Ele nem queria comer, nem passear, queria abrir os olhos escondido. Que bom, para os outros — Tomezinho, o Dito, a Chica, Drelina, Maria Pretinha — nenhum não estava doente. Só ele, Miguilim, só. (Rosa, 2020, p. 40)

Diferente da doença que acometerá o Dito mais tarde, a doença de Miguilim não é tão evidente e manifesta-se por meio de seu caráter emocional e mental: o desânimo, a tristeza, a solidão. Embora não tenha o levado à morte, o menino pensou, de fato, que ia morrer. Assim, convocaram Seo Aristeu para auxiliá-lo em sua cura. É o momento em que o curandeiro violeiro chega na narrativa.

Descrito como alto, alegre, grande e que esbanjava riso e alegrias, parecia “desinventado de uma estória”. Nas correspondências de Rosa a Edoardo Bizzarri, ele relembra que o nome “Aristeo era uma das personificações de Apolo – como músico, protetor das colméias de abelhas e benfazejo curador de doenças” (Rosa, 2003b, p. 39).

Ronaldes de Melo e Souza esclarece o estatuto mitopoético do personagem:

Filho de Apolo, o deus que congrega as funções complementares de pastos e músico, Aristeu comparece no quarto livro das Geórgicas de Virgílio como detentor do saber acerca da indestrutibilidade da vida em si mesma. Diodoro Siculo e Plínio o reconhecem como inventor da mistura de vinho e mel, que ensina aos homens o uso da colméia. Iniciado no mistério da vida que se mostra indestrutível na fermentação e decomposição, vale-se de um método prodigioso para a ressurreição de suas abelhas. O dispositivo invencionado por Aristeu consiste no sacrifício de quatro bois e quatro vacas e na exposição dos corpos sacrificados durante nove dias. Ao nono dia, surge uma alvorada de abelhas das entranhas liquefeitas dos bovinos (Kerényi, 2002, pp. 35/37)” (Souza, 2008, p. 133).

Seo Aristeu conjuga em sua personalidade as três características apolíneas mencionadas por Rosa: ele é curandeiro, violeiro e mantém abelhas sob seus cuidados. O trecho abaixo é esclarecedor:

"E as abelhas, como vão, seo Aristeu?" — "De mel e mel, bem e mal, Nhô Berno, mas sempre elas diligenciam, me respeitam como rei delas, elas sabem que eu sou o Rei-Bemol... In da ontem, sei, sabem, um cortiço deu enxame, enxame enorme: um vê — rolando uma nuvem preta, o dia devia de querer estar no meio, rosnando... Ei, Miguilim, isto é p'ra você, você carece de saber das coisas: primeiro, foi num mato, onde eu achei uns macacos dormindo, aí acordaram e conversaram comigo... Depois, se a gente vê um ruivo espirrar três vezes seguidas, e ele estando com facão, pedir água de beber, mas primeiro lavar a boca e cuspir — então, desse, nada não se queira, não!" Seo Aristeu sossegava para almoçar. Supria de aceitar cachaça. Oh homem! Ele tinha um ramozinho de ai-de-mim de flor espetado na copa do chapéu, as calças ele não arregaçava. Só dizia aquelas coisas dançadas no ar, a casa se espaceava muito mais, de alegrias, até Vovó Izidra tinha de se rir por ter boca. Miguilim desejava tudo de sair com ele passear — perto dele a gente sentia vontade de escutar as lindas estórias. Na hora de ir embora afinal, seo Aristeu abraçou Miguilim:

— "Escuta, meu Miguilim, você sarou foi assim, sabe:

Eu vou e vou e vou e vou e volto!
 Porque se eu for
 Porque se eu for
 Porque se eu for
 hei-de voltar...

E isto se canta bem ligeiro, em tirado de quadrilha. (Rosa, 2020, p. 55/56)

Seo Aristeu apresenta a Miguilim o encanto da fabulação, capaz de provocar a atenção do ouvinte, ao tempo em que enleva seu espírito, injetando alegria e consolo. Por isso é Seo Aristeu quem inspira Miguilim a inventar suas próprias histórias. Os trechos a seguir destacados validam essa afirmação:

"Sempre que pensava em Seo Aristeu – então vinha ideia de vontade de poder saber fazer uma história, muitas, ele tinha!" (Rosa, 2020, p. 58).

(...)

"Se lembrava de seo Aristeu. Fazer histórias, tudo com um viver limpo, novo, de consolo. Mesmo ele sabia, sabia: Deus mesmo era quem estava mandando! — "Dito, um dia eu vou tirar a história mais linda, mais minha de todas: que é a com a Cuca Pingo-de-Ouro!..." (Rosa, 2020, p. 83)

A elaboração de uma história surge em outro momento importante da narrativa, em que Miguilim busca organizar seus pensamentos. Trata-se do episódio em que Tio Têrez pede ao menino que entregue um bilhete à sua mãe. Tal evento é o que mais ilumina em "Campo Geral" uma questão que ali aparece discretamente – o relacionamento amoroso proibido – e que, em "A história de Lélío e Lina", como veremos adiante, surge de maneira mais explícita e atinge quase todo o percurso amoroso de Lélío.

Após Miguilim ter recobrado sua saúde emocional, seu tio lhe pede que entregue um bilhete à sua mãe, Nhanina. Intuindo que esse pedido esconde algo que ele desconhece, Miguilim tem dúvidas sobre se deve ou não entregar o bilhete. Muito embora gostasse do tio, sabia existir algum segredo que não lhe era permitido conhecer. Se, de um lado, achava que entregar o bilhete era pecado e "judiação com o pai" (Rosa, 2020, p. 84), de outro lado, não queria trair a confiança de seu tio.

Como indivíduo em formação, Miguilim se defronta com momentos em que hesita sobre o que deve ou não fazer, fazendo emergir seus primeiros conflitos éticos. Também nessa situação, Miguilim procura Dito, formulando uma pergunta, a princípio, hipotética: "— Dito, como é que a gente sabe certo como não deve de fazer alguma coisa, mesmo os outros não estando vendo? — A gente sabe, pronto" (Rosa, 2020, p. 61/62).

No dia seguinte, deveria levar o almoço para o tio, com a eventual resposta da mãe. Afrito, Miguilim, tenta imaginar a resposta que dará ao tio, ocasião em que recorre à elaboração ficcional, como vemos no trecho abaixo:

Ah, meu-deus, mas, e fosse em estória, numa estória contada, estoriuzinha assim, ele inventando estivesse – um menino indo levando o tabuleirinho com o almoço – e então o que era que o Menino do Tabuleirinho decifrava fazer? Que palavras certas de falar?! “Tio Terêz, Vovó Izidra vinha, raivava, eu rasguei o bilhete com medo d'ela tomar, rasguei miudinhos, tive de jogar os pedacinhos no rego, foi de manhazinha cedo, a Rosa estava dando comida às galinhas...” - “Tio Têrez, a gente foi a cavalo, costear o gado nesses pastos, passarinhos do campo muito cantavam, o Dito aboiava feito vaqueiro grande toda-a-idade, um boi rajado de pretos e verdes investiu para bater, de debaixo do jacarandá-violeta, aí, o bilhetezinho de se ter e não perder eu perdi...” Mas, aí, Tio Têrez não era da estória, aí ele pega escrevia outro bilhete, dava a ele outra vez; tudo, pior de novo, começava (Rosa, 2020, p. 93/94, grifo nosso).

Percebe-se que Miguilim se vale da abertura de um espaço imaginário, no qual foram selecionados e recombinaos os elementos da realidade que estava em vias de enfrentar, manifestando claramente uma articulação entre real, imaginário e o próprio fictício, o que acontece, por exemplo, quando busca organizar seus pensamentos “como se” fosse uma estória contada.

Cabe-nos perguntar: por que razão o menino recorre à ficção para aplacar sua angústia sobre o que fazer diante de uma situação concreta?

Para responder a essa pergunta, devemos nos voltar para o que foi debatido no primeiro capítulo, notadamente quanto a algumas noções abrangidas pela Antropologia Literária formulada por Iser.

Resgatando as ideias e diferenças entre ficção explicativa e exploratória, no sentido de que as primeiras buscam organizar as informações que temos diante de nós mesmos e as segundas visam a decompor o que existe no mundo extratextual e recompor com a finalidade de ultrapassar fronteiras, temos que a ficcionalidade literária almeja, com essa decomposição e recombinação, a quebra de um paradigma da realidade, abrangendo a criação de uma pluralidade de ficções.

Essa pluralidade de ficções contida na literatura faz com que o texto se torne “inteiramente permeado de hiatos que não podem mais ser negociados pelos procedimentos das ficções explicativas” (ISER, 1999e, p. 170).

De um lado temos que o modo operacional das ficções explicativas – o *looping* recorrente – objetiva controlar e diminuir os hiatos existentes em um texto e, de outro lado, a multiplicidade de ficções da ficcionalidade literária, pelo contrário, termina por gerar novos hiatos. Nessa medida, a relação existente entre essas ficções dentro do texto deve se dar

através do “jogo”. É pelo jogo que as múltiplas ficções se articulam em um estado de “contraposição”, que revela justamente a diferença entre a ficção literária e a explicativa. Iser menciona então, Martin Heidegger, segundo o qual “a contraposição encenada como jogo é a marca registrada da obra de arte” (ISER, 1999e, p. 171).

Tal dinâmica passa a abrir o caminho para a compreensão da literatura como necessidade humana.

A interação entre as pluralidades de ficções acaba por produzir possibilidades que possuem em si mesmas um caráter imprevisível e inscrevem no texto um “futuro em aberto”. Esse futuro em aberto (ou imperscrutável) funciona como um limbo ou um estágio intermediário criado pela literatura. Nesse sentido:

De um lado, a literatura manifesta um desejo transgressor que não recua diante de nenhum tipo de conflito, porque, como se poderia alegar, suprimir fronteiras, superar o que parece insuperável constitui uma necessidade vital para a autopreservação humana. O impulso transgressor apenas atesta como os homens precisam domar a contingência de um meio ambiente desafiador. De outro lado, observar essas transgressões imprevisíveis tais quais as retrata a literatura tem um aspecto não só tranquilizador, mas também protetor, no sentido de que os seres humanos podem conscientizar-se da plenitude igualmente previsível que são capazes de extrair de si mesmos (ISER, 1999e, p. 177).

Miguilim, quando reelabora seus pensamentos na forma de uma estória, não almeja buscar ter conhecimento do conteúdo da mensagem ou das razões pelas quais o tio deseja entregar um recado à sua mãe. Ele busca, criativamente, uma solução para um evento iminente e desafiador.

Ao mesmo tempo, a lembrança, ao final do trecho, apontando que o tio “não era da estória”, lança Miguilim novamente a uma realidade que tem dificuldade de confrontar. Novamente, retorna à criação ficcional que vem elaborando para imaginar que o tio pode escrever outro bilhete e dar-lhe novamente, encenando, a partir daí, um recomeço.

Gabriele Schwab oferece algumas respostas à indagação – “por que o ser humano precisa da ficção?” – partindo da ideia de “encenação” como duplicação de si mesmo por meio da ficção:

“A formação de imagens” depende da ausência daquilo que aparece na imagem, escreve Iser em *O Ato da Leitura*. Em *O Fictício e o Imaginário*, Iser reitera tal ideia: “o que é encenado é a aparição de algo que não pode tornar-se presente”. Vista nessa perspectiva, a literatura não reproduz nem espelha nada fora dela, mas antes apresenta algumas das ilimitadas possibilidades que existem além das manifestações históricas concretas, seja as relativas a sujeitos individuais, seja as referentes a culturas (sic). A reencenação (*reenactement*) da vida na literatura consiste numa atividade antropológica que pode tanto suplementar as forças psicológicas ou culturais que impõem determinações históricas concretas, quanto interferir nelas ou revelar outras possibilidades de determinação. É neste âmbito, a meu ver, que se situam os

pressupostos nos quais Iser apóia a sua resposta à pergunta: “Por que precisamos de ficções? Por que lemos ficções?” (Schwab, 1999, p. 41).

Neste lastro, assim como a leitura, também a escrita gera “um conhecimento literário que é distinto de outros modos de conhecimento” (Schwab, 1999, p. 41).

Prossegue, então: “Sem ser um meio para um completamento ou uma compensação, a literatura nos permite moldar ativamente o mundo e a nós mesmos, ao propiciar o contato com alguma coisa que não podemos conhecer ou vivenciar de forma consciente” (Schwab, 1999, p. 42).

Em *A Ficção Cética*, Gustavo Bernardo aponta a importância da “filosofia do como se” como base estruturante da teoria de Iser, retomando o pensamento de Vaihinger, no sentido de que as representações são elas próprias acontecimentos.

Esse mundo das representações “não é destinado a ser uma cópia da realidade – o que seria tarefa totalmente impossível – mas a nos dar um instrumento com o qual a orientação neste mundo se torna mais fácil”. Entretanto, a facilidade de orientação não é imediata, uma vez que as ficções são construções que, ao se superporem à realidade, se contradizem internamente. Ao representarem o mundo, elas produzem um outro mundo, produzindo então contradições internas que, por sua vez, geram os paradoxos (Krause, 2004, p. 95).

Sandra Vasconcelos também defende a utilização da ficção como uma forma de dar sentido àquilo que se apresenta como incompreensível ou insuperável:

Com efeito, a ficção é o meio de que vale o homem para escapar, pela trilha da fantasia, do cotidiano, muitas vezes insuportável que enfrenta; é a maneira que encontra, desde tempos imemoriais, para tentar compreender os mistérios que o cercam; é ainda o modo como procura refazer seu próprio trajeto num esforço nem sempre bem-sucedido de desvendar as sombras do passado e perscrutar o futuro (Vasconcelos, 1997, p. 128).

3.2 A ferida exposta x a ferida interior

Menos grave que a doença infecciosa que acometeu a Dito na primeira narrativa de *Corpo de Baile*, Manuelzão também sofre uma dor física cuja causa é um machucado em seu pé. A dor oscila ao longo do conto, acompanhando o protagonista em sua jornada. Às vezes Manuelzão dela se esquecia, quando entretido com a festa que organizava, e às vezes a dor ressurgia forte como “uma ferroadá”. No entanto, a inflamação o acompanha no decorrer do conto, apontando para um elemento simbólico relacionado à ferida e à necessidade de cura.

Como em “Campo Geral”, também Manuelzão exterioriza uma ferida física, que representa uma manifestação interior. A fabulação comandada pelos contadores de estórias Joana Xaviel e Seo Camilo, no clímax do conto, recupera uma vez mais a ideia da necessidade da ficção.

Para melhor analisar essa relação, faz-se necessário apresentar o contexto em que Manuelzão se encontra nos dias em que se passam as festividades na Samarra.

A pesquisa de Sandra Guardini Vasconcelos, publicada sob o título *Puras misturas*, é fundamental para essa análise, sobretudo quanto à investigação do papel das narrativas e das tradições orais no contexto sertanejo e no cotejo com o desenvolvimento interior de Manuelzão.

Luciana Marques Ferraz também se debruçou sobre o conto no trabalho *A Infância e a Velhice: percursos em Manuelzão e Miguilim*, em que se dedica à análise da complexidade psíquica de Manuelzão – e de Miguilim – e examina como, a partir de estratégias narrativas, o sujeito se constitui, articulando aspectos da teoria psicanalítica de Freud e Lacan.

Em minha pesquisa de mestrado analisei as duas estórias contadas por Joana e Seo Camilo, sob o prisma do que Sandra Guardini Vasconcelos chama em sua obra de “desmancho e recriação”. Associei tal estratégia narrativa às concepções de Wolfgang Iser acerca dos atos de fingir. Isto porque, como veremos adiante, Joana Xaviel, mais do que reproduzir a tradição do sertão, investe-se em um papel criador, uma vez que subverte narrativas clássicas a fim de criar uma estória nova, mas carregada de tradição. Segundo a autora: “Um dos trechos narrados por Joana Xaviel é uma reelaboração de *O vaqueiro que não mentia* – conto tradicional do Brasil, do qual Théo Brandão reproduz dez versões (...)” (Vasconcelos, 1997, p. 79).

Essas análises serão recuperadas neste trabalho com a finalidade de investigar, neste segundo momento, especificamente a relação da ficção com a cura pessoal de Manuelzão e, para além, avaliar como tal fato se articula no conjunto com o romance seguinte: “A estória de Lélío e Lina”.

O caminho trilhado neste item perpassará alguns pontos dessas análises para fundamentar a existência de uma ferida interior em Manuelzão que será curada com a audição das estórias contadas por Joana e Seo Camilo, o que apontaria, em tese, para uma reiteração – como em “Campo Geral” – da necessidade humana de ficcionalizar.

A narrativa de “Uma estória de amor” – como já mencionado – acompanha a festa que Manuelzão ofereceu para comemorar a fundação da fazenda e a inauguração da Igreja de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro e os dois dias que a antecedem.

A ideia da construção da capela tinha sido de sua mãe, dona Quilina que, ao adoecer, indicou o local ideal para construção de uma capelinha, o que foi feito. A festa era, portanto, também em memória da mãe. Esse dado é importante, uma vez que a narrativa subjacente acompanha as memórias e reminiscências de Manuelzão, em especial sua lida com a falta e a ausência, dores que, como veremos, são exteriorizadas e simbolizadas por seu ferimento no pé. Segundo Sandra Vasconcelos:

Elemento condutor da narrativa, a festa é, certamente, o espaço privilegiado do texto, porque é nela que ele se arma. Ela é o elemento que capta a totalidade, é o espaço de ruptura do tempo e do cotidiano, é o espaço da criação, no qual Manuelzão vai tecer os acontecimentos. Ela é o espaço real, palpável, onde circulam o povo, os bichos os personagens. A festa se faz no pátio, no eirado, na chã da capela, na sala e na cozinha. Com esse, convite um outro espaço – o do imaginário das histórias, do devaneio e do sonho, da memória e da desordem – construído por Manuelzão. Aí, o vivido, o imaginado e a fantasia, com suas ânsias, mal-estares e palpitações, é deflagrado ora por lembranças, como a da construção da casa, ora por pessoas, como o velho Camilo, ora pelas histórias, como as de Joana Xaviel (Vasconcelos, 1997, p. 22).

Sandra Vasconcelos destaca três segmentos distintos do conto, que correspondem, respectivamente, à antevéspera, à véspera e ao dia da festa. Ressalta a existência de uma construção da narrativa quase cinematográfica, que permite mostrar os movimentos dos convidados, ao tempo em que se afunila para se concentrar no protagonista.

Tal análise se coaduna com o que examinamos no segundo capítulo deste trabalho quanto ao movimento de deslocamento existente no conjunto e que, na primeira tríade, aponta para uma interiorização seguida de exteriorização.

No primeiro segmento, correspondente à antevéspera do evento esperado, quando Manuelzão retorna para casa, inicia-se o primeiro movimento de internalização em que o personagem “parece procurar passar sua vida a limpo, numa tentativa de entender seus rumos e seu sentido” (Vasconcelos, 1997, p. 30).

A Casa, como em outras narrativas do conjunto *Corpo de Baile*, aparece, por vezes, grafada com a inicial maiúscula. Em “Uma estória de amor”, adquire uma importância fundamental, pois é ela que abre suas portas para a entrada do personagem – e do leitor – em um espaço próprio de reminiscências e imaginação.

Sua casa. Sempre pudesse ser. Mas lá, a Samarra, não era dele. Manuelzão trabalhava para Federico Freyre — administrador, quase sócio, meio capataz de vaqueiros, certo um empregado. Porém Federico Freyre nem bem uma vez por ano se lembrava de aparecer, e Manuelzão valia como único dono visível, ali o respeitavam. Às horas, quando na bôa mira dum sonho consentido, ele chegava mesmo a se sobre-ser, imaginando quase assim já fosse homem em poder e rico, com suas apanhadas posses. Um dia, havia-de (Rosa, 2020, p. 120).

A narrativa apresenta a Casa da Samarra como se pertencesse a Manuelzão e, imediatamente, corrige-se, pois, de fato, não era de propriedade dele, mas do fazendeiro Federico Freyre. A luta do homem pela posse de terras e a confusão existente entre propriedade e posse, problemas comuns no sertão, são retratadas de forma sutil na figura de Manuelzão, que é descrito como “administrador, quase sócio, meio capataz de vaqueiros, certo um empregado” (Rosa, 2020, p. 120).

Federico Freyre, o dono da fazenda, por outro lado, sequer frequenta o lugar. Manuelzão era considerado por todos como “único dono visível”, e, para sua mãe, como se fosse “dono todo” (Rosa, 2020, p. 121). Tendo chegado perto dos seus sessenta anos, sente que alcançou um “patamar meio confortado” (Rosa, 2020, p. 121). Não apenas era respeitado pelo patrão, que há quatro anos lhe entregara a Samarra para desbravar, mas também admirado pelas demais pessoas com quem convivia. A Samarra era a primeira terra que pode cuidar como se sua fosse. “Pudera ir buscá-la, enfim, era a primeira ocasião em que se via sediado em algum lugar, fazendo de meio-dono” (Rosa, 2020, p. 121).

A conquista da estabilidade com a fundação da Samarra veio, no entanto, acompanhada da perda de sua mãe, já bastante idosa. A festa, em comemoração tanto à fundação da Samarra quanto à inauguração da capelinha em homenagem à dona Quilina, propicia a abertura de um espaço imaginário para a reflexão acerca das suas próprias escolhas e, conseqüentemente, do destino que deverá seguir.

Manuelzão dedicou sua vida ao trabalho, embora quase não tenha conhecido a estabilidade, uma vez que seus serviços na Samarra haviam iniciado há apenas quatro anos. Tendo vivido uma vida inteira de preocupações relacionadas ao trabalho, a narrativa associa esse momento de estabelecer fundação na Samarra a uma necessidade de pertencimento familiar, que o importante trecho a seguir explicita:

Mas desde o começo Manuelzão conheceu que, para fundar lugar, lhe faltava o necessário de alguma espécie. Sentiu-o, vagarosamente. Só, solteirão, que ele era. Antes, nunca tinha pensado nisso com motivos. Pensou. Seus homens, mais ou menos velhos conhecidos, com ele vindos do Maquiné, para apego de companhia não bastavam? Ele calculou que não. E resolveu um recurso. A mãe, idosa, e que nunca aceitara de sair do lugarejo do Mim, na Mata do Andrés, no Pium-í, no Alto Oeste, não era pessoa para vir aguentar as ruindades dum princípio tão sertanejo assim. Mas Manuelzão se lembrou de um filho, que também tinha (Rosa, 2020, p. 122).

Com esse sentimento, Manuelzão levava a mãe e o filho Adelço para residirem na Samarra, por imaginar que ali seria “seu esteio de pouso, termo de destino” (Rosa, 2020, p. 123). Adelço, seu único filho, é apresentado como nascido de uma relação casual com uma

mulher cujo nome Manuelzão não recordava. Adulto, perto de seus trinta anos, Adelço tinha sete filhos, era casado com Leonísia e, tal qual Manuelzão, havia trabalhado em várias fazendas. Não obstante o convite feito por Manuelzão para que se estabelecessem na Samarra, a relação entre ambos se revela dificultosa.

Adelço é um homem de poucas palavras e olhares baixos, muito trabalhador, que lembrava o avô, pai de Manuelzão. Para Manuelzão era difícil aceitar que seu filho não tivesse ambição, que trabalhasse “debaixo do mando de outros, relambendo sempre seu pedacinho de pobreza” (Rosa, 2020, p. 145). A semelhança do filho com o avô leva a crer que Manuelzão sentia um medo do fracasso, da pobreza, da qual tentou fugir desde a infância e com a qual seu pai se mostrava totalmente resignado.

Já o pai de Manuelzão tinha sido roceiro, pobrezinho, no Mim, na Mata. Todas terras tão diferentes, tão longe daqui, tão diferente tudo, muita qualidade dos bichos, os paus, os pássaros. Mas o pai de Manuelzão concordava de ser pobre, instruído nas resignações; ele trabalhava e se divertia olhando só para o chão, em noitinha sentava para fumar um cigarro, na porta da choupana, e cuspiam muito. Tinha medo até do Céu. Morreu. (Rosa, 2020, p. 133/134).

Ao mesmo tempo, a comparação com seu próprio pai – avô de Adelço – indica que, de fato, o protagonista vê em seu filho uma continuação e permanência de sua linhagem, no entanto, com as características que menos admira.

Mas esse Adelço saíra triste ao avô, ao pai dele Manuelzão, que lavrava rude mas só de olhos no chão, debaixo do mando dos outros, relambendo sempre seu pedacinho de pobreza, privo de réstia de ambição de vontade. Desgosto... Como ter um remédio que curasse um erro, mudasse a natureza das pessoas? (Rosa, 2020, p. 145).

O trecho acima, ao tempo que aponta para o pensamento de Manuelzão, indica a busca e o desejo do protagonista por uma espécie de “cura” e, ao mesmo tempo, a existência de um “erro”.

O remédio assinalado de forma explícita no texto objetiva a cura do erro ou da própria natureza das pessoas, fazendo supor que o problema de Manuelzão é o filho Adelço. Esse tema merece um aprofundamento maior por se relacionar diretamente à cura e às escolhas que levaram o protagonista a manifestar tais sintomas.

Adelço não deixa de ser mais um sintoma da dor de Manuelzão – assim como o machucado em seu pé. Sua ferida verdadeira é mais introjetada. Ao lado de Leonísia e de sua extensa família, prefiguram caminhos para atingir a essência da dor interior, obliterada por dezenas de anos de trabalho e busca por estabilidade.

Nesse sentido, é possível compreender onde subjazem as dores de Manuelzão – e quais são elas – a partir dos incômodos que o protagonista manifesta ao longo da narrativa e desaguam de seu inconsciente, manifestando-se de forma autônoma e intensa: para além da ferida no pé, os ciúmes de Adelço e a admiração por Leonísia.

Leonísia, por sua vez, esposa de Adelço, é descrita sempre de forma elogiosa. Surge como figura de relevância e assume um papel idealizado de dona-de-casa – em substituição à falecida mãe do protagonista. “E, Leonísia, Manuelzão mesmo respeitava. Ela ficara sendo a dona-da-casa. Da Casa — de verdade, que ali formava seu conchego firme sertanejo.” (Rosa, 2020, p. 124).

Segundo Sandra Vasconcelos, o machucado no pé de Manuelzão representa ressonâncias do mito de Édipo.

Não há como esquecer a etimologia do nome Édipo (rad. *oidein*, ser inchado, *pous*, pés), ou ainda a força da palavra *desando*, usada no texto para tentar explicar a situação de Manuelzão. *Desandar* significa fazer andar para trás, percorrer em sentido contrário, o que é exatamente o que faz o personagem: uma volta no tempo, à infância, o que leva a fazer aflorar essas relações fundamentais. (Vasconcelos, 1997, p. 86)

No mesmo sentido, Luciana Ferraz relaciona o mito de Édipo à Leonísia, que assume simbolicamente o lugar da mãe de Manuelzão:

Vemos aqui a associação entre a intuição da existência de um erro e o sentimento da culpa, reeditando, com outras roupagens, a vivência de Édipo, uma vez que Leonísia está colocada no lugar da mãe e seu amor é interdito. Os ecos do mito, cujo nome significa “pé inchado”, aparecem reiteradamente nas muitas menções ao machucado no pé de Manuelzão (Ferraz, 2010, p. 155).

Na mesma linha, Luciana Ferraz também questiona qual seria a natureza do erro sobre o qual Manuelzão reflete: “A que erro Manuelzão se refere? Ao amor dele por Leonísia? Ao fato de ter trazido o casal para morar com ele? Ao fato de ter tido um filho como Adelço, de um caso fortuito?” (Ferraz, 2010, p. 154).

Nessa esteira, releva complementar que, para além de indicar algo que foge ao seu domínio, o erro ao qual Manuelzão se refere quando pensa em seu filho Adelço pode apontar para uma responsabilidade pessoal.

Neste aspecto, não se deve olvidar o abandono que o próprio Manuelzão empreendeu, quando deixou o filho Adelço no Porto Andorinhas e só o viu, ao longo da vida, por cerca de três vezes, até convidá-lo a ir para a Samarra. O convite para morar na Samarra, depois de tanto tempo, poderia ser interpretado como uma espécie de redenção, ainda que, conscientemente, Manuelzão diga que não se arrepende do passado.

Refletindo sobre tal opção, em uma passagem muito importante da narrativa, o vaqueiro se indaga:

Por que os trouxera? Talvez na ocasião tivesse imaginado que a Samarra ia ser seu esteio de pouso, termo de destino. E ele mesmo, nas entradas, se louvou de ter conseguido reunir para si aquela família de tardezinha. Estivesse, naquela hora, denunciando cabeceira de velhice? Não pensava. Nem agora chegava a mudar de parecer, do que tinha feito não se arrependia. Essas coisas ocorrem nuns escuros, é custoso de saber se a gente deve se aprovar ou confessar um arrependimento: nos caroços daquele angu, tudo tão misturado, o ruim e o bom. Mas ele não punha em pé o pesar. Estavam de bem, só que, em qualquer novidade, nesta vida, se carece de esperar o costume, para o homem e para o boi. Manuelzão era o das forças, não se queixava (Rosa, 2020, p. 123).

Manuelzão e Adelço trilharam caminhos opostos durante suas trajetórias pessoais e, em certa medida, complementares, notadamente no que tange às escolhas e às suas consequências, bem como à dor existencial de cada um.

Enquanto o primeiro colocou seu trabalho e a busca por estabilidade em primeiro plano, Adelço formou uma família numerosa, mas lhe falta aquilo que o pai conseguiu conquistar: um bom trabalho e estabilidade. Se Manuelzão não tem certeza da razão pela qual convidou Adelço e a família para morar na Samarra, como o trecho acima indica, o filho sabe exatamente por que aceitou, pois “os tempos estavam ruins em toda a parte” (Rosa, 2020, p. 123).

Complementares como Dito e Miguilim, os caminhos de Manuelzão e Adelço se reúnem novamente:

Os tempos estavam ruins em toda a parte, e não era fácil alguém resistir a um convite assim de Manuelzão, tão forte a ação dele prometia à gente lucro de progresso, seu ânimo arrastava empós seguintes e comparsas — era um condão, ele mesmo sabia disso (Rosa, 2020, p.123).

Assim, se, por um lado, no que tange ao trabalho, Manuelzão é mais bem sucedido que seu filho Adelço, este, não obstante todas as dificuldades, constituiu uma família numerosa – conquista que faz com que Manuelzão reflita sobre suas próprias decisões ao longo de sua vida.

Na mesma toada desses questionamentos de Manuelzão, em um movimento que conjuga reflexão e dúvidas disfarçadas de certezas, surge outra passagem muito importante da narrativa que novamente remete à questão da dor introjetada de Manuelzão.

Com a finalidade de introduzir a simbólica narrativa em que o riacho, ao lado do qual foi construída a Casa, simplesmente secou, ou melhor, “cessou”, Manuelzão se pergunta sobre outro eventual “erro” cometido. A passagem é ambígua e abre margem a dúvidas, pelo que se faz necessária sua citação:

Todavia, num senão, o situado escolhido não dera ponto. **Por tanto, podia merecer nome outro: o de "Seco Riacho", que o velho Camilo falou.** O velho Camilo tivesse idéia para esse falar, era duvidoso; e alguém acusara por ele. **Mas Manuelzão sabia, o inventante tinha sido mesmo o Adelço, que censurava, que escarnecia. Por conta de um erro. E de quem tinha sido o erro?** Mas que podia acontecer a qualquer um mestre de mais sertão, pessoa perita nas solidões e tudo. (Rosa, 2020, p. 124, grifo nosso).

Antes de entrar na narrativa do mistério que envolve o riacho seco, dois pontos de fundamental importância surgem a partir do excerto citado. Um deles diz respeito à introdução na narrativa de um dos personagens contadores de histórias que será fundamental na terça parte final do conto – o velho Camilo. É ele quem designa o pequeno rio de “Seco Riacho”.

O outro ponto refere-se à indagação, aparentemente retórica, sobre a existência de um erro. Sobre este erro, Sandra Vasconcelos questiona: “Resta-nos indagar a qual erro se refere: à escolha do lugar ou ao fato de ter trazido Leonísia e Adelço para junto de si e ter assim incorrido em um crime do qual julga agora pagar o preço?” (Vasconcelos, 1997, p. 67).

Para além do questionamento exposto acima, também nos perguntamos: se o erro ao qual Manuelzão se refere, como Sandra Vasconcelos aponta em primeiro lugar, diz respeito à escolha do lugar, dois caminhos ainda podem se abrir:

- a) o riacho morreu em decorrência da construção da Casa, o que aponta para um sentimento de responsabilidade pessoal do protagonista pela morte do riacho, ou
- b) a Casa foi construída em um local que, em pouco tempo, se revelaria infértil e inseguro.

Seja por um aspecto seja por outro, a cessação do riacho reveste-se, sem dúvida, de uma característica simbólica e metafórica, para além do que pode ser compreendido racionalmente.

Vejamos o que aconteceu.

Segundo o conto, existia um riacho, que descia a encosta, desaguava no Córrego das Pedras e seguia até o São Francisco:

Dava alegria, a gente ver o regato botar espuma e oferecer suas claras friagens, e a gente pensar no que era o valor daquilo. Um riachinho xexe, puro, ensombrado, determinado no fino, com rogojeio e suazinha algazarra — ah, esse não se economizava: de primeira, a água, pra se beber. Então, deduziram de fazer a Casa ali, traçando de se ajustar com a beira dele, num encosto fácil, com piso de lajes, a porta-da-cozinha, a bom de tudo que se carecia. Porém, estrito ao cabo de um ano de lá se estar, e quando menos esperassem, o riachinho cessou. (Rosa, 2020, p. 124).

Após cerca de um ano do estabelecimento da Casa no local, no meio da noite, sentiram, no silêncio que se fez, a morte do riacho:

"Ele perdeu o chio..." Triste duma certeza: cada vez mais fundo, mais longe nos silêncios, ele tinha ido s'embora, o riachinho de todos. Chegado na beirada, Manuelzão entrou, ainda molhou os pés, no fresco lameal. Manuelzão, segurando a tocha de cera de carnaúba, o peito batendo com um estranhado diferente, ele se debruçou e esclareceu. Ainda viu o derradeiro fiapo d'água escorrer, estilar, cair degrau de altura de palmo a derradeira gota, o bilbo. E o que a tocha na mão de Manuelzão mais alumiu: que todos tremiam mágoa nos olhos. Ainda esperaram ali, sem sensatez; por fim se avistou no céu a estrela-d'alva. O riacho soluço se estancara, sem resto, e talvez para sempre. Secara-se a lagrimai, sua boquinha serrana. Era como se um menino sozinho tivesse morrido. (Rosa, 2020, p. 124)

O episódio é narrado de forma breve e carrega em si notas de elementos ficcionais (até mesmo fantásticos) que fazem parte da rica fabulação sertaneja.

O caráter lírico e poético da narrativa, que finaliza com o avistamento da estrela d'alva, um soluço que se estanca, a lágrima que seca e a morte de um menino sozinho, indica a convocação de uma característica ficcional que ganha, inclusive, contornos folclóricos, contendo elementos da memória coletiva, indistinta e contínua.

Uma produção, canto, dança, anedota, conto, que possa ser localizada no tempo, será um documento literário, um índice de atividade intelectual. Para que seja folclórica, é preciso uma certa indecisão cronológica, um espaço que dificulte a fixação no tempo. Pode dizer-se a época, uma época extensa, mas não a restringindo mesmo a indicação de uma década. Natural é que uma produção que se popularizou seja folclórica quando se torne anônima, antiga, resistindo ao esquecimento e sempre citada, num ou noutro meio denunciador da predileção ambiental (Cascardo, 2006, p. 22/23).

Cascardo resume, no excerto acima, os elementos de uma literatura folclórica: a antiguidade, a persistência, o anonimato e a oralidade.

A partir do exame do episódio, é possível verificar claramente a existência, nos dois parágrafos que tratam da morte do riachinho, de duas dessas características, o anonimato e a oralidade.

Com relação à antiguidade e à persistência, o primeiro definido como indecisão cronológica e o segundo como resistência ao esquecimento, podemos depreender, ao menos, uma indicação embrionária de sua existência.

Se há uma indicação temporária na narrativa – o riacho cessou um ano após a construção da Casa – não sabemos ao certo quando essa edificação foi levantada.

Nesse sentido, a análise de Sandra Vasconcelos ratifica esse entendimento:

Abrindo-se com uma descrição lírica do cenário por onde corre o riacho da Samarra, o episódio caracteriza-se por criar uma atmosfera singular dentro do conto, pois remete narrador e personagem, e junto com eles o leitor, a um tempo cuja indeterminação só é quebrada uma única vez por uma referência temporal específica ("ao cabo de um ano de lá se estar"). O uso de duas expressões temporais bastante vagas – "dantes" e "no meio duma noite, indo para a madrugada" – de certa forma

arranca essa historieta do fluxo histórico e joga os acontecimentos que ela narra para um tempo indeterminado, colocando-os de fato como um momento de passagem, da noite para o dia (Vasconcelos, 1997, p. 59/60).

Também a persistência é indicada ao verificarmos a reiteração desse episódio ao longo de “Uma estória de amor”. Por exemplo, no *Romanço do Boi Bonito (A décima do boi e do cavalo)*, estória contada por Seo Camilo ao fim do conto, há clara alusão ao episódio da morte do riachinho, ainda que às avessas, ao se apontar a existência de um “riacho que nunca seca”, conforme trecho abaixo destacado.

Num campo de muitas águas. Os buritis faziam alteza, com suas vassouras de flores. Só um capim de vereda, que doitava de ser verde — verde, verde, verdeal. Sob oculo, nesses verdes, um riachinho se explicava: com a água ciririca — "Sou riacho que nunca seca..." — de verdade, não secava. Aquele riachinho residia tudo. Lugar aquele não tinha pedacinhos. A lá era a casa do Boi (Rosa, 2020, p. 198).

Podemos constatar, portanto, a encenação da gestação e do nascer de uma literatura folclórica que, ainda em formação, será essencial no desenvolvimento de “Uma estória de amor” e, dentro dela, das estórias contadas pelos personagens Joana e Camilo.

Vasconcelos oferece uma importante leitura sobre a morte do riacho como “uma metáfora que condensa em imagem sua experiência diante da ideia de interrupção da passagem do tempo” (Vasconcelos, 1997, p. 68). Isto porque a própria narrativa indica uma comparação entre a morte de um riacho com a morte de “um menino sozinho”. Prossegue:

Na verdade, essa analogia revela que o vaqueiro projeta para fora de si algo que tem lugar no mundo da sua interioridade, pois foi dentro dele que o tempo cessou de fluir e o passado se petrificou. Na “precisão de achar um começo” e de explicar sua desordem interna, ele investe o riacho temporário de um significado particular e formula uma pergunta – por que o riacho estancou?” (Vasconcelos, 1997, p. 68).

A morte enigmática do riacho e as notas folclóricas da narrativa do episódio convocam para a reflexão sobre um mistério subjacente ao próprio conto “Uma estória de amor”. O que realmente acontece naqueles três de dias de festa na Samarra, que impele Manuelzão a tomar sua decisão final?

Três símbolos do vazio e a da falta – a secura do riacho, o machucado no pé e o incômodo de Manuelzão com seu filho – convergem para evidenciar uma dor mais profunda. Ao mesmo tempo, a morte do “menino sozinho” pode indicar uma relação textual com a morte de Dito, que ocorre na primeira narrativa de *Corpo de Baile*, associando mais uma vez Manuelzão e Miguilim na busca pela cura de suas dores emocionais.

A poética e enigmática morte do riacho exterioriza a dor da falta interna de Manuelzão, as dúvidas quanto às suas escolhas de vida, a morte da mãe, a culpa de ter abandonado o filho.

“Essa é, de fato, a imagem que dá forma à metáfora da falta e do vazio que percorre o conto por debaixo do trançado de festa e memória que compõe a narrativa” (Vasconcelos, 1997, p. 69).

A partir de tal relação, evidencia-se que a ferida exterior – o machucado no pé – de Manuelzão está inextricavelmente relacionada com seus traumas emocionais, em especial àqueles relacionados à vivência edípica à qual a própria condição humana nos assujeita.

Daí surge uma das hipóteses estudadas nesta pesquisa: a ficção pode curar essa ferida interior? Se positiva a resposta, tal cura é figurada em *Corpo de Baile*?

A ferida no pé é a principal razão pela qual Manuelzão deixa seus afazeres rotineiros para descansar e ouvir as estórias narradas por Joana Xaviel e Seo Camilo durante a festa na Samarra. A princípio o protagonista culpabilizava-se por se entreter, porque era “esperdiçar a espertina destas pequenas horas” (Rosa, 2020, p. 141). Mas também, por outro lado, percebia as narrativas como “o vago de palavras, o sabido de não existido, invenções” (Rosa, 2020, p. 141).

Agora mesmo, não era por querido querer que estava ali escutando as estórias. Mais essas vinham, por si, feito no avanço do chapadão o menor vento brisêia. A bem ele tinha decidido o cálculo de botar o pé jazendo na cama, ali, para ajudar que o machucado melhorasse. Se não, estaria em pé, sobre-rondando, vigiando o povo todo se acomodar. Só que o sono se arregaçava. Se furtivava o sono, e no lugar dele manavam as negaças de voz daquela mulher Joana Xaviel, o urdume das estórias. As estórias – tinham amarugem e docice. A gente escutava, se esquecia de coisas que não sabia. (Rosa, 2020, p. 141)

O trecho citado destaca importante relação entre a ferida no pé e a contação de estórias, uma vez que fica claro para o leitor que é necessidade de descansar os pés que impele Manuelzão a se permitir uma pausa em suas tarefas diárias.

Dois pontos importantes são sinalizados nessa passagem:

a) não é por desejar ouvir as estórias que Manuelzão interrompe seus afazeres na fazenda, mas sim, por uma necessidade física de descansar o pé machucado.

b) as estórias possuíam um poder especial e paradoxal – tinham qualidades amargas e doces e propiciavam uma distração misteriosa e desconhecida.

Joana dedica-se à contação de duas principais estórias: 1) do príncipe que foi guerrear e se apaixonou por uma moça que se vestia de guerreiro e 2) da *Destemida*, que exigiu de seu marido, um vaqueiro muito pobre, que matasse uma vaca por um mero desejo de comer sua carne.

As histórias de Joana são o grande elemento de desmancho não só no nível do tempo e do espaço, na medida em que instauram o tempo e o espaço do imaginário, como no nível do personagem que, pelo caminho da fantasia, vai abrir as comportas

da sua subjetividade. O desmancho também se dá no plano do narrador que, a partir desse momento, passa a dividir a narração não só com Joana e Manuelzão, mas com um coro de vozes que irrompe e, perpassando todo o texto, desfaz a unidade de sua voz onisciente (Vasconcelos, 1997, p. 33).

A *Destemida* narra a estória de um homem que confiou a um vaqueiro sua melhor fazenda e, com ela, uma vaca chamada Cumbuquinha. Esposa do vaqueiro, a Destemida exigiu que ele matasse a vaca, para que comesse de sua carne, o que o vaqueiro acaba por fazer, inclusive mentindo para o fazendeiro. Por fim, a mulher planeja o assassinato da mãe do fazendeiro a fim de ocultar o feito.

A *Destemida* é inspirada em narrativas do sertão nas quais se conta que um vaqueiro mata um boi a pedido de uma mulher. Sandra Vasconcelos explica que tais episódios tem como paradigma a *Estória do Vaqueiro Que Não Mentia*⁵.

Seja em sua versão como conto popular, seja como tema do entremeio de Reisado, o Vaqueiro que não mentia circulou em diferentes regiões do país e seu motivo central pode ser rastreado até suas origens europeias, especialmente peninsulares (Vasconcelos, 1997, p. 112).

Ocorre que, nas fábulas tradicionais, a vaca é confiada a um vaqueiro que deve protegê-la, enquanto uma mulher tenta convencê-lo a matá-la para satisfazer seu desejo. Nessas estórias, o vaqueiro diz a verdade a seu patrão e, por fim, é recompensado.⁶

Por sua vez, a versão contida na estória narrada por Joana Xaviel rompe a sequência tradicional, adicionando mais elementos, e “criando uma versão inaudita para ele, o que explica, em parte, o efeito de estranhamento que prova nos ouvintes e a pronta reação de recusa de Manuelzão.” (Vasconcelos, 1997, p. 113).

Todos que ouviam, estranhavam muito: estória desigual das outras, danada de diversa. Mas essa estória estava errada, não era toda! Ah, ela tinha de ter outra parte — faltava a segunda parte? A Joana Xaviel dizia que não, que assim era que sabia, não havia doutra maneira. Mentira dela? A ver que sabia o resto, mas se esquecendo, escondendo. Mas — uma segunda parte, o final — tinha de ter! Um dia, se apertasse com a Joana Xaviel, à brava, agatanhal, e ela teria que discorrer o faltante. Ou, então, se vero ela não soubesse, competia se mandar enviados com

⁵ Também conhecida como *Estória do Boi Leição*, ou *Quirino, Vaqueiro do Rei*. (Vasconcelos, 1997, p. 112)

⁶ “De modo geral, desconsiderando-se a infinidade de variantes possíveis, pode-se descrever o enredo tradicional desse conto como sendo composto dos seguintes elementos:

- 1) um fazendeiro tem um boi de estimação e um vaqueiro fiel e avesso à mentira;
- 2) um compadre (ou vizinho) do fazendeiro aposta que o vaqueiro pode ceder à mentira;
- 3) o compadre envia sua filha para seduzir o vaqueiro e convencê-lo a matar o boi para ele (grávida, em algumas versões) possa comer-lhe o fígado;
- 4) o vaqueiro cede aos apelos da mulher e mata o boi;
- 5) o vaqueiro tenta inventar uma mentira para justificar ao fazendeiro a morte do boi;
- 6) incapaz de mentir, o vaqueiro confessa a verdade ao fazendeiro e o compadre perde a aposta;
- 7) o fazendeiro recompensa o vaqueiro, que se casa com a moça.” (Vasconcelos, 1997, P. 112)

paga, por aí fundo, todo longe, pelos ocios e veredas do mundo Gerais, caçando — para se indagar — cada uma das velhas pessoas que conservavam as estórias. **Quem inventou o formado, quem por tão primeiro descobriu o vulto de idéia das estórias? Mas, ainda que nem não se achasse mais a outra parte, a gente podia, carecia de nela acreditar, mesmo assim sem ouvir, sem ver, sem saber.** (Rosa, 2020, p. 143).

A versão de Joana Xaviel, para além de subverter a tradição, retrata personagens que representam o pior da condição humana: uma mulher sem piedade, capaz de engendrar a morte do animal que deveria ser protegido pelo marido, planejar um incêndio a fim de assassinar a sogra com finalidades vis e, de outro lado, um homem que opta por não agir da forma correta.

Os ouvintes se inquietam com a atualização da narrativa, daí surgindo duas suposições:

- 1) foram surpreendidos por um final que desconheciam e
- 2) além de ausente de qualquer moral, o final diverso aponta que a mulher enriqueceu, não tendo qualquer castigo.

Segundo Sandra Vasconcelos, a *Destemida* é um “instrumento para uma espécie de tomada de consciência de Manuelzão das condições concretas de sua existência e de sua real situação de homem pobre e só” (Vasconcelos, 1997, p. 123). Ela esclarece que Manuelzão percebe na narrativa um sinal de que o mundo desconjuntado da estória é similar ao seu próprio mundo “permanentemente ameaçado de ruir” (Vasconcelos, 1997, p. 123).

Se a estória da *Destemida* funciona para Manuelzão como a exposição de sua ferida espiritual, abrindo espaço para um questionamento interior, *A décima do Boi e do Cavalo* efetivamente funcionará como “cura” dessa ferida.

O *Romanço do boi bonito* ou *A décima do boi e do cavalo* é uma narrativa longa, lírica e poética, que também remonta às estórias tradicionais do sertão e representa o embate entre o homem e a natureza, ao acompanhar a trajetória de um vaqueiro, chamado Menino, que é desafiado a vencer um boi considerado indomável e que, ao final, terá sua liberdade garantida.

Vasconcelos se reporta à existência de uma vertente do ciclo temático do boi, em que se afigura a luta de um vaqueiro para demonstrar coragem e habilidade em domar um animal. O ciclo dessas estórias tradicionais é formado por narrativas tais como: *Boi Surubim*, *Rabicho da Geralda (versos de 1792)*, *Vaca do Burel*, *Boi Espaço (segunda metade do século XIX)*, por exemplo.

Segundo Câmara Cascudo, “o Ciclo do Gado na “cantoria” sertaneja ou poética de improviso registra a história dos animais que fugiram das fazendas, vivendo anos e anos nas serras ou grotões, rebeldes às buscas dos vaqueiros e campeadores” (Cascudo, 2006, p. 387).

A própria narrativa de “Uma estória de amor” já esclarece que a fábula diz respeito à luta pelo domínio da natureza pelo homem – similar à que veremos com Soropita (Dão-Lalalão): “No princípio do mundo, acendia um tempo em que o homem teve de brigar com todos os outros bichos, para merecer de receber, primeiro, o que era — o espírito primeiro” (Rosa, 2020, p. 199).

Os eventos da narrativa de Seo Camilo se desenvolvem em um espaço alegórico, no “centro deste sertão e de todos”, apontando na direção das narrativas maravilhosas, revestindo o narrador, Seo Camilo, de uma função sacerdotal (Souza, 2008, p. 149).

O vaqueiro Menino é uma figura cercada de mistérios e sobressai dos demais por demonstrar o equilíbrio perfeito entre a coragem e o medo. Quando viu o Boi Bonito, objeto de sua missão, “O Vaqueiro mandou o medo embora” (Rosa, 2020, p. 198). Na estória narrada dentro de “Uma estória de amor”, o vaqueiro Menino vence o medo por ter consciência de sua missão.

O exame de Sandra Vasconcelos acerca do efeito da narrativa de Joana Xaviel e Seo Camilo em Manuelzão é esclarecedor para o entendimento da função terapêutica exercida pela ficção nos personagens. Segundo a autora, as imagens e elementos contidos nas narrativas orais invadem o imaginário do protagonista para mesclar-se às suas próprias memórias e reminiscências. Surge, portanto, um processo de espelhamento.

Retomando o pensamento de Wolfgang Iser, se o fictício depende do imaginário para se realizar completamente e, por sua vez, o imaginário deve ser estimulado, impelido e, por conseguinte, ativado, manifesta-se um mecanismo que atua em via dupla. De um lado o jogo do texto ocorre no imaginário do autor e, de outro, na instância imaginária do leitor.

Essa operação mental é encenada em “uma estória de amor”, uma vez que as imagens evocadas nas narrativas dos contadores de estórias se entrelaçam às lembranças de Manuelzão, que se vê refletido no enredo, identificado com o herói.

Embalado pela voz da contadeira, Manuelzão vai desentranhando fragmentos de seu passado e misturando o pai e a mãe, o filho e a nora, Federico Freyre e a fazenda, o senhor de Vilamão, João Urugem, os netos, os companheiros. A cada imagem seu corpo esquecido, sem memória, reconstitui momentos que se perderam no tempo. Estabelecem-se correspondências temporais e o presente de Manuelzão se comunica com os diversos passados, por meio dos acontecimentos lembrados. As narrativas o deslocam para outras cenas e outros espaços e sua vida de vaqueiro volta à sua lembrança (Vasconcelos, 1997, p. 134).

Neste sentido, Manuelzão reencena o receptor das estórias ouvidas, permitindo-se que se veja refletido nos símbolos emanados das narrativas, como o recitado do Vaqueiro Menino, cantado por Seo Camilo.

"— *Levanta-te, Boi Bonito,
ô meu mano,
com os chifres que Deus te deu!
Algum dia você já viu,
ô meu mano,
um vaqueiro como eu?"*

Dele ganhou uma resposta, com um termo sério e sentido:

— *Te esperei um tempo inteiro,
ô meu mão,
por guardado e destinado.
Os chifres que são os meus,
o meu mão,
nunca foram batizados...*

*Digo adeus aos belos campos,
ô meu mão,
onde criei o meu passado?
Riachim, Buriti do Mel,
ô meu mão,
amor do pasto secado?... (Rosa, 2020, p. 199)*

A fabulação proporciona uma abertura de espaço imaginário em que é possível a comunicação de imagens formuladas no polo artístico com elementos selecionados do repertório do polo receptor, potencializando, ao máximo, a transgressão de fronteiras, capaz de converter o fictício em um meio para a realização do que existe no imaginário.

Em Manuelzão, essa realização se dará com sua conscientização.

No espaço do imaginário das histórias, abre-se uma saída para o cotidiano. Ver sua própria imagem refletida no espelho das histórias inscreve Manuelzão no destino comum dos oprimidos e despossuídos, ajuda-o a dar-se conta de sua situação e, resgatando-o de sua condição de impotência, lhe devolve a possibilidade de decidir sobre sua própria vida (Vasconcelos, 1997, p. 137).

A festa se encerra com o dia clareando e sua decisão tomada. “Manuelzão estendeu a mão. Para ninguém ele apontava. A boiada fosse sair — ele abraçava o Adelço e Leonísia”. (Rosa, 2020, p. 200).

3.3 A ferida interior

No espaço ampliado do conjunto *Corpo de Baile* a metáfora da “ferida” permanece em transformação. Se na primeira narrativa, a ferida física e a ferida emocional são representadas em dois personagens diferentes – Dito e Miguilim, respectivamente –, na segunda as duas

feridas convergem no protagonista Manuelzão. Já em “A estória de Lélío e Lina”, não há ferimento físico, a dor está internalizada no espírito do vaqueiro protagonista e, por isso, há maior dificuldade em sua determinação.

Partindo da leitura de que existe na primeira tríade de *Corpo de Baile* esse movimento de identificação da ferida interior, a partir de um símbolo exteriorizado, chegamos a este terceiro tópico, no qual será analisada a existência de uma compreensão no conjunto da primeira tríade de *Corpo de Baile* da possibilidade de a ficção funcionar como remédio para as dores mais escondidas e sufocadas.

A temática da fabulação, presente também nas duas primeiras narrativas do conjunto, surge na terceira por ocasião do encontro dos protagonistas, Lélío e Rosalina. Nessa mesma situação, há a convocação das duas faces da protagonista mulher: a jovem e a idosa.

Em um primeiro olhar em direção à Lina, Lélío enxerga “uma mocinha” que se curvava ao chão (Rosa, 2021a, p. 166) para logo em seguida se dar conta de que se tratava de uma senhora, que o atrai por ser “diversa de todas as outras pessoas” (Rosa, 2021a, p. 166).

O encontro entre Lélío e Lina é emblemático para o escopo deste trabalho e significativo para determinar o destino das personagens porque nele subjaz a própria ideia de construção ficcional: “aquela voz acordava nele a ideia — próprio se ele fosse o rapazinho da estória: que encontrava uma velhinha na estrada, e ajudava-a a pôr o atilho de lenha às costas, e nem sabia quem ela era, nem que tinha poderes...” (Rosa, 2021a, p. 167).

A confusão e ambiguidade em torno de sua figura favorece a ativação do imaginário de Lélío, que se recorda de uma estória, ainda sem ter consciência da potência que seria desenvolvida com aquela relação afetiva.

Segundo Ronaldo de Melo e Souza, Rosalina se investe de papel mítico dúplice: tanto o da mãe Deméter quanto o da filha Perséfone, congregando dois extremos da natureza feminina. (Souza, 2008, p. 134).

“De você eu gosto demais, para saber, meu Mocinho. Você é o sol — mas só ao sol mesmo é que nuvem pode prejudicar...” E como Lélío achasse graça: — “Gostei, sim. Você é diferente. Tenho até pena de que essas moças te esperdicem...” Demorava. — “Você devia de ter me conhecido era há uns quarenta anos, dansar quadrilha comigo... Então, você havia de me chamar de Zália: como o Major João Pedro, o Doutor Guilhermes, o Nhô Eustáquio pai de seo Senclér, o André Faleiros pai de meu filho Alípio, o Anselmão, o João Toá, o Bóque... Rosalina. Você acha bonito, o nome? Já fui mesmo rosa. Não pude ser mais tempo. Ninguém pode... Estou na desflôr. Mas estas mãos já foram muito beijadas. De seda... Depois, fui vendo que o tempo mudava, não estive querendo ser como a coruja — de tardinha, não se vâ...”

Não continuou naquele desgabo. Mas segurou a mão de Lélío, e disse, curtamente, num modo tão verdadeiro, tão sério, que ele precisou de rir forte, de propósito: — “Agora é que você vem vindo, e eu já vou-m’bora. A gente contraverte. Direito e

avesso... Ou fui eu que nasci de mais cedo, ou você nasceu tarde demais. Deus pune só por meio de pesadelo. Quem sabe foi mesmo por um castigo?..." (Rosa, 2021a, p. 169/170)

Há em Lélío uma aproximação com a vivência edípica de Manuelzão, que emerge no conto "Uma estória de amor", indicando a existência de um espelhamento das figuras maternas em Rosalina. Tal como na parábase que acompanha as estórias orais contadas durante a festa de Manuelzão, Lélío recorda-se de sua mãe, já falecida, Maria Francisca, apresentada da seguinte forma:

A mãe de Lélío se chamara neste mundo Maria Francisca, tinha sido bonita e bôa, sempre trabalhadeira, sempre séria; por que, então, o pai tinha precisado de largá-la, de se sumir de casa, para vir p'ra o Urucúia, pra morar com uma mulher acontecida, qualquer, achada de viagem, em beira de cerrado? (Rosa, 2021a, p. 149).

Segundo Ana Helena Krause Armange, a ausência da mãe e a rejeição de seu pai refletirão diretamente na relação que Lélío constrói com Rosalina, que chega a assumir a figura materna:

O filho não compreende por que Higino a abandonou, sendo isso motivo de desilusão com a figura paterna, cujos passos ele segue, mas de cuja memória não vai em busca. Paralela à rejeição do pai, ocorre fixação numa figura materna, função para a qual ele elege Dona Rosalina, a quem chega a tratar, várias vezes, por "mãe" (Armange, 2007, p. 90).

Pela relevância da personificação de Rosalina no papel de "mãe", destaco abaixo algumas das passagens de "Uma estória de amor" que indicam essa relação, culminada no desfecho do romance, quando Lélío refere-se à Lina como "Mãe Lina" (Rosa, 2021a, p. 223):

Dona Rosalina tinha alguma parecença com a senhora estrangeira velha mãe do Inácio Perpo, peão na Tromba-d'Anta. A voz lembrava a de uma senhora chamada dona Filhinha, que cantava na igreja, e tocava harmônio, na Itamarandiba. E no mais por este mundo sempre tem pessoas de muita bondade e simpatia. (Rosa, 2021a, p. 171)

Assim dona Rosalina tinha gostado dele, como mãe gosta de um filho: orvalho de resflôr, valia que não se mede nem se pede — se recebe. (Rosa, 2021a, p. 177)

— "Meu Mocinho... — ela disse — ...antes eu não encontrei você, não podia, meu filho, porque a gente não estava pronta de preparada..." — "E eu, mãe?" — ele perguntou, sem primeiro se esclarecer. — "Uma estrelinha brilha, um átimo, na barra da madrugada, antes d'ó sol sair..." — assim ela respondeu. (Rosa, 2021a, p. 191)

— Por isso, nem. Mas, Meu-Mocinho, uma velha não se carrega. Estou em fecho de meus dias... Que é que você vai fazer com uma velhinha às costas?

— Mãe, vamos juntos. Se não, eu sei, eu tenho a sorte tristonha.

— Mas, você não se arrepende, não, Meu-Mocinho? Por se dar o caso de você querer casar com uma moça que não goste de mim...

— Mãe, vamos. (Rosa, 2021a, p. 222/223)

Rosalina convoca para si o papel da jovem que reside na idosa e que é capaz de curar por meio da palavra – “coração não envelhece só vai ficando estorvado” (Rosa, 2021a p. 169). Os atributos de Rosalina remetem à força das estórias, figurada na parábase “Uma estória de amor”, para curar e transformar por meio da palavra.

Como anunciado no início deste item, em “A estória de Lélío de Lina”, a ferida não mais existe como símbolo exteriorizado. Um dos motivos da viagem de Lélío ao Pinhém é a cura de suas dores afetivas e emocionais. “Assim mesmo, por causa dela, e do instante de Deus, tinha aventurado o sertão dos Gerais, mais ou menos por causa dela terminava vindo esbarrar no Pinhém, Ela doía um pouco” (Rosa, 2021a, p. 131).

As relações humanas, notadamente as amorosas, são abordadas ao acompanharmos a trajetória do jovem vaqueiro que parte de sua terra natal, Tromba D’Anta, para fugir das possíveis consequências de uma relação com uma mulher casada – Maria Felícia, em seguida viaja para Pirapora e Paracatú, onde conhece Sinhá Linda, por quem se apaixona, e chega, por fim, ao Pinhém.

As relações afetivas que Lélío busca superar são aprofundadas ao longo da novela na forma de memórias, enquanto novos vínculos amorosos surgem no decorrer da narrativa.

Mas, então, evém vinha o sossalto daquela lembrança que ele queria e não queria: a Moça de Paracatú, a Sinhá-Linda. Vinha, e tudo o que outro desbotava em tristeza. Sem ser por ela, o que ele fizesse era caminhar para trás, para fora da casa do rei, para longe dele mesmo. Mas, então, ele era bobo? Pois aquela Mocinha tinha sido na vida dele que nem um beija-flôr que entra por uma janela e sai por outra, chicotinho verde e todas as cores no ar, que a gente bem nem viu. Mas então. Como se deixar de se lembrar dela é que fosse o pecado maior. (Rosa, 2021a, p. 157)

Os afetos de Lélío são, desde seu passado, acentuados por uma espécie de triangulação amorosa. De seu primeiro amor – Maria Felícia – Lélío se afasta em razão de seu marido: “O marido era homem legal de bondoso, não merecia mau revento, qualquer ofensa de desgosto.” (Rosa, 2021a, p. 132).

Em seguida conhece Sinhá Linda – a moça de Paracatu – cuja família desaprovava o relacionamento: “Mas a família não queria saber, os dois só podiam conversar escondido... O regime do mundo estava em contra.” (Rosa, 2021a, p. 143)

No Pinhém, Lélío continua desenvolvendo relações amorosas com algumas mulheres, entre elas: Conceição e Tomázia (duas prostitutas), Jini, Carunha, Manuela e Mariinha, algumas delas pautadas pela triangulação.

Jini é esposa de Tomé Cássio, irmão de Miguilim, personagem oriundo de “Campo Geral”. Manuela se relacionava com Canuto, quando conheceu Lélío, e Mariinha era apaixonada por Seo Senclér. “E Lélío olhava Manuela e olhava Mariinha — com qualquer das duas ele tinha caso de felicidade, se em seguido de sina de se gostarem.” (Rosa, 2021a, p. 172)

Na relação com Jini sobressai em maior grau a angústia dessa triangulação, por um lado em razão do afeto que o vaqueiro Lélío nutre por Tomé Cássio, o marido, e por outro lado, pela acentuada característica carnal do sentimento, perfazendo-se de modo expressivo a experiência do pecado.

Jini é apresentada na narrativa com características físicas acentuadas, sendo a relação construída com Lélío também marcada pela paixão, pela lascívia e pelo interdito.

A Jini já estava na porta. A gente a ia vendo, e levava um choque. Era nova, muito firme, uma mulata cor de violeta. A boca vivia um riso mordido, aqueles dentes que de brancos aumentavam. Ai os olhos, enormes, verdes, verdes que manchavam a gente de verde, que pediam o orvalho. Lélío tirara o chapéu, e nada se disse a não ser o saudar de bôas-tardes. Nem o Tomé não desapeava; só encomendou a ela qualquer coisa, Lélío não teve assento de entender o que. Ela entrava para ir buscar: desavançou num movimento, parecia que ia dansar em roda-a-roda. No lugar durava ainda aquela visão: o desliz do corpo, os seios pontudos, a cinturinha entrada estreita, os proibidos — as pernas... (Rosa, 2021a, p. 146/147).

A relação de Lélío e Jini é pautada na materialidade dos corpos, com pouca conversa, muito embora essa ausência também fosse sentida pelo vaqueiro:

Às vezes Lélío tinha receio. Não via o mingó amor, não sentia que ele mesmo fosse para ela uma pessoa, **mas só uma coisa apreciada no momento**, um pé de pau de que ela carecesse. Parava nele uma vontade de esbarrar e conversar, perguntar pelo Tomé. Mas ele mesmo não queria. (Rosa, 2021a, p. 183)

Jini havia sido comprada pelo fazendeiro, Seo Senclér, de um garroteiro que “mandava que ela fosse com outros, para arrancar dinheiro, ele mesmo fingia não estar vendo sabendo” (Rosa, 2021a, p. 144).

Luiz Roncari, em “Irmão Lélío, irmã Lina: incesto e milagre na “ilha” do Pinhém”, associa a personagem à mercantilização do corpo:

Porém, como a mercadoria, que não é uma coisa neutra, ela adquire também um poder em si, autônomo e ameaçador, que a transforma num fetiche; assim, os que se encantam e se interessam por ela estão sujeitos a serem destruídos, na medida em que a relação que ela determina é a entre objetos e não entre sujeitos: ou ela se dá pela troca simples entre objetos (ou corpos, para o uso nas suas funções específicas) ou pela mediação do dinheiro, o equivalente geral; com isso ela nega ou subordina, aviltando-os, a razão e o espírito. (Roncari, 2004, p. 184)

Suzi Frankl Sperber, em “Vida ensinada – em belas palavras”, também analisa a relação entre Jini e Lélío’, discordando quanto à definitividade da conversão da mulher em mercadoria. Isto porque, embora Jini tenha atuado como prostituta, ela jamais se vendeu a Lélío. O vaqueiro, por sua vez, a considera uma “menina ameigada e triste” (Sperber, 2015, p. 89). Segundo a autora, ambos, tanto Jini quanto Lélío, aprendem com a dor e o sofrimento, no desenvolvimento da “*sym-pathos*” ou seja, no “sentir com o outro, a dor do outro” (Sperber, 2015, p. 88).

Neste aspecto, a fala desumana de Jini, a seguir transcrita, aponta para um sentimento de desvalor interior que funciona como motor, de um lado, para seu comportamento recorrente e, de outro, para o sofrimento que sua situação desencadeia.

Era preciso um enrijo de si, um alevanto, um se vencer, para não começar a achar que aquela mulher moça, como nua, a cintura adelga, que ela não passava de um animalzinho do campo, sem obrigação de dono, que um podia aceitar assim avulso, mal a vez — desmerecer de honra não havia. Suxa, sussurrava. Aí, arre, prostrada, de repente, variava, agarrou um punhado do chão, dando a ele: — **“Péga terra, joga em mim!...”** — foi o que ela disse. Então chorou choro; mais não podia. (Rosa, 2021a, p. 211, grifo nosso).

Segundo Ana Helena Armange, há em “Uma estória de amor”, em razão da existência de um caráter universal na narrativa, a presença de alguns dos principais arquétipos elencados por Gustav Jung. Na relação com Jini, por exemplo, apresenta-se, de forma mais evidente, o arquétipo da Sombra:

Como “problema de ordem moral que desafia a personalidade do eu como um todo” (JUNG, 1982, p. 6), a Sombra, de acordo com Jung, é o nível em que o indivíduo não tem o controle sobre suas emoções, tornando-se vítima dos próprios afetos e perdendo a capacidade de julgamento. A Sombra se revela de forma nítida no conflito moral que a atração por Jini, mulher de Tomé, desencadeia em Lélío (Armange, 2007, p. 87/88).

A angústia da experiência do interdito gera em Lélío pensamentos ainda mais conflituosos, até mesmo o de praticar ou ser vítima de um crime. No trecho abaixo destacado, o raciocínio de Lélío é atravessado por confusão mental, ânsia de compreender e de livrar-se de pensamentos invasivos, o que o conduz à formação de hipóteses e suposições.

Nos primeiros dias, se encorajava em falso, sempre que via o Tomé, ou cada vez que esse vinha perto. Podia querer pedir satisfação, um nunca sabe, e Lélío já imaginava as respostas a dar, concebia se o outro vinha armado. Uma hora, estava tratando de um bezerro — que laçara e peara, e tinha misturado sal com cinza na cuiá d’água para lhe despejar boca a baixo — quando o Tomé se chegou. Tem pensamentos que esvoaçam pela cabeça de um, tão ligeiro e tão sem calcar verdadeiramente, que parecem pensados por outra pessoa. Assim: “Se ele vier me matar, eu defendo, eu estou no meu direito...” E mais: que, se fosse o Tomé quem morresse, ele Lélío podia fugir com a Jiní... Mas, um desprezo de si, o nôjo de ter tido aquela ideia, sobreveio logo, e tão forte, que ele quis pensar o contrário: “Se ele

vier, quiser me matar, eu cruzo os braços, deixo, porque ele está em seu duro direito...” E parou, não podendo considerar, tinha medo de que o propósito de se deixar punir e matar, assim, estivesse acima de suas forças (Rosa, 2021a, p. 185).

A forma de organização dos pensamentos de Lélío afasta-se do modo operacional da de Miguilim, uma vez que o segundo busca amparo em seu conhecimento sobre estórias e sua capacidade fabuladora a fim de solucionar seu conflito interior e apaziguar sua alma, como bem figurado no episódio do bilhete de Tio Têrez (tratado no item 3.1 deste trabalho).

Percebemos em Miguilim a força e o poder que a ficção – por meio das estórias – exerce sobre seu pensamento. Lélío, por sua vez, parece estagnar no receio advindo das hipóteses criadas por sua mente, com base exclusivamente em sua experiência.

A dinâmica da elaboração do pensamento e da ficção na narrativa de Lélío ocorre justamente com a entrada em cena da personagem Rosalina.

É ela quem, por meio de suas conversas, entremeadas de metáforas e de lirismos, aconselha e adverte Lélío, auxiliando-o em sua tomada de consciência. A propósito de sua paixão por Jini, associada ao arquétipo da *Sombra*, como considerado por Ana Helena Armange, Lina formula a seguinte indagação, de cunho poético e metafórico, a Lélío, o que conduz a narrativa para o discurso indireto livre:

— “Pois, meu Mocinho, você espalha pétala de flôr de cova, em cima de criatura viva?!”
Lélío hesitou. Por palavra, vida salva: — por ter se lembrado disso, ele se tirara de pôr mãos para alguma loucura; mas, se nele mesmo o engano era corpo, e repente do corpo, que dirá da Jini; quem culpa tinha? Estava certo? Estava errado? —
“Esteja sempre certo, meu Mocinho. E ninguém não sabe: talvez o céu não cai é só mesmo por causa do voo dos urubús...” (Rosa, 2021a, p. 212)

A pergunta “você espalha pétala de flôr de cova, em cima de criatura viva?”, segundo Sperber, remete à frase dita por Jini “Pega terra, joga em mim!”, momento em que Jini, ao atingir o estágio de maior sofrimento, desperta o sentimento de compadecimento em Lélío.

É formulação mais poética que a da Jini (Pega terra, joga em mim!...). Em todas as duas considerações, Rosalina revela sabedoria de forma poética. Entendendo a sabedoria de Rosalina como uma ficcionalização do conhecimento platônico, recorro a Benedito Nunes (1994, p. 133), o qual inspirando-se nos estudos de Jung, associa “Sofia” a Dona Rosalina: “Na escala da simbologia amorosa em que devemos situá-la, Rosalina merece o lugar de Sofia, *Sapientia*, última etapa da cultura de Eros” (Sperber, 2015, p. 89)

Rosalina concebe imagens e elabora metáforas disfarçadas de indagações retóricas que, em contato com a consciência angustiada e autoperscrutadora de Lélío, o conduzem a um aprendizado de si e à busca por um sentido em sua existência.

É a dialética que constrói a relação de Lélío e Lina e impulsiona o aprendizado do vaqueiro. Sobre Mariinha, Rosalina aponta uma relação com a mocinha de Paracatú, por quem Lélío havia se apaixonado antes de chegar ao Pinhém.

A após, vindo para ver dona Rosalina, Lélío novava em si, ganhava de seu — “É nada?” — perguntou. — “É tudo...” — ela respondeu. A conforme foi dizendo: — “Você viu, meu Mocinho, da Mariinha você não gostava. Só que você achou nela alguma coisa que relembra a Menina de Paracatú... O amor tentêia de vereda em vereda, de serra em serra... Sabe que: o amor, mesmo, é a espécie rara de se achar...” (Rosa, 2021a, p. 218/219)

Lélío aproxima-se de Manuelzão no encantamento pelas palavras de seu interlocutor. Por desenvolver sua confiança em Rosalina, Lélío também se coloca em posição de narrador dos acontecimentos de sua vida: “Desde o que, Lélío começou a contar, e contou tudo relatado, daquilo que ele mesmo não sabia se era amor ou se era só bobagem.” (Rosa, 2021a, p. 172).

A relação com Rosalina potencializa a função terapêutica da palavra já anunciada nas duas narrativas anteriores. Na voz de Rosalina, a palavra ganha, contudo, mais um atributo que será aprofundado na segunda metade do conjunto, como veremos adiante: a elaboração poética.

Em “A estória de Lélío e Lina”, como se verifica, a ferida de Lélío é emocional, é uma ferida afetiva, aberta em seu espírito. Há, no decorrer da primeira tríade, em contrapartida a este deslocamento da ferida do externo para o interno, também um movimento de explanação e exteriorização dessa dor. Lélío, diferente dos protagonistas anteriores, expõe abertamente suas decepções amorosas e suas dores emocionais.

A fim de salientar a importância da relação entre as dores físicas e emocionais no material documental de Guimarães Rosa, destaco um poema reproduzido em suas cadernetas de anotação, compiladas sob o volume “A Boiada 1”, com indicação de autoria de Camilo José dos Santos, a seguir transcrito:

(do velho Camilo)

Ninguém sabe o que eu vi hoje,
Debaixo de um alecrim:
Duas pombinhas chorando
Por um amor que não tem fim.

O bicho que tem no mato
O melhor é pássaro-preto
Todo vestido de luto,
Assim mesmo satisfeito

O bicho que tem no campo

O melhor é sariema
 Que parece com as meninas
 Roxenado as côr morena.

O fogo quando se apaga
 Na conza deixa o calor
 O amor quando se apaga
 No coração deixa a dor.

Aí vem um rapazinho
 Calça preta remendada.
 É bestagem rapazinho,
 Que aqui não arranja nada.

Minha cabeça tá doendo
 Meu corpo doença tem.
 Quem curar minha cabeça
 Cura meu corpo também.

Em cima daquela serra,
 passa boi, passa boiada.
 Também passa a moreninha
 Do cabelo cacheado.

(Camilo José dos Santos, 80 anos, para fora. Tinha uns 8 ou 10 anos, por ocasião da alforria do cativo. Nasceu no Riacho do Machado e acabou de criar em Inconfidência). (Rosa, 2011, p. 40/41)

A palavra “cabeça”, na sexta estrofe, parece indicar sua acepção em sentido figurado ou popular⁷, significando a disposição mental (ou psicológica) do eu lírico, uma vez que se segue o esclarecimento de que sua cura conduzirá à cura do próprio corpo.

Na análise da parábase que acompanha a festa de Manuelzão, Sandra Vasconcelos retoma a ideia de “cura pela palavra” presente nos escritos de Walter Benjamin, que a associa ao gesto de carinho materno. Muito embora o exame seja dedicado a outra narrativa do conjunto, a saber “Uma estória de amor”, parece relevante mencioná-la também na relação estabelecida entre Lélío e Lina, em razão da articulação existente entre os personagens Manuelzão e Lélío. Sobre a força terapêutica da narrativa de sua história pessoal, esclarece: “Narrando sua própria história ou ouvindo-a narrada por outrem, o doente é cativado pelo poder mágico da palavra” (Vasconcelos, 1997, p. 130).

Essa função terapêutica da narrativa, assumida como prática psicanalítica, pode ser rastreada desde as sociedades primitivas nas quais os xamãs tinham papel análogo ao do psicanalista, com a diferença de que suas sessões de cura se baseavam na fala em vez de na escuta. A cura xamanística pretendia suscitar experiências, reconstituindo o mito de que o doente deveria viver, ou reviver. (Vasconcelos, 1997, p. 128)

⁷ Cabeça: 9. Pop. Fig. Capacidade de concentração; disposição mental ou psicológica (para certa atividade ou ação). Dicionário Aulete Digital.

Com efeito, esse mesmo mecanismo é observado em “A estória de Lélío e Lina”, como uma continuação do caminho iniciado por Seo Aristeu e Miguilim, na primeira narrativa do conjunto.

Rosalina, com sua escuta e capacidade de transformação por meio da palavra, cuida de cicatrizar as feridas de Lélío. Neste aspecto, Rosalina associa-se a Seo Aristeu, curandeiro e violeiro que inspira Miguilim a contar suas próprias estórias (como visto no item 3.1 desta tese), com Seo Camilo e Joana Xaviel, que encantam os ouvintes com as narrativas orais na festa de Manuelzão (como examinado no item 3.2 desta tese).

Também se aproxima de Seo Aristeu na qualidade espirituosa e alegre de sua fala, ambos capazes de transformar o ambiente por onde transitam. Enquanto o primeiro é responsável por auxiliar na cura da tristeza de Miguilim, Rosalina auxilia Lélío na compreensão amorosa e em sua transformação pessoal. Ambos desoprimem, consolam e trazem leveza aos que o cercam. Seo Aristeu:

Só dizia aquelas coisas dançadas no ar, a casa se espaceava muito mais, de alegrias, até Vovó Izidra tinha de se rir por ter boca. Miguilim desejava tudo de sair com ele passear — perto dele a gente sentia vontade de escutar as lindas estórias (Rosa, 2021a, p. 55).

Já Rosalina incorpora signos e elementos poéticos em seu discurso, propiciando a ativação de um mecanismo mental em Lélío que o conduz à admiração, reflexão e elaboração de sentidos para sua vida afetiva e existencial.

O que as palavras de dona Rosalina abriam era só uma claridade em seu espírito — uma claridade forte, mas no vazio: coisa nenhuma para se avistar. No dado do momento, ele se aliviara. Mas zonzava, entanto, desconhecendo se parte desse alívio não manava da voz, do justo olhar, do feitiço de pessoa de dona Rosalina — que ela semelhava pertencer a outra raça de gente, nela a praxe da poeira não pegava (Rosa, 2021a, p. 197).

A característica fabuladora de Rosalina é apontada pelo próprio Guimarães Rosa em suas correspondências, quando a associa a contadores de estórias revestidos de um papel sacerdotal. Diferente dos demais, Rosalina intervém no discurso amoroso de Lélío não para elaborar uma estória em termos tradicionais, mas sim para oferecer à narrativa elementos que se reportam à linguagem poetizada, convocando a ficcionalização para a experiência cotidiana.

Lina anuncia a poeticidade contida a partir do meio do conjunto *Corpo de Baile*, precursora e sustentáculo das duas parábases seguintes: “O Recado do Morro”, que trata da canção que se forma, e “Cara-de-Bronze”, que trata da Poesia. Assim, com Lina, é necessário,

remetendo mais uma vez ao pensamento de Antonio Candido, recuperar a noção ampliada de literatura proposta no início deste trabalho.

Em “O Direito à Literatura”, Candido define a literatura como manifestação universal, não havendo ser humano ou sociedade capaz de renunciar à fabulação, entendendo que, assim como se faz necessário sonhar, todo ser humano também precisa se entregar ao exercício da fabulação.

E durante a vigília a criação ficcional ou poética, que é a mola da literatura em todos os seus níveis e modalidades, está presente em cada um de nós, analfabeto ou erudito, como anedota, causo, história em quadrinhos, noticiário policial, canção popular, moda de viola, samba carnavalesco. Ela se manifesta desde o devaneio amoroso ou econômico no ônibus até a atenção fixada na novela de televisão ou na leitura seguida de um romance.

Ora, se ninguém pode passar vinte e quatro horas sem mergulhar no universo da ficção e da poesia, a literatura concebida no sentido amplo a que me referi parece corresponder a uma necessidade universal, que precisa ser satisfeita e cuja satisfação constitui um direito. (Candido, 2011, p. 177)

Iser, por sua vez, ao buscar delinear uma heurística que deve mapear aquilo que a literatura diz sobre o ser humano, aponta que as disposições do fictício e do imaginário satisfazem as condições necessárias para tanto. Isto porque tanto fictício quanto imaginário:

(...) existem como experiências cotidianas (evidential experiences), seja quando se expressam na mentira e na ilusão que nos conduzem além dos limites da situação em que nos achamos ou além dos limites do que somos, seja quando vivemos uma vida imaginária em sonhos, devaneios ou alucinações (ISER, 1999c, p. 66).

Rosalina reencena essa disposição originária e fundamental, enquanto interlocutora principal das conversas mais profundas de Lélío. Associada à mulher sábia, as palavras de Lina carregavam mistério e encantamento. A admiração de Lélío por Rosalina, em certa medida, se dá a partir do efeito causado pelas palavras e metáforas por ela utilizadas:

Ia embora. Então, por que ainda não tinha ido? Por muito tempo, o motivo, não soubera se explicar. Mas, agora, sabia. Que ali tinha uma pessoa, que ele só a custo de desgosto podia largar, triste rumo de entrar pelo resto da vida. Assaz essa pessoa era dona Rosalina. Desde aquele ano todo, quase dia com dia, se acostumara a buscar da bondade dela, os cuidados e carinho, os conselhos em belas palavras que formavam o pensar por caminhos novos, e que voltavam à lembrança nas horas em que a gente precisava. Sua voz sabia esperanças e sossego (Rosa, 2021a, p. 176/177).

Ronaldes de Melo e Souza destaca que o “o poder de abrir as portas da percepção e descerrar o amplo horizonte de transfiguração existencial de Lélío se manifesta particularmente nas estórias de Rosalina, ‘que eram tão verdadeiras que fugiam do viver comum’” (Souza, 2008, p. 159).

Resta evidenciado, portanto, no romance que encerra a primeira tríade, à medida que o foco passa a ser a ferida interior de Lélío, que a fabulação se manifesta como experiência cotidiana e terapêutica, necessária para a vida diária e para a transformação pessoal.

4 A GESTAÇÃO DE UMA CANÇÃO

Nas palavras de Bateson, a leitura “é, como a vida, um jogo, cujo propósito consiste em descobrir as regras que se modificam continuamente e permanecem não reveláveis”

Wolfgang Iser

“O Recado do Morro”, classificado por Rosa como parábase, dedica-se à segunda forma de expressão artística trabalhada nesta pesquisa, a saber, a “canção a fazer-se” (Rosa, 2003, p. 93). O objetivo do presente capítulo é examinar a formação do recado e, conseqüentemente, da canção ao longo da narrativa, e sua comunicação e encaixe no conjunto artístico de “Corpo de Baile”.

Na posição de parábase central, “O Recado do Morro” funciona como bifurcação do conjunto em duas metades – cada uma delas ocupando-se de contemplar uma tríade formada por dois romances/gerais e um conto/parábase.

Em uma análise mais ampla do projeto artístico de Guimarães Rosa, percebemos o cuidado do autor em suas opções arquitetônicas de organização editorial. Por exemplo, a importância da posição central de uma narrativa repetir-se-á em *Primeiras Estórias*, livro publicado em 1962, composto de vinte e um contos que transitam por situações ou acontecimentos que despertam o debate sobre questões humanas e metafísicas. Exatamente no meio do livro, na décima primeira posição, situa-se o conto “O Espelho”, dividindo o conjunto ao meio e funcionando como o próprio objeto “espelho” que, por sua natureza, encontra-se, aparentemente, entre o objeto e seu reflexo.

Segundo Flávio Carneiro, “O Espelho” é um “conto teoria”, que, em vez de narrar uma estória, se apresenta quase como “uma sùmula” dos contos que o precedem e sucedem. Inserido exatamente no meio do conjunto, representa a teoria, enquanto os demais contos são a ficção em torno dessa teoria. Funcionando exatamente como um espelho, *Primeiras estórias*

começa e termina com temáticas convergentes – o menino, as viagens, margens e cimos⁸ (Professor F. Carneiro, 23 de junho de 2017, UERJ).

Também “O recado do Morro”, ao dividir o conjunto ora em exame, opera como um espelho em que a primeira tríade refletirá a segunda tríade. Tal como “O Espelho”, a parábase central de *Corpo de Baile* emerge como ferramenta metalinguística para compreensão do próprio conjunto.

Michel Foucault, no texto “Outros Espaços”, desenvolveu sua teoria dos espaços, inserindo o espelho como uma experiência mediana, que se situa entre as chamadas utopias e as heterotopias. As utopias se configuram como espaços não existentes, produções imaginárias, irradiadas de nossas expectativas. O espelho é, portanto, uma utopia, na visão de Foucault, porque “me vejo lá onde não estou, em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície, eu estou lá longe” (Foucault, 2009, p. 415). Por outro lado, também é uma heterotopia, aquele “outro espaço”, um lugar que está fora de todos os lugares, porque “na medida em que o espelho existe realmente, e que tem no lugar que ocupo, uma espécie de efeito retroativo: é a partir do espelho que me descubro ausente no lugar onde estou porque eu me vejo lá longe” (Foucault, 2009, p. 415).

Considerando a analogia com o objeto espelho, vislumbra-se aqui ensaiada a possibilidade da existência de uma espécie de reflexo entre as duas metades do conjunto, identificado, notadamente, no movimento de deslocamento de seus personagens e, por conseguinte, de seus sentimentos e mecanismos imaginários.

Como visto no capítulo dois desta tese, evidenciam-se nas narrativas de *Corpo de Baile* claros movimentos de deslocamento dos personagens, tanto no ambiente geográfico, quanto entre os contos e romances.

É notável que, na primeira tríade, no início das narrativas, os personagens chegam aos seus ambientes e, ao final, deles partem: Miguilim retorna para o Mutum e, ao final, aceita o convite do médico para partir; Manuelzão recebe os convidados em sua fazenda e, ao final, decide sair com a boiada; Lélío chega ao Pinhém para curar suas feridas e, ao final, vai embora, acompanhado de Rosalina.

Como veremos a partir do próximo capítulo, na segunda tríade, percebe-se um movimento inverso. Soropita retorna para casa, Grivo retorna para o Urubuquaquá e Miguel retorna ao Buriti Bom para reencontrar Maria da Glória.

⁸ Flávio Carneiro, Ciclo de Palestras Vestibular UERJ – Primeiras Estórias de Guimarães Rosa. (palestra), UERJ, Rio de Janeiro, 23 de junho de 2017.

Ao dividir o conjunto *Corpo de Baile*, “O Recado do Morro” evoca a mesma ideia do espelho, que reflete um objeto revelando uma aparente inversão. Ao mesmo tempo, funciona como uma ponte por meio da qual o leitor se movimenta em direção à segunda metade do livro.

Sem olvidar a metáfora do espelho, notadamente percebida na parábase central, mas adicionando o signo da ponte, concebe-se “O Recado do Morro” como uma narrativa que intercede a favor da comunicação entre as duas tríades.

A fim de esclarecer esta ideia, o primeiro item deste capítulo retoma um importante personagem de “A estória de Lélío e Lina”, Pernambuco, que anuncia o papel dos recadistas que transitam em “O Recado do Morro”, evidenciando a ideia de “ponte” em que os personagens encenam uma viagem exploratória e realizam o próprio fazer poético, que se verá potencializado na tríade final do conjunto.

O item 4.2 deste trabalho faz uma apresentação da parábase “O recado do Morro” e dos personagens que performam a viagem geográfica que é tema da narrativa em tela e o item 4.3 examina a construção do recado exteriorizado no formato de canção, a partir dos personagens recadistas.

4.1 Pernambuco como antecessor dos mensageiros

Retomo neste capítulo “A estória de Lélío Lina” para apresentar outro personagem que se associa aos demais fabuladores. Pernambuco é vaqueiro e tocador de violas, conhecido por suas cantigas inspiradas em sua experiência pessoal.

Se Lélío e Lina são, como o próprio Guimarães Rosa indicou, expressividades do caráter fabulador de Miguilim e manifestam, de forma segmentada, faculdades próprias da imaginação, Pernambuco surge como personagem que reúne em si a dinâmica da tríade articulada entre real, fictício e imaginário que mais se assemelha à teoria proposta por Wolfgang Iser, e que funcionará, dentro do conjunto, como um antecessor da dinâmica que será apresentada em “O recado do Morro”.

Os versos de Pernambuco conferem à jornada de Lélío musicalidade, narratividade e prazer estético. Os eventos do cotidiano dos personagens são decantados em versos que celebram o real e traduzem sentimentos. Por exemplo, sobre Rosalina, Pernambuco cantou: “Ponho flôr no teu sapato, dixei de ouro na tua mão; corôa nos teus cabelos, amor no meu

coração...” (Rosa, 2021a, p. 173). De igual sorte, o vaqueiro tocador de viola compunha versos para outros personagens, como no excerto a seguir:

E o Pernambo punha um verso para cada pessoa, começando nas mocinhas. ...*Vi dizer que neve é branca, sei que branco o açúcar é...* — isso era para a Chica. ...*Deus fez dona Mariinha, levou tempo p’ra fazer...* Depois cantou que a Manuela, quando andava, etcétera que o chão, mesmo, pedia para ela forte pisar. Do que cantou para a Dlaljizinha, Lélío não escutou bem. Desde o mais, o Pernambo pôs o verso para dona Rosalina, que rezado: ...*Vi o coração do campo, vi o rastro do luar; vejo dona Rosalina, mas nem posso comparar...* (Rosa, 2021a, p. 188)

As canções de Pernambo são expressas no formato de versos a partir de elementos colhidos de sua vivência e seu entorno, reorganizados e transmutados como experiência artística. Para Pernambo, seus versos dão forma à sua opinião acerca do mundo. O trecho a seguir destacado, em que ressalta o receio dos ouvintes por seus versos “debochados”, reforça a ideia de que Pernambo colhia elementos da realidade que o cercava e, ativando seu imaginário, os transmutava em canção. Além disso, efetivamente, sua atividade artística ocasionava um efeito estético nos ouvintes.

Só meiocantava:“...Quem tiver cabeça-inchada, traz aqui, que eu vou curar; com leite de gameleira, resina de jatobá...” Todos tinham receio dessa capacidade do Pernambo, de debochar em verso, o que desse na vontade dele, botava pessoa em coisa e assunto. (Rosa, 2021a, p 149)

As criações de Pernambo e seus efeitos encenam o processamento do fictício e do imaginário em duas frentes. Por um lado, o imaginário integrará o fictício, a partir de sua moldagem pelo que Wolfgang Iser denomina de atos de fingir, e, de outro lado, se manifestará no efeito estético proporcionado pela obra, com a formação de uma *gestalt* no imaginário do receptor.

Pernambo define-se para Lélío como aquele que enfrenta a realidade que lhe assoma transformando-a em cantigas:

“Ara, meu filho, o seguinte é este: que eu nasci longe daqui, por aí andei e desandei, esclareci muita coisa... P’ra abastante, o que mais vi foi desgraça e ruindade. Por isso resolvi que o que quero é ficar quietinho neste cantão, onde o mundo é mais pequeno. Correndo campo e engarupando em boi, p’ra o meu pão-nosso. **Tanto o que vem p’ra riba de mim, tudo eu logo despacho, em cantigas cantorias...** (Rosa, 2021a, p. 151, grifo nosso).

Extraem-se do trecho acima destacado dois pontos:

- 1) Pernambo utiliza-se de elementos da realidade para criar seus versos;
- 2) Pernambo ilustra a necessidade humana de ficcionalizar a realidade, tornar em arte tudo que lhe atinge, o que também acontece, mas de forma diversa, com Miguilim.

Segundo Iser, palavras rimadas, por se aproximarem na sonoridade, fazem com que suas diferenças de sentido sobressaiam, “a combinação então funciona como revelação da diferença no semelhante” (Iser, 2002b, p. 964).

O fazer poético, em razão de sua estratégia de rima, potencializa o sentido das palavras escolhidas por parte do autor em razão do ato da combinação e por parte do leitor ao propiciar a formação de uma *gestalt* que permite uma “oscilação à relação forma e fundo, enfatizando-se ora uma, ora outra” (Iser, 2002b, p. 964). A repetição de palavras também é um esquema poético em que a combinação atua a fim de produzir um efeito de figura e fundo no imaginário do leitor.

Andando cantado: ...*Lá em cima daquela serra, um coqueiro eu vou plantar; você desplanta o coqueiro, a serra tá no lugar...* Até os cavalos escutassem. A outra copla: ...*Jacaré subiu a serra, quer sobrado pra morar; descambou pela vertente, a serra tá no lugar...* E outra inteira, sextando: ...*Este meu cavalo branco sobe serra pra pastar; este meu cavalo preto, pasta em qualquer lugar; lá em cima daquela serra tem coqueiro de palmar...* (Rosa, 2021a, p. 213).

No trecho citado, a opção pela repetição das palavras “serra” (6x), “lugar” (3x) e “coqueiro” (3x) e a junção de duas delas no verso que se repete “a serra tá no lugar” cria um relacionamento intratextual próprio do ato da combinação.

Como o relacionamento é um produto do fingir, ele se revela, como a intencionalidade que aparece no processo de seleção, como “*fact from fiction*”. O relacionamento alcança esta “facticidade” específica pelo grau correspondente de sua determinação, mas também pela influência exercida nos elementos que ela relaciona entre si. Pois, não sendo ele mesmo uma propriedade destes elementos, não partilha de seu caráter de realidade, embora, por sua determinação, provoque a aparência de um ser real. (Iser, 2002b, p. 965)

Pernambo acompanha a experiência de Lélío, versificando inclusive sua decisão final de ir embora:

*Quero poeira do Curvelo
com lama de Pirapora...
Aqui é que mais não fico,
amanhã eu vou m'embora!* (Rosa, 2021a, p. 221)

Na articulação entre o conjunto, Pernambo é o elo entre a temática da parábase “Uma estória de amor” – o poder das estórias – e da parábase seguinte “O recado do morro” – uma canção a formar-se, que analisaremos a partir de agora.

4.2 Os viajantes

O tema da viagem surge na narrativa central como o motivo principal do enredo. Seo Alquiste (Alquist ou Olquiste) comanda uma comitiva, composta por outros quatro integrantes: Frei Sinfrão, seu Jujuca, Pedro Orósio (o guia) e Ivo Crônico (o tangedor de burros), em uma viagem exploratória pelo sertão. Segundo Prado Jr., “a viagem não parece ter outra finalidade senão a de demorar-se em seu próprio desdobramento, no esmiuçamento da paisagem” (Prado Jr., 1985, p. 213).

De fato, a narrativa parece se deter demoradamente no exame dos elementos da natureza que compõem o caminho da comitiva, convidando o leitor a integrar a comitiva sertaneja. Assim, as descrições transitam das terras aos morros, entre cavernas e lapas, acompanhando corujas, andorinhas, papagaios e gaviões. “Por lá, qualquer voz volta em belo eco, e qualquer chuva suspende, no ar de cristal, todo tinto arcoíris, cor por cor, vivente longo ao solsim, feito um pavão” (Rosa, 2021a, p. 16).

No trajeto, a comitiva atravessa sete fazendas, conforme apresentado no segundo capítulo desta tese, de propriedade de: Juca Saturnino, Jove, Marciano, Nhá Selena, Dona Vininha, Nhô Hermes e Apolinário, as quais, conforme o autor apontou em suas correspondências, indicam uma correspondência planetária ou astrológica. No percurso, a comitiva encontra Gorgulho (Malaquias), que ouve uma mensagem advinda do Morro da Garça. A partir desse momento, inicia-se uma segunda viagem – a do recado da montanha. Também em número de sete são os personagens que ouvem e transmitem o recado: Gorgulho, Catraz (irmão de Gorgulho), Joãozezim, Guégue; Nominedômine, o Coletor e, por fim, o cantador Laudelim Pulgapé.

O “Recado do Morro” emerge como uma saga de viajantes que acompanham a construção do recado, originado da força da natureza, captado por um “marginal da razão” e propagado por mensageiros “não escravos ainda do intelecto” (Rosa, 2003b, p. 92). Em suas correspondências, o autor prossegue na análise dos demais recadistas: “um menino, dois fracos de mente, dois alucinados – e, enfim, por um ARTISTA; que, na síntese artística, plasma-a em CANÇÃO, do mesmo modo perfazendo, plena, a revelação inicial” (Rosa, 2003b, p. 92).

O item seguinte deste trabalho se debruçará no exame dos recadistas e da construção da canção. Modelada na forma poética de uma canção e, após o entusiasmo do destinatário final (Rosa, 2003b, p. 92/93), a mensagem finalmente é compreendida.

Em um primeiro exame, três pontos já se afiguram de relevância primordial para o exame da narrativa:

- A) o primeiro deles é a repetição do número “sete” na quantidade de lugares e personagens que performam o motivo central da narrativa: a viagem e a construção do recado;
- B) o segundo se traduz na relevância simbólica da escolha dos nomes dos personagens (hipótese que foi estudada com profundidade por Ana Maria Machado em *O Recado do Nome*);
- C) por fim, a própria temática da viagem, que está presente nas demais narrativas de *Corpo de Baile*, e aqui emerge potencializada e metaforizada, como se fosse possível representar o próprio conjunto das sete obras.

Alguns caminhos devem ser trilhados na condução da leitura do conto. A crítica especializada refere-se a “O Recado do Morro” como uma obra que acompanha duas viagens. Nesse sentido, “Ao lado da viagem do recado, tem-se a trajetória da comitiva guiada por Pedro Orósio e comandada por seu Alquiste.” (Zilberman, 2021, p. 233). Também José Miguel Wisnik, no artigo “Recado da Viagem”:

Em “O Recado do Morro” desenvolvem-se duas viagens entrelaçadas. Na primeira, a viagem literal de ida e volta entre Cordisburgo e os Gerais, conduz-se em comitiva um naturalista nórdico empenhado em recolher o conhecimento do sertão ao universo letrado. [...] A outra viagem, metafórica, é a do recado enigmático que o “homenzinho” à beira da estrada e morador da gruta, Gurgulho, diz ter ouvido dos possíveis desabamentos subterrâneos do Morro da Garça (marco piramidal no centro geodésico de Minas, ponto de referência imemorial dos viajantes boiadeiros) (Wisnik, 1998, p. 160/161).

Bento Prado Júnior também descreve esse intercâmbio entre as duas viagens:

Gorgulho ouve, em pânico, alguma coisa – um recado da montanha. A partir daí, o grupo recomeça sua viagem. Mas, paralela a ela, a estória do recado percorre também seu itinerário (as duas viagens se cruzam várias vezes, até o encontro final, quando se supõem e se identificam), viajando de boca em boca, enriquecida, metamorfoseada e articulada progressivamente (Prado Jr., 1985, p. 212).

O conto inaugura-se com a apresentação, em sua primeira frase, do tema da construção do recado como um “rastreamento” misterioso de um caso de vida e morte, “extraordinariamente” comum, situando-o temporal e espacialmente, como uma estória a ser contada.

Pedro Orósio, também chamado de Pedrão Chãbergo ou Pê-Boi, guia da comitiva e destinatário da mensagem, passa a protagonista da canção construída dentro da narrativa, apontando para a criação de uma espiral de estórias. A origem do nome Pedro, em grego e latim, significa “rocha” e, já no nome e na alcunha, o guia está relacionado à terra. Ana Maria Machado analisa:

Pedrão que é a grande pedra ou montanha. *Chã* que é chão, que é planície e que é simplicidade; ou é carne de boi de talho, mas carne da perna, que o liga ao chão, ao solo, à terra. *Bergo* que é *berger*, do francês, pastor, vaqueiro; mas que também guarda em si *Berg*, do alemão, pedra mais uma vez. *Chãbergo* que evoca *chamego* e lembra as atividades amorosas de Pedro, responsáveis pela rivalidade com os outros e, em última análise, motivo direto da traição. Mas Pedro Orósio é ainda *Pê-Boi*, e mesmo *Pêboizão*, reiterando sua ligação com o gado e com a terra, seu tamanho, seu pé descalço (Machado, 2013, p. 107).

Pedro é descrito, no início da narrativa, como um homem alto, “erguido: nem lhe faltavam cinco centímetros para ter um talhe de gigante” (Rosa, 2021a, p. 15), jovem e forte, que prefere andar descalço, nascido em um povoado de vereda, no sertão dos gerais. Bento Prado Jr. destaca a existência de uma relação entre seu porte avantajado e seu destino “invulgar”:

Mas a diferença física aponta, desde início, a Diferença. O talhe desmesurado, a evidente contestação da norma, indicam algo de excepcional: um destino invulgar. O herói, a figura privilegiada, é aquele que, mesmo à mais rápida introspecção, revela ao olhar de outrem uma duplicidade essencial em seus gestos. Talvez o próprio herói o ignore (haver uma estória só é possível porque o herói pode passar do não-saber ao saber; a estória é a história do auto-reconhecimento do herói enquanto herói), mas sua existência projeta para além de si mesmo uma sombra, algo como uma supra-existência num limbo insuspeitado que dá a verdade da primeira, cotidiana e prosaica. Atrás do acontecimento ou da idiosincrasia, é visível uma figura, uma lei que os governa e que os reconduz à universidade (Prado Jr., 1985 p. 213/214)

Pedro convoca para si próprio a representação do deslocamento presente em todo o conjunto. “E Pedro Orósio não podia parar quieto. O estatuto de seu corpo requeria sempre movimentos: tinha de estar trabalhando, ou caminhando, ou caçando como se divertir” (Rosa, 2021a, p. 32). Aceitara guiar a comitiva porque “queria rever a vaqueirama irmã, os de chapéu-de-couro, tornar a escutar os sofrês cantando claro em bando nas palmas da palmeira; pelo menos pisar o chapadão chato, de vista descoberta, e cheirar outra vez o resseco ar forte daqueles campos (...)” (Rosa, 2021a, p. 18). Pedro era ainda vaidoso, solteiro, namorador, e se envolvia facilmente com situações que pudessem gerar ciúmes ou inimizades, como a que deu origem ao recado.

O restante da comitiva também é apresentado no início da narrativa.

Seo Alquiste, também chamado de Olquiste ou Alquist, estrangeiro, descrito como: “espigo, alemão-rana, com raro cabelim barba-de-milho e cara de barata descascada” (Rosa, 2021a, p. 15), era “doutor dos bons, de mão cheia” (Rosa, 2021a, p. 61).

A opção de Rosa por um personagem que não é brasileiro aponta para a busca por um olhar de estranhamento, certo distanciamento e atenta observação. Seo Alquiste carregava consigo, além de um bloco de anotações, três dispositivos ópticos: óculos de grossas lentes, binóculos e uma máquina fotográfica, evidenciando a importância de um olhar acurado. As

“grossas lentes” indicam um grau alto de correção e podem remeter à miopia de que sofria o menino Miguilim no primeiro romance do conjunto, bem como à condição de Guimarães Rosa (ele próprio míope, como é de amplo conhecimento).

A miopia (ou hipometropia) é um distúrbio que afeta a refração da luz nos olhos, ou seja, os raios luminosos formam o foco antes da retina.

Na miopia, o globo ocular é muito alongado em relação ao raio de curvatura da córnea e os raios originados em um objeto situado no infinito convergem em um ponto anterior à retina. O objeto mais afastado, cuja imagem se forma na retina não está situado no infinito ou, em outras palavras, o ponto remoto se acha a uma distância finita. Por outro lado, para a acomodação normal, o ponto próximo de um olho míope fica mais próximo que o de uma pessoa com vista normal. (Ventura e Neto, 1995, p. 307)

Como é de conhecimento geral, o míope enxerga melhor objetos que estão mais próximos de sua visão. Um personagem que ostente essa característica metaforizará um impulso à aproximação do olhar. A descrição de Seo Alquiste privilegia a atenção e poetização do olhar: “Enxacôco e desguisado nos usos, a tudo quanto enxergava dava um mesmo engraçado valor: fosse uma pedrinha, uma pedra, um cipó, uma terra de barranco, um passarinho atôa, uma môita de carrapicho, um ninhol de vêspos” (Rosa, 2021a, p. 16).

Das sete obras que compõem *Corpo de Baile*, a parábase central é aquela que mais se detém nas descrições das paisagens, na investigação da natureza, abundante material para o desenvolvimento de um personagem estrangeiro que, dispondo de instrumentos de observação, se detém em cada particularidade da viagem.

E o seu Olquiste estudava o que podia, escrevia a monte em seus muitos cadernos, num lugar recolheu a ossada inteira limpa de uma anta-sapateira, noutra ganhou uma pedra enfeitosa, em formato de fundido e cores de bronze, noutra comprou para si um couro de dez metros de sucuri macha (Rosa, 2021a, p. 34).

Ana Maria Machado diz que o nome de seo Alquiste (Ou Olquiste) “evoca sua condição de naturalista ou cientista interessado nas ciências naturais, por meio de uma alusão (em alemão) aos ramos do olmo” (Machado, 2013, p. 99).

Seo Alquiste estava “sempre nas manias de remexer e ver, e perguntar, e tomar o mundo por desenho e escrito.” (Rosa, 2021a, p. 49). A análise de sua figura e de sua função na narrativa conduz o leitor a identificá-lo com o próprio Guimarães Rosa, míope, viajante, estudioso e observador, cujas anotações eram registradas em cadernetas durante as viagens que empreendeu.

Frei Sinfrão, seo Jujuca do Açude e Ivo são apresentados logo a seguir. O primeiro representa a figura do religioso e é descrito como um frade louro, “desses de sandália sem

meia e túnica marrom, que têm casa de convento em Pirapora e Cordisburgo” (Rosa, 2021a, p. 16). Estava sempre rezando, incentivando a reza, confessando e doutrinando:

[...] em hora e folga, com o terço ou no missalzinho; mas rezava enormes quantidades, e assim atarefado e alegre, como se no lucrativo de um trabalho, produzindo, e não do jeito de que as pessoas comuns podem rezar: a curto e com distração, ou então no por-socorro de uma tristeza ansiada, em momentos de aperto (Rosa, 2021a, p. 20).

Seo Jujuca é fazendeiro e filho de fazendeiro, entendia do plantio e de remédios para os animais, carregava consigo uma espingarda, caçava e pescava. Descrito como jovem e ambicioso, voltava sua atenção para as terras e lavouras pelas quais passavam: “saber de tudo avaliado, por onde pagava a pena comprar, barganhar, arrendar — negociar alqueires e novilhos, madeiras e safras; seo Jujuca era um moço atilado e ambicioneiro” (Rosa, 2021a, p. 20).

Ivo Crônico, ou “um Ivo, Ivo de Tal, Ivo da Tia Merência” (Rosa, 2021a, p. 16) é o quinto integrante da comitiva, responsável por tanger os burros. Ivo é um dos responsáveis por armar a vingança contra Pedro Orósio. “E esse Ivo era um sujeito de muita opinião, que teimava de cumprir tudo o que dava anúncio de um dia fazer. Por isso, o apelido dele, que tinha, era: “Crônico” — (do qual não gostava)” (Rosa, 2021a, p. 35). A alcunha “Crônico” convoca a representação do tempo.

Persistente, teimoso, determinado, constante, aí está Cronos, o Tempo, Saturno. O Nome de Ivo Crônico, pois, designa sua função na narrativa – é ele quem age sobre o tempo, quem altera a cronologia prevista para os acontecimentos, quem antecipa a festa que estava marcada para o domingo no povoado vizinho e prepara a cilada para a véspera, o sábado, seu dia, sua plena dominação temporal (Machado, 2013, p. 106).

Como a histórica viagem da qual Guimarães Rosa participou em 1952, a comitiva fictícia capitaneada por Seo Alquiste e guiada por Pedro Orósio tem um viés científico que ultrapassa a ficção para engendrar-se na própria narrativa e, também, na caracterização dos seus personagens, especialmente dos recadistas (que agregam tanto a função de receptor quanto de transmissor do recado), de seu entorno e da própria construção da mensagem. Os personagens responsáveis por essa construção coletiva do recado, em número de sete, serão os instrumentos para investigar a própria estrutura de origem e desenvolvimento da canção e como se relaciona com as demais expressões artísticas do conjunto.

4.3 A canção nasce

Gorgulho é o primeiro receptor da mensagem do Morro da Garça e, conseqüentemente, o primeiro que a transmite adiante. A origem da mensagem reside na potência do Morro como figura fitomórfica, mas é imprescindível a existência de um personagem com a especial qualidade de conseguir ouvi-lo.

Gorgulho é descrito como “um velhote grimo, esquisito, que morava sozinho dentro de uma lapa, entre barrancos e grotas – uma urubuquara – casa dos urubus, uns lugares com pedreiras. O nome dele, de verdade, era Malaquias” (Rosa, 2021a, p. 22). Logo adiante, o narrador prossegue sugerindo que Gorgulho “devia de ouvir pouco (...)” (Rosa, 2021a, p. 23).

Extraem-se dessa primeira e breve descrição alguns pontos que merecem destaque. O primeiro deles, quanto ao seu nome, a análise de Ana Maria Machado fornece elementos sobre seu sentido que abrangem outros trazidos pela narrativa:

O primeiro louco é *Gorgulho*, o orgulho engolido pela gruta, falando aos gorgolhões, de olhos esbugalhados – e *gorgulho*, além de designar um inseto que vive no interior do cereal de que se alimenta, é nome também aplicado a pedrinhas, cascalho e fragmentos de rocha, a bancos de areia e depósito sedimentares, aparentando o morador da caverna ao relevo, capacitando-o a ouvir, embora surdo, o recado da grande pedra-pirâmide-esfinge que é o Morro da Garça/Graça, o Verbo, “belo como uma palavra”. *Gorgulho* é apelido de *Malaquia* ou *Malaquias*, etimologicamente “mensageiro de Deus”, profeta menor, um dos dois últimos profetas do Velho Testamento (...) (Machado, 2013, p. 95/96).

Além da evidente correlação do elemento rochoso com o nome do destinatário final da mensagem – Pedro, também Gorgulho, o primeiro receptor e transmissor do recado, tem no nome referência direta a elementos rochosos.

Seu nome verdadeiro, Malaquias, remete ao profeta bíblico que anunciou as mensagens de Deus ao povo de Judá após a reconstrução do templo de Jerusalém, aludindo, portanto, diretamente à transmissão de uma mensagem divina ou mesmo sobrenatural.

Gorgulho, portanto, incorpora o divino. Por sugerir uma deficiência na audição, talvez em razão da idade, a narrativa deixa claro que não é por meio do sentido físico que o recado lhe é transmitido, até porque, em suas palavras, o “morro não tem preceito de estar gritando. Avisando de coisas” (Rosa, 2021a, p. 23). Sinaliza, portanto, que Gorgulho compreende sinais, que os demais são incapazes de perceber.

Necessário fazer um destaque ao local de morada de Gorgulho, a “Lapa dos Urubus”, também chamada de “Lapinha do Gorgulho”, região em que tais pássaros abundavam, voando, buscando alimentos e em que “dansam seu baile” (Rosa, 2021a, p. 28). Os urubus, pássaros de porte médio a grande, não são aves de caça e se alimentam basicamente de

animais já mortos. São capazes de planar por horas, com a finalidade de gastar menos energia e poder voar muitos quilômetros em busca de alimento. Se considerarmos o animal dentro do projeto estético de Rosa, o urubu é a ave que conhece o sertão. Remetemos então a *Grande Sertão Veredas*, ao trecho em que Riobaldo diz: “Sei o grande sertão? Sertão: quem sabe dele é urubu, gavião, gaivota, esses pássaros: eles estão sempre no alto, apalpando ares com pendurado pé, com o olhar remedindo a alegria e as misérias todas...” (Rosa, 2001, p. 709).

“O recado do morro” dedica um bom tempo a acompanhar os urubus, personificando-os, tal qual acontece com o Morro da Garça. Questiona-se, por exemplo, a possibilidade de tais aves conversarem entre si e, também, se Malaquias as entendia:

“Vão pelos mortos... Ofício deles. Vão pelos mortos... Daí em vante. Este morro é bom de vento... Eu sou velho daqui, bruaca velha daqui. A fui morar lá, mò de me governar sozinho. Tenho nada com arubú, não. Assituamento deles”. (Rosa, 2021a, p. 29).

Nesse contexto é que Gorgulho, o primeiro recadista, escuta a mensagem do Morro e a transmite, nos seguintes termos:

— Que que disse? **Del-rei**, ô, demo! Má-hora, esse Morro, ásparo, só se é de satanaz, ho! Pois-olhe-que, vir gritar recado assim, que ninguém não pediu: é de **tremer as peles**... Por mim, não encomendei aviso, nem quero ser favoroso... Del-rei, del-rei, que eu cá é que não arrecebo dessas conversas, pelo semelhante! Destino, **quem marca é Deus**, seus Apóstolos! E que toque de caixa? É **festa**? Só se for morte de alguém... Morte à **traição**, foi que ele Morro disse. Com a **caveira, de noite**, feito História Sagrada, del-rei, del-rei!... (Rosa, 2021a, p. 30). (grifos nossos)

O recado do primeiro mensageiro é transmitido de forma ainda incompreensível, definido como “poetagem” (Rosa, 2021a, p. 32). Contudo, destacamos algumas informações e expressões que acompanham a trajetória do recado do início ao final da construção poética. São elas: “favoroso”, “destino quem marca é Deus”, “caveira”, “noite”, “rei”, e “morte” e “traição”, estas últimas sendo o cerne da mensagem.

O segundo mensageiro chama-se Catraz (também Qualhacôco ou Zaquia), e é irmão de Gorgulho/Malaquias. Ana Maria Machado alia a análise do nome de Gorgulho/Malaquias a Catraz:

Gorgulho é apelido de Malaquia ou Malaquias, etimologicamente: “mensageiro de Deus”, profeta menor, um dos dois últimos profetas do Velho Testamento, juntamente com Zacarias, que imediatamente reconhecemos no louco seguinte, seu irmão Zaquia ou Zaquias ou sê Ziquia, o grotesco Qualhacôco que transmite a mensagem ao efetuar em sua mente (popularmente, côco) uma nova aglomeração de partículas dispersas (qualha) do recado, Catraz, que “cá traz” a morte e o recado, Capataz dos urubus, presença do Velho Testamento a anunciar ameaças ao que surge como rei, evocação de Caifaz em mais um de seus Nomes. (Machado, 2013, p. 96)

Da análise de Ana Maria Machado, importante destacar para efeitos desta pesquisa, em especial, a qualidade do personagem indicada pelo nome “qualha”, qual seja: aglomerar em sua mente (côco) partes dispersas do recado. Tal estratégia alinha-se à estrutura dos atos de fingir de Iser (notadamente a seleção e a combinação).

Catriz/Qualhacôco seleciona os elementos centrais do recado e as informações da realidade que o cerca, por ocasião da transmissão de Malaquias. É Catraz/Qualhacoco quem introduz na narrativa o importante número de sete homens, elemento que prosseguirá nas vozes dos demais mensageiros até a elaboração do poema final. Vejamos:

— “A bom, agora é que eu estou alebrado, vou contar o que foi que meu irmão Malaquia dixe...” (...)
 — “...E um morro, que tinha, gritou, entonces, com ele, agora não sabe se foi mesmo p’ra ele ouvir, se foi pra alguns dos outros. É que tinha **uns seis ou sete homens, por tudo, caminhando mesmo juntos, por ali, naqueles altos...** E o morro gritou foi que nem satanaz. Recado dele. Meu irmão Malaquia falou del-rei, de tremer peles, não querendo ser favoroso... Que sorte de destino quem marca é Deus, seus Apóstolos, a toque de caixa da morte, coisa de festa... Era a Morte. Com a caveira, de noite, feito História Sagrada... Morte à traição, pelo semelhante. Malaquia dixe. A Virgem! Que é que essa estória de recado pode ser?! Malaquia meu irmão se esconjurou, recado que ninguém se sabe se pediu...” (Rosa, 2021a, p. 38).

A primeira menção ao número de seis ou sete homens pode indicar a quantidade de pessoas que Malaquias, o primeiro recadista, viu em seu entorno, lembrando que na comitiva de Pedro Orósio havia cinco pessoas.

O recado de Catraz é, a princípio, a estória da origem da mensagem, que narra os fatos contados por seu irmão, Malaquias/Gorgulho. Desta forma, os elementos que os cercam passam a integrar a estória contada. O recado, na voz de Catraz, assume a forma de uma narrativa que transforma o primeiro ouvinte/recadista (Gorgulho) em personagem de um enredo.

Catriz retoma as expressões centrais utilizadas por Malaquias e as reconfigura e reorganiza em uma narrativa um pouco mais coesa. Além da inclusão de seis ou sete participantes, Catraz reordena uma importante expressão que passa a indicar que a morte à traição será efetuada “pelo semelhante” (um dos integrantes da comitiva). A audição misteriosa do grito do Morro, vivenciada por Gorgulho, transforma-se em tema da narrativa na qual se incluem o próprio ouvinte e o grupo que percorre o sertão.

Um breve extrato dos elementos principais mostra o seguinte quadro comparativo:

(1) <i>Recado de Malaquias/Gorgulho</i>	(2) <i>Recado de Catraz/Qualhacôco</i>
vir gritar recado assim, que ninguém não	del-rei, de tremer peles, não querendo ser

pediu: é de tremer as peles...	favoroso...
nem quero ser favoroso	
Del-rei, del-rei, que eu cá é que não arrebebo dessas conversas, pelo semelhante!	
Destino, quem marca é Deus, seus Apóstolos	Que sorte de destino quem marca é Deus, seus Apóstolos, a toque de caixa da morte, coisa de festa...
É festa?	
Morte à traição	Morte à traição, pelo semelhante
Com a caveira, de noite, feito História Sagrada, del-rei, del-rei!...	Com a caveira, de noite, feito História Sagrada...

O terceiro receptor e transmissor da mensagem é Joãozezim. Retomando a relevância do personagem infantil fabulador – tal qual Miguilim e Grivo – Joãozezim é uma criança observadora e é o único a prestar atenção na história contada por Catraz.

Segundo Ana Maria Machado, neste momento a figura do Menino “entra no recado”. Com sua entrada, percebemos a impressão de uma marca acionada pelo imaginário infantil. A narrativa de Joãozezim é simples e agrega poucos elementos novos. Ele inova com algumas informações: (1) Catraz passa a ser o novo transmissor da mensagem, o que se coaduna com o que aconteceu na narrativa; (2) são incluídos na estória o lugar em que mora Catraz – a lapinha – e Salomão, bem como a informação de que o rei tinha uma espada na mão, dados estes que chegarão até a versão final. De resto, limita-se a recontar a estória, buscando, contudo, um formato muito mais simples.

— “...Um morro, que mandou recado! Ele disse, o Catraz, o Qualhacôco... Esse Catraz, Qualhacôco, que mora na lapinha, foi no Salomão, ele disse... E tinha sete homens lá, com o irmão dele, caminhando juntos, pelos altos... Você acredita?”

E o menino Joãozezim primeiro quis olhar de cima para baixo o Guégue; não podendo, por ser pequeno, então se acorrou, e ficou agachado assim, o pescoço esticado para o ar: parecia um pato branco. O Guégue ouvia. Só lhe faltava crescer as orêlhas e avançá-las, muito peludas. Babeava, mostrava os dois cacos de dentes. E se ria.

— O recado foi este, você escute certo: que era o rei... Você sabe o que é rei? O que tem espada na mão, um facão comprido e fino, chama espada. Repete. A bom... O rei tremia as peles, não queria ser favoroso... Disse que a sorte quem marca é Deus, seus Apóstolos. E a Morte, tocando caixa, naquela festa. A Morte com a caveira, de noite, na festa. E matou à traição... (Rosa, 2021a, p. 40/41)

A narrativa infantil simplifica a linguagem e o enredo, traz urgência na transmissão do recado e preocupação em buscar ser compreendida pelo novo interlocutor, Guégue,

considerado “o bobo da fazenda”, “retaco, grosso, mais para idoso e papudo” (Rosa, 2021a, p. 39).

O menino Joãozezim falava desapoderado, como se tivesse aprendido só na memória o ao-comprido da conversa. E queria uma confirmação de resposta, saber do Guégue. Mas, enquanto a esperava, não podia deixar de mexer os lábios, continuasse a reproduzir tudo para si, num sussurro sem som. (Rosa, 2021a, p. 41)

Em comparação com a narrativa anterior, a voz de Joãozezim, além de organizar o enredo, busca explicar, de forma mais didática, alguns dos elementos da narrativa, como por exemplo o rei e a espada.

<i>(2) Catraz/Qualhacôco</i>	<i>(3) Joãozezim</i>
del-rei, de tremer peles, não querendo ser favoroso...	Você sabe o que é rei? O que tem espada na mão, um facão comprido e fino, chama espada. Repete. A bom... O rei tremia as peles, não queria ser favoroso...
Que sorte de destino quem marca é Deus, seus Apóstolos, a toque de caixa da morte, coisa de festa...	Disse que a sorte quem marca é Deus, seus Apóstolos.
Com a caveira, de noite, feito História Sagrada...	E a Morte, tocando caixa, naquela festa. A Morte com a caveira, de noite, na festa.
Morte à traição, pelo semelhante	E matou à traição...

O próximo recadista, Guégue, associa-se a Joãozezim quanto à invisibilidade aos demais, “(...) quem ia pôr atenção no Guégue? Quem, no menino Joãozezim?” (Rosa, 2021a, p. 40). Desse modo, assim como o pequeno João foi o único a prestar atenção à estória contada por Catraz, também Guégue é o único a ouvir sua retransmissão.

Guégue é o responsável por cuidar dos porcos, levar comida para os trabalhadores da roça e demais serviços prestados na fazenda de d. Vininha. Tinha ainda uma incumbência especial: era o responsável por levar doces, recados e bilhetes trocados entre d. Vininha e sua filha, Lirina.

Quando se carecia, mandavam lá o Guégue — com recados, ou doces, quitandas, objetos de empréstimo. Principalmente, era ele portador de bilhetes, da mãe ou da filha, rabiscados a lápis em quarto de folha de papel. Mais pois, ele apreciava tanto aquela viajinha, que, de algum tempo, os bilhetes depois de lidos tinham de ser destruídos logo; porque, se não lhe confiavam outros, o Guégue apanhava mesmo um daqueles, já bem velhos, e ia levando, o que produzia confusão. A outros lugares, o Guégue nem sempre sabia ir. Errava o caminho sem erro, e se desnor-teava devagar.

Levavam-no a qualquer parte, e recomendavam-lhe que marcasse atenção, então ele ia olhando os entressinados, forcejando por guardar de cór: onde tinha aquele burro pastando, mais adiante três montes de bosta de vaca, um anú-branco chorróchorró-cantando no ramo de cambarba, uma galinha ciscando com sua roda de pintinhos. Mas, quando retornava, dias depois, se perdia, xingava a mãe de todo o mundo — porque não achava mais burrinho pastador, nem trampa, nem pássaro, nem galinha e pintos. O Guégue era um homem sério, racional. (Rosa, 2021a, p. 39).

A função de transportar recados aponta para a qualidade de Guégue de repetir, reproduzir, imitar, expressa em seu nome - “igualmente repetitivo, gaguejante e gutural” (Machado, 2013, p. 96). Ronaldes de Melo e Souza, retomando a análise de Cléa Corrêa de Mello, esclarece que:

[...] Guégue compensa a deficiência de verbalização da cultura letrada, que ele desconhece, com o ato de mobilizar o repertório expressivo da cultura oral e gestual, que lhe permite escrever, “com o corpo, uma coreografia que encena aquilo que o menino está contando” (2003, p. 79)” (Souza, 2008, p. 178).

Guégue, portanto, é o primeiro receptor e transmissor do recado que vai se utilizar do corpo para auxiliá-lo na representação da mensagem, “rico de seus movimentos sem centro” (Rosa, 2021a, p. 40), enunciando a influência da expressão corporal na construção da canção. O trecho a seguir é representativo da corporalidade de Guégue:

Mas o Guégue não sabia dar opinião, apenas repetia, alto, as palavras; e, no intervalo, imitava com o cochicho de beijos. Representando por gestos cada verdade que o menino dizia: sungava as mãos à altura de um homem, ao ouvir do rei; e apontava para o morro, e mostrava sete dedos pelos sete homens, e alongava o braço por diante, para ser a espada, e formava cruz com dois dedos e beijava-a, ao nome de Deus; e batia caixa com as mãos na barriga, e com uma careta e um esconjuro figurava a aparição da Morte. Tudo, por seus meios, ele recapitulava, e pontuava cada estância com um feio meio-guincho. Mas Pedro Orósio, que via e ouvia e não entendia, achava-lhe muita graça (Rosa, 2021a, p. 41).

Tal qualidade indica, em potência, uma correlação com o título do conjunto *Corpo de Baile*. Tal como “O recado do Morro” como parábase central de *Corpo de Baile*, Guégue figura como o quarto mensageiro, exatamente no meio da ordem de transmissão do recado.

Convocando o espírito do conjunto, sua expressão é corporal, gutural e sua função é novamente embaralhar as informações organizadas na breve fábula formulada por Joãozezim. Ao ouvir a estória do menino, Guégue representa com gestos, aponta em direção ao Morro, mostra os sete dedos das mãos para indicar os participantes da luta, simula a espada com o braço e a aparição da morte com gestos simbólicos. No entanto, Pedro Orósio prossegue sem compreender.

Guégue encontra, então, o andarilho Jubileu, ou Nominatedomine, a quem transmite o recado, da seguinte forma:

— A bom, no Bõamor: foi que o Rei — isso do Menino — com espada na mão, tremia as peles, não queria ser favoroso. Chegou a Morte, com a caveira, de noite, falou assombrando. Falou foi o Catraz, Qualhacôco: o da Lapinha... Fez sino-saimão... Mas com sete homens, caminhando pelos altos, disse que a sorte quem marca é Deus, seus Doze Apóstolos, e a Morte batendo jongo de caixa, de noite, na festa, feito História Sagrada... Querendo matar à traição... Catraz, o irmão dum Malaquia... Ocê falou: a caveira possui algum poder? É fim-do-mundo? (Rosa, 2021a, p. 45).

Os elementos da narrativa infantil de Joãozezim mesclam-se e confundem-se na voz de Guégue, em uma figuração de um funcionamento confuso da memória. Ao compararmos as narrativas, podemos constatar como Guégue reembaralha os elementos fornecidos na narrativa anterior, mais uma vez convocando os recadistas a protagonizarem a mensagem.

(3) <i>Joãozezim</i>	(4) <i>Guégue</i>
O rei tremia as peles, não queria ser favoroso...	foi que o Rei — isso do Menino — com espada na mão, tremia as peles, não queria ser favoroso.
Disse que a sorte quem marca é Deus, seus Apóstolos.	disse que a sorte quem marca é Deus, seus Doze Apóstolos, e a Morte batendo jongo de caixa, de noite, na festa, feito História Sagrada...
E a Morte, tocando caixa, naquela festa. A Morte com a caveira, de noite, na festa.	Chegou a Morte, com a caveira, de noite, falou assombrando
E matou à traição...	Querendo matar à traição... Catraz, o irmão dum Malaquia...

Guégue confunde de tal forma os elementos que o menino (Joãozezim), Catraz e Malaquias passam de narradores a testemunhas (ou até autores) dos eventos, como em “Querendo matar à traição... Catraz, o irmão dum Malaquia...” (Rosa, 2021a, p. 45).

Relevante destacar também a estratégia de Guégue de convocar o próximo interlocutor utilizando-se de indagações que integram sua realidade e diálogos recentes encetados entre ambos. “— Ocê é da procissão? Vai dansar no Rosário? A nhum? Mundo vai se acabar? Ocê disse... Ocê sabe?” (Rosa, 2021a, p. 45). Assim, ao conversar com um beato, cuja alcunha refere-se à saudação cristã “aquele que vem em nome do homem”, convida-o a refletir sobre perguntas que, aparentemente, relacionam-se à sua vivência pessoal. Essas são as indagações

que encerram sua narrativa, indicando um caráter retórico: “a caveira possui algum poder? É fim-do-mundo?” (Rosa, 2021a, p. 45).

O quinto recadista é conhecido por cinco nomes diferentes, apontando para mais uma indicação numérica relevante: Nominedômine, Nomindome, Nomendomen, Santos Óleos e Jubileu. Um andarilho, magro, com olhos arregalados, vestido apenas com um pano de tanga, dizia “Bendito, quem envém em nomindome!” (Rosa, 2021a, p. 43). “Ninguém sabe donde ele assiste, não tem pouso nenhum” (Rosa, 2021a, p. 47).

É considerado um “doido” que pregava pelo sertão, sobre o fim do mundo e a necessidade de conversão. Ana Maria Machado indica que a transmissão de Nominedomine “marca o momento mais delirante da linguagem do recado. Soando, ecoando, sino e signo se confundem: Traço o sino de Salomão” (Machado, 2013, p. 96).

— ...Escutem minha voz, que é a do Anjo dito, o papudo: o que foi revelado. Foi o Rei, o Rei-Menino, com a espada na mão! Tremam, todos! Traço o sino de Salomão... Tremia as peles — este é o destino de todos: o fim de morte vem à traição, em hora incerta, é de noite... Ninguém queira ser favoroso! Chegou a Morte — aconforme um que cá traz, um dessa banda do norte, eu ouvi — batendo tambor de guerra! Santo, santo, Deus dos Exércitos... A Morte: a caveira, de dia e de noite, festa na floresta, assombrando. A sorte do destino, Deus tinha marcado, ele com seus Dôze! E o Rei, com os sete homens-guerreiros da História Sagrada, pelos caminhos, pelos ermos, morro a fora... Todos tremeram em si, viam o poder da caveira: era o fim do mundo. Ninguém tem tempo de se salvar, de chegar até na Lapinha de Belém, pé da manjedoura... Aceitem meu conselho, venham em minha companhia... Deus baixou as ordens, temos só de obedecer. É o rico, é o pobre, o fidalgo, o vaqueiro e o soldado... Seja Caifaz, seja Malaquias! E o fim é à traição. Olhem os prazos!... (Rosa, 2021a, p. 53/54)

Segundo Ana Maria Machado, a narrativa de Nominedomine faz convergir e trazer à superfície muitas indicações que serão colhidas na próxima etapa de transmissão da mensagem.

(4) <i>Guéque</i>	(5) <i>Nominedomine</i>
foi que o Rei — isso do Menino — com espada na mão, tremia as peles, não queria ser favoroso.	Foi o Rei, o Rei-Menino, com a espada na mão! (...) Tremia as peles — este é o destino de todos: o fim de morte vem à traição, em hora incerta, é de noite... Ninguém queira ser favoroso!

disse que a sorte quem marca é Deus, seus Doze Apóstolos, e a Morte batendo jongo de caixa, de noite, na festa, feito História Sagrada...	A Morte: a caveira, de dia e de noite, festa na floresta, assombrando. A sorte do destino, Deus tinha marcado, ele com seus Dôze!
Chegou a Morte, com a caveira, de noite, falou assombrando	
Querendo matar à traição... Catraz, o irmão dum Malaquia...	Seja Caifaz, seja Malaquias! E o fim é à traição.

A maior parte dos dados novos que Nominatedomine traz à narrativa refere-se à seara divina: sua voz é a mesma do Anjo, a mensagem é uma “revelação”, inclui, ainda, o “sino de Salomão”, “Santo, santo, Deus dos Exércitos”, “lapinha de Belém, pé da manjedoura” e, por fim, transforma Catraz em Caifaz (em referência explícita a Caifás, sumo-sacerdote durante o período em que Jesus foi julgado e crucificado).

Relevante, ainda, destacar que o beato de fato responde em sua narrativa à indagação final e apocalíptica do recadista anterior Guégue: “viam o poder da caveira: era o fim-do-mundo” (Rosa, 2021a, p. 53/54).

Em uma narrativa que privilegia as convergências numéricas, chegamos ao sexto receptor do recado, Coletor. Descrito como “outro que não regulava bem”, “com sua pilha de papéis e jornais, e com as algibeiras cheias de tocos de lápis, com eles constantemente fazia contas de números nas beiradas brancas dos jornais” (Rosa, 2021a, p. 53), o Coletor vivia contabilizando sua imensa – e imaginária – fortuna.

Acabou quebrando a ponta do lápis; enfiou aquele toco na algibeira, foi logo tirando outro, bom. — “Uma tana! Mistifó do homem... Por meu seguro... Onde é que já se viu?! O rei-menino... Bom, isso tem, na Festa: um rei menino, uma rainha menina, mais o Rei Congo e a Rainha Conga, que são os de próprio valor... O rei-menino, com a espada na mão! E o cinco-salmão: ara, só se vê disso, hoje em dia, é na bandeira do Divino, bordado rebordado... Baboseira! Morrer à traição, hora incerta, de tremer as peles... Dôze é duzia — isso é modo de falar? O que vale a gente é as leis... Quero ver, meu ouro. Não sou o favoroso? Mais novecentos mil e novecentos e noventa-e-nove mil milhões de milhões... A Morte — esconjuro, credo, vote vai, cã! Carece de prender esse Santos-Óleos, mandar guardar em hospícios... Vê lá se a Morte vem vindo, daí da banda do Norte, feito coisa de Embaixador, no represento de festa de cavahada? E caixa e tambor, quem estão batendo é essa gente do Sätomé, à revelia... Cristãos sem o que fazer... Frioleiras... De que o Rei, pelos ermos, sete soldados, fidalgos e guerreiros da História Sagrada, e lapa de Belém, tudo por traição, dando conselho e companhia, ao pé da manjedoura, porque Deus baixou ordens... Novecentos milhões... Nove, seis e um — sete... Acabar? Posso dar meu juramento. Acaba nunca! Isso de mundo se acabar, de noite ou de dia, é invenção de gente pobre... Arre nego! Uma tana! Que seja p’ra o Capataz, e esta aqui p’ra o Malaquias!...”

Coletor é o responsável por incluir no recado novos elementos que servirão de inspiração à elaboração da canção de Laudelim. Traz, por exemplo, a figura do Rei Congo e da Rainha Conga, alusões aos “congos” como são chamados no norte do país, ou à “congada” no sul. “O préstito do Rei e da Rainha, eleitos pelos escravos, livremente, como no Brasil, ou através de Irmandades e associações religiosas, como em Cuba e Uruguai, era conhecido em quase todo o continente” (Casculo, 2006, p. 405).

<i>(5) Nominatedomine</i>	<i>(6) Coletor</i>
Foi o Rei, o Rei-Menino, com a espada na mão! (...)	O rei-menino... Bom, isso tem, na Festa: um rei menino, uma rainha menina, mais o Rei Congo e a Rainha Conga, que são os de próprio valor... O rei-menino, com a espada na mão!
Tremia as peles — este é o destino de todos: o fim de morte vem à traição, em hora incerta, é de noite... Ninguém queira ser favoroso!	Morrer à traição, hora incerta, de tremer as peles...
A Morte: a caveira, de dia e de noite, festa na floresta, assombrando. A sorte do destino, Deus tinha marcado, ele com seus Dôze!	Dôze é duzia — isso é modo de falar?
Seja Caifaz, seja Malaquias! E o fim é à traição.	Que seja p’ra o Capataz, e esta aqui p’ra o Malaquias!...”

A narrativa do Coletor traz importantes informações novas e, ao mesmo tempo, exclui algumas que acompanhavam a construção da mensagem desde o seu início. Constatamos que desaparecem as palavras “sorte” e “destino”, que reaparecerão na canção de Laudelim. Por outro lado, são incluídas importantes referências numéricas, algumas das quais permanecerão na versão final: “Mais novecentos mil e novecentos e noventa-e-nove mil milhões de milhões...” e “Novecentos milhões... Nove, seis e um — sete...”. Segundo Ronaldo de Melo e Souza:

Entregue ao devaneio da algaravia numérica, o Coletor associa os algarismos nove, seis e um, de que resulta sete, à cifra monetária de novecentos milhões e estabelece a estranha analogia com a estória da morte anunciada. (...) na livre associação de ideias, a alusão do Coletor à Cavalhada, que constitui o momento crucial do combate entre

os doze mouros e doze cristãos, suscita em Laudelim a inspiração para seu conto. (Souza, 2008, p. 180).

Percebemos no movimento de transmissão do recado, dentro da narrativa, a encenação da tradição oral, cuja finalidade é “entregar, transmitir, passar adiante, o processo divulgativo do conhecimento popular ágrafo” (Cascudo, 2006, p. 27).

Assim, o recado chega a Laudelim, poeta e trovador, “alegre e avulso”, aquele com quem se “podia fácil conversar”, porque “entendia o mexe-mexe e o simples dos assuntos, sem precisão de um muito se explicar; e em tudo ele completava uma simpatia” (Rosa, 2021a, p. 55/56). Segundo Ana Maria Machado, seu nome é “homólogo do sino que acompanhou a pregação do Jubileu” (Machado, 2013, p. 97):

Com as campainhas do Nome de Laudelim acompanhando as loas e louvações aí presentes etimologicamente (desde o latim *laudare*), cumpre-se um ciclo. Pela fé, pela loucura, pela inocência, pela infância, pela poesia, numa sucessão de videntes privilegiados porque carentes, o recado atinge enfim sua forma estruturada e definitiva, a forma com que irá chegar a seu destinatário, cumprindo sua ascensão desde as profundas grutas dos urubus (os temas em *-u-* se repetem do início ao fim, em Nomes como Gorgulho e Pulgo, ambos, aliás, designando também recônditos insetos daninhos), até as largas passadas para as estrelas com que termina a narrativa, opondo aos timbres escuros dos urubus a claridade e a abertura em *-a-* do Morro, da *Graça* (Machado, 2013, p. 98).

Enquanto o Coletor ficava a “resmonear o sermão de Nominedômine, sem-pés-nem-cabeça” (Rosa, 2021a, p. 58), Laudelim “cismara tanto e tanto, enquanto estava ouvindo, seu rosto se ensombreceu, logo se alumiu ainda mais”, percebendo o quanto aquela narrativa era “o extraordinário de importante”. Foi quando se sentou sob uma árvore, temperou o violão e passou a cantar (Rosa, 2021a, p. 58).

O último recadista organiza os elementos contidos na narrativa delirante de Nominedomine e a converte em uma canção “em que se decifra o supra-senso do rastreamento pelo avesso da algaravia numérica do Coletor” (Souza, 2008, p. 180).

Quando o Rei era menino
já tinha espada na mão
e a bandeira do Divino
com o signo-de-salomão.
Mas Deus marcou seu destino:
de passar por traição.

Doze guerreiros somaram
pra servirem suas leis
— ganharam prendas de ouro
usaram nomes de reis.
Sete deles mais valiam:
dos doze eram um mais seis...

Mas, um dia, veio a Morte

vestida de Embaixador:
 chegou da banda do norte
 e com toque de tambor.
 Disse ao Rei: — A tua sorte
 pode mais que o teu valor?

— Essa caveira que eu vi
 não possui nenhum poder!
 — Grande Rei, nenhum de nós
 escutou tambor bater...
 Mas é só baixar as ordens
 que havemos de obedecer.

— Meus soldados, minha gente,
 esperem por mim aqui.
 Vou à Lapa de Belém
 pra saber que foi que ouvi.
 E qual a sorte que é minha
 desde a hora em que eu nasci...

— Não convém, oh Grande Rei,
 juntar a noite com o dia...
 — Não pedi vosso conselho,
 peço a vossa companhia!
 Meus sete bons cavaleiros
 flôr da minha fidalguia...

Um falou pra os outros seis
 e os sete com um pensamento:
 — A sina do Rei é a morte,
 temos de tomar assento...
 Beijaram suas sete espadas,
 produziram juramento.

A viagem foi de noite
 por ser tempo de luar.
 Os sete nada diziam
 porque o Rei iam matar.
 Mas o Rei estava alegre
 e começou a cantar...

— Escuta, Rei favoroso,
 nosso humilde parecer:

(Rosa, 2021a, p. 64/65)

A canção de Laudelim é estruturada com inspiração no que o sertanejo chama de colcheia, estilo muito utilizado nas cantorias. Segundo o Dicionário de Folclore Brasileiro, a colcheia é definida como: “na poética tradicional sertaneja denomina-se colcheia a uma sextilha ABCBDB” (Cascudo, 2012, p. 215). É construída com nove estrofes, de seis pés cada uma, com exceção da última, e cada verso formado de sete sílabas (redondilhas maiores). As rimas encontram-se no segundo, quarto e sexto versos de cada estrofe, o que também é indicado pela estrutura da colcheia, como já mencionado.

A estrutura da canção elaborada por Laudelim favorece sua fácil e rápida memorização e, por meio da repetição de seus versos, Pedro Orósio a recupera e reproduz no caminho para a festa do Rosário.

Entrementes, ia cantando. Mal e mal, tinha aprendido uns pés-de-verso, aquela cantiga do Rei não saía do raso de sua ideia. Canta que canta, até o Ivo também, de falsete. E o Veneriano, que tinha bom ouvido, acompanhava, segundando. Era bonito, era bom. Pulgapé devia de ter vindo. Ao que se podia arejar, cabeça e o corpo ganhando em levezas. Gostava daquela música. Gostava de viver (Rosa, 2021a, p. 68).

Por meio da repetição e da identificação de elementos conhecidos, à medida que entoa a canção, Pedro passa a compreender que se encontra vivenciando a situação descrita na forma lírica. Muito embora tenha tido acesso à construção da mensagem ao longo da narrativa, quando o recado é elaborado na forma de canção, há a compreensão de seu sentido. Segundo Bento Prado Jr:

Finalmente o recado chega a seu destinatário e faz com que o herói tome consciência de seu destino. A letra da música, corretamente interpretada, é a textura de sua existência e a sua leitura permite que o herói venha a coincidir consigo mesmo, com aquele outro, o Rei, que o acompanhava como uma sombra não sabida. Lembremos da identificação estabelecida por Lacan: *la lettre, l'être, l'autre*. Como Soropita, Pé-Boi, ao identificar o texto, pode responder a ele, pôr-se à altura de seu destino e não sofrê-lo passivamente. A catarsis, suscitada quando ouve finalmente a voz anônima que vem da montanha e do fundo da natureza, desencadeia-se na forma de ruptura violenta. (Prado Jr., 1985, p. 221/222)

“Recado do Morro” retoma o que Sandra Guardini Vasconcelos apontou como característica reiterada na obra de Rosa, e que vimos presente em “Uma estória de amor”: “a intervenção de narrativas no corpo de seu texto que, reatualizadas, têm a função de abrir as portas para a revelação do significado daquilo que narra” (Vasconcelos, 1997, p. 12).

A compreensão do sentido da canção vai ao encontro do entendimento de Iser sobre os fenômenos ocorridos no ato da leitura, especialmente aqueles relativos aos vazios e a *good continuation*, conceito emprestado da psicologia da percepção. Segundo Iser, os vazios do texto literário permitem

[...] que o leitor participe da realização dos acontecimentos do texto. Participar não significa, em vista dessa estrutura, que o leitor incorpore as posições manifestadas no texto, mas sim que aja sobre elas. Tais operações são controladas na medida em que restringem a atividade do leitor à coordenação, à perspectivação e à interpretação dos pontos de vista. (...) O lugar vazio imprime dinâmica à estrutura por marcar determinadas lacunas que apenas podem ser fechadas pela estruturação levada a cabo pelo leitor (Iser, 1999a, p. 157).

Os lugares vazios interrompem a *good continuation*, processo em que imagens são apresentadas e integradas em sequência para formar uma *gestalt* previsível na mente do

receptor. A literatura vem se contrapor a esse fenômeno, privilegiando as interrupções e os vazios que ativam a capacidade ideativa.

Em síntese, ao não seguir o princípio da *good continuation*, a ficção exige do leitor a intensificação de sua “atividade ideativa”. Essa intensificação se faz através do constante realce de certas parcelas do texto à condição de tema, com o que automaticamente outras parcelas ocupam a posição de horizonte. (Lima, L., 1979, p. 27).

Ainda que os processos descritos por Iser sejam associados ao ato de ler, entendemos cabível a aplicação à experiência estética da escuta compartilhada de histórias e poemas orais, como tratados nesta tese de forma ampla. Além disso, podemos afirmar que poemas e canções aumentam a possibilidade de vazios que convidam o receptor ao seu suplemento e, via de consequência, permitem a formação de uma *gestalt*. Assim, longe da ideia de uma interpretação correta ou completamente livre, entendemos que o recado que subjaz na canção de Laudelim é compreendido por Pedro porque há o estabelecimento de relações entre os segmentos do poema e uma intensa atividade imaginativa, estimulada por sua própria transformação pessoal. O trecho a seguir transcrito é longo, mas representativo das operações imaginárias de Pedro, que mesclam recordações e memórias a sensações oníricas – como acordar “de novo num sonho” – e auxilia no entendimento da construção de sua interpretação como suplemento dos lugares vazios oferecidos pelos versos da canção.

Grande Rei... Tinha ido e tinha voltado, por aquelas todas fazendas — desde o Apolinário: o Marciano, no caminho das boiadas do Norte; a Nha Selena, numa belavista, fim de serra; o Nhô Hermes, na Capivara; a dona Vininha, tinha aquela moça tão alva; o Jove, donde quebra para as boiadas que vêm do Urucúia e do Abaeté... Eh, Ivo Crônico, carrega minhas botinas! Ele, Pê, era o Rei, dono dali, daquelas faixas de matas, verdes vertentes, grandes morros, grotas cavacadas e lapas com lagôinhas, poços d’água. *Mas é só baixar as ordens, que havemos de obedecer...* Aí entrar outra vez dentro da Gruta, a Lapa Nova do Maquiné — onde a pedra vem, incha, e rebrilha naquelas paredes de lençóis molhados, dobrados, entre as rôxas sombras, escorrendo as lajes alvas, com grandes formas e bicos de pássaros que a pedra fez, pilhas de sacos de pedra, e o chão de cristal, semelha um rio de ondas que no endurecer esbarraram, e vindas de cima as pontas brancas, amarelas, branco-azuladas, de gelo azul, meio-transparentes, de todas as cores, rindo de luz e dansando, de vidro, de sal: e afundar naquele bafo sem tempo, sussurro sem som, onde a gente se lembra do que nunca soube, e acorda de novo num sonho, sem perigo sem mal; se sente.

Que desse as armas, por guardar, que era mais assisado — o Ivo fechou mão nisso. — “Uma osga!” Pê-Boi não queria saber de embusteria. — “Cuida das botinas, amigo, que eu quero é festa!” Queria cantar. *Vieram todos de parrelha... O Rei... E em eles tremeram peles... A sina do Rei é avessa...* O Rei dava, — à espada: dava de gume, cota e prancha... “Remeteram com a fortaleza...” Aí então os Sete matavam o Rei, à traição. Traição... Caifaz... **Parecia coisa que tinha estado escutando aquilo a vida toda! Palpitava o errado. Traição? Ah, estava entendendo. Num pingo dum instante. Olhou aqueles, em redor.** Sete? Pois não eram sete?! Estarreceu, no lugar. Soprou. — “Doidou, Pê? Que foi?” Traição, de morte, o dano dos cachorros! — “Pois toma, Crônico!” — e puxou no Ivo um bofetão, com muito açoite. Estavam na ponte

do Ribeirão da Onça. — “E que foi, gente? Que foi?” Ele cresceu. (Rosa, 2021a, p. 70, grifo nosso).

A partir da identificação de Pedro com o Rei do poema, há a atualização das relações apresentadas, passando o protagonista a enxergar com mais clareza e lirismo sua própria realidade. “Parecia coisa que tinha estado escutando aquilo a vida toda!” (Rosa, 2021a, p. 70).

Neste ponto, vale recuperar o ensinamento de Antonio Candido, em “O Direito à Literatura”, em que destaca três faces (ou funções) da obra literária:

1. ela é uma construção de objetos autônomos como estrutura e significado;
2. ela é uma forma de expressão, isto é, manifesta emoções e a visão do mundo dos indivíduos e dos grupos;
3. ela é uma forma de conhecimento, inclusive como incorporação difusa e inconsciente (Candido, 2011, p. 178/179).

Inserida na parábase central, a canção de Laudelim congrega e representa a formação das demais histórias dispersas ao longo de *Corpo de Baile*. Assim, investe-se da potência da criação ficcional de Miguilim, das quadras e cantigas compartilhadas na festa de Manuelzão, da cura e transformação pessoal propiciadas por Rosalina, das histórias que Soropita ouve no rádio para recontá-las em seu povoado, do imaginamento de Grivo em busca da poesia ao longo dos Gerais.

O nascimento da canção encena a construção ficcional, a tradição oral e a fabulação sertaneja, tal qual Seo Alquiste sentia: “Comovido, ele pressentia que estava assistindo ao nascimento de uma dessas cantigas migradoras, que pousam no coração do povo: que as violas semeiam e os cegos vendem pelas estradas” (Rosa, 2021a, p. 66).

Ao mesmo tempo, lança luz sobre a experiência estética, representada pela compreensão de Pedro Orósio sobre a mensagem do Morro.

5 A GÊNESE DA IMAGINAÇÃO EM CORPO DE BAILE

“Repetição e memória”, como observou Kierkegaard uma vez, “são o mesmo movimento, só que em direção oposta; pois o que recordamos é repetido para trás, enquanto a repetição recorda a coisa para frente”.

Wolfgang Iser

Nas primeiras edições de *Corpo de Baile*, “Dão-Lalalão” e “Buriti” encontram-se, respectivamente, na quinta e na sétima posições, interligadas pela parábase “Cara-de-Bronze”, associada por Guimarães Rosa à expressão artística da “poesia”, formando, assim a última tríade do conjunto.

Em correspondência com o tradutor italiano, Edoardo Bizzarri, Rosa aponta passagens de “Cara-de-Bronze” indicadas como “tentativas de definição da poesia” (Rosa, 2003b, p. 93), como examinaremos no decorrer deste capítulo.

O movimento de deslocamento na última tríade afeta as expressões literárias, personagens e focos narrativos. Como já mencionado no presente trabalho, enquanto as três primeiras narrativas do conjunto apontam para um movimento de partida dos personagens de seus espaços familiares, as três últimas se comunicam por um movimento de introspecção e retorno para um lugar conhecido.

Em “Dão-Lalalão”, Soropita volta de Andrequicé para sua casa, no povoado do Æo, levando em sua bagagem mental estórias ouvidas no rádio com o fim de recontá-las quando chegasse em seu destino, como lhe era habitual. O trajeto é bastante conhecido – Soropita conhecia-o de cor – motivo pelo qual permite-se entregar a devaneios imaginativos protagonizados por sua mulher, Doralda. A viagem de retorno de casa é acompanhada de lembranças e introspecção.

Na parábase central, Grivo – o menino das “estórias compridas” amigo e meio irmão de Miguilim em “Campo Geral” – retorna, agora adulto, tanto ao conjunto *Corpo de Baile* quanto à fazenda do Urubuquaquá com a missão que lhe foi incumbida pelo fazendeiro “Cara de Bronze” cumprida, a fim de narrar as belezas e poesias descobertas nas paisagens e nos lugares que visitou (Rosa, 2003b, p. 94).

“Buriti”, o romance de encerramento do conjunto, também se configura como uma narrativa de retorno, inclusive em sentido metalinguístico. “Buriti” é a saga que encerra o conjunto *Corpo de Baile*, que se fecha na companhia do mesmo protagonista da novela inaugural “Campo Geral”. Miguel (a criança Miguilim) retorna à fazenda Buriti Bom, pertencente a Iô Liodoro, onde também residem Maria da Glória – que por ele se apaixona –, Maria Behú, Leandra (Lalinha) e Chefe Zequiel.

O deslocamento do personagem do primeiro para o último romance, bem como as lembranças e narrativas contidas em “Buriti” demonstram a complexidade temporal do próprio conjunto.

Neste trabalho, propomos que, além da fabulação como sustentáculo da primeira tríade do conjunto, o imaginário e seus mecanismos intrínsecos configuram-se como um segundo fio condutor que se apresenta evidenciado nas viagens introspectivas e no mundo interior dos personagens. Assim, Soropita, Grivo e Miguel, este último impulsionado por Chefe Zequiel, associam-se na última tríade ao exercício da memória e da imaginação.

O objetivo do presente capítulo é, portanto, aproximar as três últimas narrativas do conjunto sob o viés dos exercícios imaginativos desencadeados pela chave da memória e em como tais atividades interiores se interligam na busca pela poesia – expressividade artística relacionada por Guimarães Rosa à última parábase do conjunto – “Cara de Bronze”.

5.1 Soropita: a memória como repetição

“Dão-Lalalão (ou O Devente)” é a quinta narrativa do conjunto *Corpo de Baile* em sua edição original, passando a sexto lugar a partir da terceira edição, ocasião em que inaugura o volume intitulado *Noites do Sertão*, quando se junta a “Buriti”. O título remete à expressão que surge em “A estória de Lélío e Lina” para definir o que é o amor: “Disse, redisse, nem esperou como dona Rosalina responder. O amor era isso — lãodalalão — um sino e seu badaladal.” (Rosa, 2021a, p. 216).

Na esfera do título, portanto, “Dão-Lalalão” relaciona-se diretamente ao romance que encerra a primeira tríade do conjunto. Mas não é pura referência. Segundo Ronaldo de Melo e Souza, as duas narrativas “intimamente se associam como variações mitopoéticas acerca da divina potência de Eros”. (Souza, 2008, p. 185).

Nas correspondências com seu tradutor italiano, Guimarães Rosa indicou alusões “dantescas, apocalípticas e cântico-dos-canticáveis” (Rosa, 2003, p. 86), contidas na narrativa de Dão-Lalalão. Sobre tais aspectos, Ronald de Melo e Souza esclarece que

[...] o narrador se apropria do procedimento poético de Dante, que consiste em unir a exterioridade da paisagem à interioridade da alma. O que está fora no mundo circundante significa o que ocorre dentro do homem. A interseção do elemento exterior e do interior anímico perpassa os três reinos do poema dantesco (Souza, 2008, p. 187).

Se em “A estória de Lélío e Lina” o jovem vaqueiro Lélío chega ao Pinhém almejando a cura de um amor não-correspondido e tal cura surge por meio da fala e da escuta, em “Dão-Lalalão”, Soropita imerge em devaneios acerca da vida pregressa de sua mulher, Doralda, uma ex-prostituta, imaginando que o amor que tem por ela não lhe é retribuído. No caminho de retorno para o povoado do ão, encontra seu melhor amigo Dalberto, por quem nutre desconfianças que envolvem o passado de sua mulher.

Com Lélío, o amor é construído a partir de suas experiências com diferentes mulheres e sua compreensão amorosa se forma no decorrer das conversas transformadoras com Rosalina. Já em “Dão-Lalalão”, Soropita reconstrói, imaginativamente, as experiências do seu passado com sua mulher. Lélío é curado pela expressão de sua dor. Por sua vez, Soropita sofre com os seus devaneios imaginativos.

A viagem que Soropita empreende de retorno para casa é também uma viagem de introjeção, um movimento para dentro de si mesmo. Nesse sentido, veremos alguns elementos da narrativa que apontam para essa jornada.

O preâmbulo indica uma facilidade natural de Soropita em domar seu cavalo, que entende e aprecia cada sutileza do movimento de seu dono. Os elementos da natureza terão especial relevância na caracterização do protagonista – “ensimesmado”, que, aparentemente, domina com tranquilidade o reino animal e o universo físico, possui boa memória e fértil capacidade imaginativa:

Conhecia de cór o caminho, cada ponto e cada volta, e no comum não punha maior atenção nas coisas de todo tempo: o campo, a concha do céu, o gado nos pastos — os canaviais, o milho maduro — o nhenhar alto de um gavião — os longos resmungos da jurití jururú — a mata preta de um capão velho — os papagaios que passam no mole e batido voo silencioso — um morro azul depois de morros verdes — o papelão pardo dos marimbondos pendurado dum galho, no cerrado — as borboletas que são indecisos pedacinhos brancos piscando-se — o roxoxol de poente ou oriente — o deslim de um riacho (Rosa, 2021b. p. 17).

A apresentação de Soropita como um boiadeiro, armado e de prontidão para reagir caso ameaçado, caminha no mesmo sentido da dominância do universo físico e se assemelha à estória do Vaqueiro Menino, contada por Seo Camilo, em “Uma estória de amor”.

Por contra, porém, quando picavam súbitos bruscos incidentes — o bugiar disso-disto de um saguí, um paspalhar de perdiz, o guincho subinte de um rato-domato, a corrida de uma preá arrepiando em linha reta o capim, o suasso de asas de um urubú peneirante ou o perpassar de sua larga sombra, o devoo de um galo-do-campo de árvore alta para árvore baixa, a machadada inicial de um picapau-carpinteiro, o esfuzio das grandes vespas vagantes, o estalado truz de um beijaflor em relampejo — e Soropita transmitia ao animal, pelo freio, um aviso nervoso, enquanto sua outra mão se acostumara a buscar a cintura, onde se acomodavam juntos a pistola automática de nove tiros e o revólver oxidado, cano curto, que não raro ele transferia para o bolso do paletó. No coldre, tinha ainda um niquelado, cano longo, com seis balas no tambor. Soropita confiava neles, mesmo não explicando a rapidez com que, em caso de ufa, sabiam disparar, simultâneas, essas armas, que ele jamais largava de si (Rosa, 2021b p. 17).

Há, como já indicado pelo narrador no trecho destacado, uma aproximação entre os elementos da natureza, seu adestramento ao uso hábil das armas e a pronta atitude defensiva e reativa do personagem, que sequer consegue explicá-la, uma vez que lhe parece tão natural. Importante observar a escolha autoral de Rosa ao desenvolver um protagonista, cuja principal característica é ser ex-matador. Tal questão se impõe no decorrer da leitura: que relação pode ser proposta entre a escolha de um jagunço como protagonista de um enredo amoroso e o transcurso da narrativa em compasso com lembranças e devaneios imaginativos ou, em outras palavras, sobre a própria imaginação?

Adélia Bezerra de Meneses, no artigo “*Dãolalalão* ou o Cântico dos Cânticos do Sertão: um sino e seu badaladal”, enfatiza a escolha de Rosa por personagens marginalizadas e analisa a aproximação entre o poético livro bíblico em que é celebrado o amor entre Salomão e Sulamita e a narrativa rosiana integrante do conjunto *Corpo de Baile*:

[...] assim como na sua obra ficcional Guimarães Rosa possibilita, por exemplo, que a gente aproxime da tragédia grega esse universo do sertão, aqui também ele eleva ao nível de protagonistas de um drama de amor do mais alto quilate... um ex-matador de jagunços e uma ex-prostituta – personagens desvalidas e, no limite, marginalizadas. Mas, estranhando o estranhamento, faz que uma dessas personagens exerça a mais cruel – e injusta – das opressões. Dessa maneira, questões fundamentais em que o ser humano se debate são vividos não por heróis de alta estirpe, elitizados, mas por marginalizados sertanejos. Guimarães Rosa dá estatuto de dignidade ao “homem do povo”, com direito à tragédia; com direito ao páthos – o que é um fundamental traço de radicalidade de sua ficção. (Meneses, 2008, p. 270)

Walnice Nogueira Galvão, em “Formas do Falso”, faz uma análise aprofundada do jagunço em *Grande Sertão Veredas*, dissecando seu significado e interpretando-o também como uma contradição:

É possível, e fácil, ver no jagunço uma força do mal, um delinquente aquém dos requisitos de humanidade. Também é possível, e sedutor, ver nele um herói, um revolucionário, um Robin Hood caboclo. O problema é que essas duas versões são contraditórias e erigem-se em impasse (Galvão, 1986, p. 18).

Desde “A estória de Lélío de Lina”, Rosa propõe uma interlocução entre aspectos do feminino e do masculino em seus personagens, que podem conduzir a uma hipótese de existência de uma busca de complementação ou compensação. Se compreendermos que existe uma procura por compensação, somos levados a crer que a masculinidade e a agressividade de Soropita serão, ao fim, domesticadas pelo acolhimento da feminilidade representada por Doralda. Neste sentido, ensina Ronaldes de Melo e Souza:

Na simetria especular das duas estórias, que se situam no fim e no início de cada uma das metades de que se compõe o livro dividido pela parábase central de “O recado do morro”, o amor simbolizado no eterno feminino redime o destino masculino. Lina e Doralda se irmanam como protagonistas do drama de iniciação nos mistérios do amor (Souza, 2008, p. 185).

Silviano Santiago, em “Genealogia da ferocidade”, referindo-se a *Grande Sertão: veredas*, afirma que “no sertão de Guimarães Rosa transcorre uma “luta” de *gender* (masculinidade versus masculino)”, em que ideias conservadoras da sociedade patriarcal se colocam “se vistas da perspectiva das conquistas sociais no plano da opção sexual diferenciada” (Santiago, 2017, p. 38). Tal conflito se apresenta em *Grande Sertão: veredas* entre Diadorim e Riobaldo. Em *Dão-Lalalão*, identificamos luta similar, desta feita empreendida por Soropita contra si mesmo, quando enfrenta, em seus pensamentos, o passado de sua mulher Doralda.

A autoridade de Soropita sobre a natureza e seu cavalo, seu passado de jagunço e a condição marginalizada do casal protagonista lançam luz à situação amorosa do protagonista de *Dão-Lalalão*.

Quando Rosa inaugura a narrativa, descrevendo Soropita como detentor de um domínio natural e absoluto de seu cavalo, que, por sua vez, respondia-lhe com afeto, apresenta-nos um herói (ou anti-herói) vitorioso que não apenas resistiu à natureza, mas detém sobre ela autoridade.

Só cismoso, ia entrado em si, em meio-sonhada ruminacão. Sem dela precisar de desentreter-se, amparava o cavalo com firmeza de rédea, nas descidas, governando-o nos trechos de fofo chão arenoso, e bambeando para ceder à vontade do animal, ladeira acima, ou nos embrejados e estivados, e naquelas passagens sobre clara pedra escorregosa, que as ferraduras gastam em mil anos. Sua alma, sua calma, Soropita fluía rígido num devaneio, uniforme (Rosa, 2021b, p. 17).

A facilidade de domínio do animal se apresentará como uma preocupação a menos no ambiente hostil do caminho que percorre, permitindo que Soropita se entretenha em seus

pensamentos – em “meio-sonhada ruminção” (Rosa, 2021b, p. 24). Em outras palavras, é paradoxalmente a autoridade sobre o que é selvagem que permite que o protagonista se entregue a uma outra forma de instinto primitivo: o ciúme alimentado por seus devaneios. Contudo, essa dominância sobre a natureza revela-se aparente. Tal como o inconsciente humano, o caminho natural pode revelar-se pantanoso e perigoso.

E, à medida em que progride a viagem, a calma da paisagem é progressivamente posta em dúvida: descobrimos que a familiaridade não é total com o espaço exterior – ele ultrapassa a consciência que dele temos e podemos perder-nos dentro dele, em seus brejos. Todo caminhar é inseguro e pode desembocar num domínio onde a paisagem, derretendo-se, revela seu sub-solo informe e infernal. (Prado Jr, 1985, p. 204)

O reflexo na natureza de seu conflito interior indica a possibilidade do surgimento de um clímax, que de fato acontece, pois o domínio sobre a natureza apenas é balançado – como os sinos a que remete o título – pelas divagações de Soropita em razão dos ciúmes.

“Dão-Lalalão” mantém o cenário de aridez geográfica e fragilidade de direitos que Guimarães Rosa também descreve em *Grande Sertão Veredas*. O cenário é de violência, apresentando Soropita como um boiadeiro, ex-jagunço – a quem é permitida uma mudança de classe social.

Tal como a forma em que opera a memória, sua história como jagunço é narrada em fragmentos, com detalhes introduzidos em discursos indeterminados, inclusive de outros personagens, como a seguir transcrito, em que são expostas suposições em vez de fatos.

Sabia, sabia que estavam falando dele; sabia-o, como coisa de pega e pesa. E o firo daquilo o irritava.
 (— “Surrupita, eta, ele empina! Quem vê e vê, assim não diz o relance desse homem.”
 “— Teve também um jagunço, que ele arrebitou com uma bala no meio dos dois olhos, na Extrema. Aí, Surrupita pegou condenação — ano e meio. Mas nem chegou a cumprir. Foi indultado.” “— Não, defesa apelou: saiu livre, no segundo (Rosa, 2021b, p. 37).

Tal qual Miguilim que, ao final de “Campo Geral”, tem a oportunidade de ir para a cidade, e Manuelzão, que ascende socialmente por meio de seu trabalho, Soropita é um personagem que transitou entre classes. Foi jagunço, ex-matador de jagunços, julgado e absolvido, indicando a narrativa, inclusive, ter recebido proteção do Estado:

Falavam até que ele era mandado do Governo, p’ra acabar com os valentões daí do Norte. Que um sabe: por regra, Surrupita só liquidou cabras de fama, só faleceu valentões arrespeitados...” “— Também, qualquer um que matasse João Carcará e Antônio Riachão mais o Dendengo, tinha de sair livre, que estava matando em legítima defesa...” “— Foi não. Um chamado Enjo viu, p’la janela aberta, da banda de fora. Só que viu e se escapou no mundo, não gostava de servir de testemunha... (Rosa, 2021b, p. 37).

Tal suposição retrata uma realidade comum à época. Na concepção de Bolle torna-se “uma representação do funcionamento atual das estruturas do país” (Bolle, 2004, p. 117). Euclides da Cunha já havia apontado em “Os Sertões” a habitualidade das intervenções do governo a fim de proteger determinados atos criminosos que beneficiariam o poder instituído (Cunha, 1984, p. 99).

A partir deste panorama do contexto em que Soropita se apresenta, nos debruçaremos na análise de um dos pilares sobre os quais se sustenta o conjunto: a imaginação, ressaltando que uma das tarefas incumbidas ao protagonista é retornar ao seu povoado para recontar estórias ouvidas no rádio. Mais uma vez a narrativa fornece ao leitor um importante elemento, que se revela contraditório: Soropita possui boa memória, a ponto de decorar com facilidade as estórias que deve recontar aos companheiros de seu povoado. Portanto, as lembranças e “as meio sonhadas rumações” de sua mente revelar-se-iam confiáveis?

Sob a perspectiva do desenvolvimento da imaginação e das artes ficcionais, a narrativa processa-se, portanto, em duas vertentes: os atos imaginativos constitutivos dos devaneios do protagonista e a reprodução das estórias ouvidas no rádio.

Há um segundo aspecto em que Soropita aproxima-se e, ao mesmo tempo, distancia-se de Miguilim. O menino, que cresce em “Campo Geral”, ficcionalizava a realidade com a finalidade de melhor compreendê-la – como no episódio, analisado no terceiro capítulo, referente ao bilhete que deveria entregar a Tio Têrez. Nele a fabulação surge como aparato de enfrentamento de uma situação ameaçadora e iminente. Em “Dão-Lalalão”, Soropita também estimula sua imaginação, afastando-se, contudo, da organização mental do menino que se socorre da fabulação. O mecanismo mental de Soropita funciona para repassar e (re)invocar o passado demoradamente. Não por acaso Soropita é responsável por decorar estórias, enquanto Miguilim, por sua vez, as formula originalmente recombinao elementos de sua realidade. Embora não imagine um mundo “como se” fosse uma estória, Soropita, ao divagar sobre o passado, também constrói uma ficção.

Nem precisava de ter mais incerteza. Como que cerrando os olhos quase em camoeca, Soropita se entregava: repassava na cabeça, quadros morosos, o vivo que viera inventando e afeiçoando, aos poucos, naquelas viagens entre o ão e o Andrequicé e o ão, e que tomava, sobre vez, o confêcho, o enredo, o encerro, o encorpo, mais verdade que o de uma estória muito relida e decorada. Seu segredo. Nem Doralda nunca o saberia; mesmo quando ele invocava aqueles pensamentos perto. (Rosa, 2021b, p. 37)

Importante destacar o papel da memória dentro do conjunto *Corpo de Baile*, como experiência e recriação do vivido, questão que se anuncia desde “Uma estória de amor” com as lembranças de Manuelzão.

Silvio Augusto de Oliveira Holanda e Everton Luis Farias Teixeira, em “Saudade de parados recantos: a recepção crítica de *Dão-Lalalão*”, sustentam que, na jornada de Soropita, há um ofuscamento das fronteiras entre memória e imaginação.

Na viagem de Soropita, a memória é a primeira instância a mover o pensamento do boiadeiro, lançando-o num monólogo interior em que rememora a paisagem sertaneja, os mimos e qualidades de sua esposa, assim como, o acre passado que viveram antes de assentar-se no vilarejo do ão. (Holanda e Teixeira, 2011, p. 121)

Segundo Bento Prado Jr., a convergência entre memória e inconsciente tem especial relevância na narrativa de Soropita. Neste aspecto, retoma o ensinamento de Antonio Cândido.

Antonio Cândido já assinalou a importância da memória na obra de Guimarães, apontando aquele momento em que “o homem do Sertão se retira na memória e tenta laboriosamente reconstruir a sabedoria sobre a experiência vivida, porfiando, num esforço comovedor, em descobrir a lógica das coisas” (*in Diálogo*, n.º 8, pág. 18). A meditação sobre o sentido da existência é, assim, essencialmente retrospectiva e nela se superpõem as duas questões essenciais: o que é o que é? O que é o que aconteceu? A descoberta da resposta, ou a decifração do enigma, aparece como catarse e reminiscência, como reconciliação com um si mesmo que se perdera na inconsciência: a solução da trama se encontra no momento em que o herói consegue finalmente ouvir o discurso desse *Outro* com o qual perdera todo o contato no mais profundo de sua identidade. Mas o mais importante é que a convergência entre a memória e o inconsciente se faz sobre o fundo temático do discurso: rememorar a existência é recapitular um texto há muito conhecido, mas cujas peças fundamentais escapam à consciência (Prado Jr., 1985, p. 201).

Como constatado em “O Recado do Morro”, também em “*Dão-Lalalão*” observa-se a realização de duas viagens: a exterior, de retorno ao povoado, e outra interior, uma jornada de lembranças e reminiscências da memória. Prado Júnior aponta para um paralelismo entre o pensamento de Soropita (seu texto interior) e os caminhos percorridos (a natureza).

A recapitulação da existência ou a repetição do texto interno (a estória sempre “mesmeada” na cabeça) progride da mesma maneira que a assimilação da paisagem. À calma da paisagem corresponde a paz do imaginário erótico que envolve a figura de Doralda. Doralda, passarinho de belas cores que consentiu no cativo, permite a continuidade entre o eros e a norma, salva a intensidade da paixão, depurando-a de toda violência afastando-a de toda violação possível (Prado Jr. 1985, p. 205).

Os devaneios de Soropita são construídos a partir de elementos conhecidos, ou seja, lembranças e vivências, articuladas como um jogo combinatório e associativo, ao qual o protagonista se subjugava porque enredado no fluxo inconsciente do pensamento. Seguem, ainda, um ritmo crescente, sustentados, de um lado, pela aparente segurança de sua autoridade sobre a natureza, e de outro, pela insegurança de seu próprio sentimento.

Silvio Holanda e Everton Teixeira destacam que o momento em que Soropita conta aos companheiros o episódio da radionovela é o único da narrativa em que o protagonista se acalma e se organiza.

Nesse momento, Soropita consegue organizar a cadeia de eventos que forma a trama da radionovela e contá-la ao povo do vilarejo, o mesmo efeito não é obtido com a recapitulação de sua existência, que parece não mostrar a mesma ordem que o episódio relatado (Holanda e Teixeira, 2011, p. 123/124).

Os autores destacam a tese de doutorado de Elisabete Brockelman de Faria, *Imaginação, devaneio e poeticidade em narrativas de Corpo de Baile* (2008), em que a vivência de Soropita aproxima-se às experiências de Miguel (Buriti) e Lélío (A estória de Lélío de Lina), em razão das inclinações dos três personagens ao devaneio.

Com Miguel, Soropita e Lélío estamos diante de protagonistas lidando com o universo interior: Miguel norteia-se mais por reminiscências do que por ações, lembranças que incidem em dois tempos, um mais próximo, o da primeira estada no Buriti Bom, e um distante, o da infância vivida no Mutum, lugar remoto do sertão mineiro. A marca registrada de Soropita é o devaneio, centrado em dois pontos do pretérito: o seu, de matador, e o de Doralda, sua esposa, antiga meretriz em Montes Claros. Somente Lélío parece encontrar motivações no presente, com a chegada ao Pinhém, um novo e promissor lugar, embora ele também tenha, do passado, um amor malsucedido para esquecer. (Faria, E., 2008, p. 15)

Quando se pensa a existência de uma figuração, em *Corpo de Baile*, de um esforço por organizar o pensamento, como verificado em Miguilim, constata-se, contudo, que Soropita afasta-se de Lélío, pois o jovem vaqueiro que se relaciona com Rosalina busca elaborar a estrutura de seu imaginário, na tentativa, que se revela bem-sucedida, de expressar e articular verbalmente seus sentimentos e divagações.

A subjetividade do ponto de vista de Soropita é observada com maior clareza após o encontro com o grupo que acompanha seu amigo Dalberto, durante o caminho de retorno para casa.

A apresentação de Dalberto já o descreve como: “(...) era uma **bôa recordação**, de testemunhos, de grandes passagens; parecia que dele nunca tinha deixado de estar perto. Amigo é: poucos, e com fê e escôlha, um parente que se encontrava.” (Rosa, 2021b, p. 34, grifo nosso).

Nesta passagem, Dalberto personifica a memória, com a subjetividade e incerteza que lhe são inerentes, pois quando ele entra na narrativa é que o leitor tem em conta a miríade de contradições apresentadas pelas lembranças de Soropita.

Segundo Roncari, a partir desse momento,

[...] o leitor já não conta apenas com as recordações e percepções do herói, dependentes da sua memória e imaginação; agora ele tem também alguns dados a mais, que são as reações e palavras das demais personagens, que muitas vezes contrastam e não confirmam o modo de perceber de Soropita. Com isso, a própria voz narrativa pode se distanciar mais também do herói (Roncari, 2007, p. 64/65).

Se de um lado, os devaneios imaginativos de Soropita surgem ao longo do romance, de outro, há o recontar das histórias ouvidas no rádio. Neste momento, Soropita investe-se no papel de contador de histórias, que reproduz e transmite determinado conhecimento, pela prática da oralidade, aproximando-se, neste ponto, dos personagens Joana Xaviel e Seo Camilo, de “Uma história de amor”. Rosa apresenta, ainda, na quinta narrativa do conjunto uma forma moderna de entretenimento, aproximando a contação de histórias – vista em “Campo Geral” e em “Uma história de amor” – a uma das invenções da modernidade – o rádio.

Soropita começou a recontar o capítulo da novela. Sem trabalho, se recordava das palavras, até com clareza — disso se admirava. Contava com prazer de demorar, encher a sala com o poder de outros altos personagens. Tomar a atenção de todos, pudesse contar aquilo noite adiante, sem Doralda nunca se mover de lá de dentro, onde estava protegida (Rosa, 2021b, 54).

A introdução deste elemento novo, o rádio, também nos auxilia a situar cronologicamente a narrativa dentro da própria História do Brasil. Isto porque a transmissão da primeira radionovela brasileira, “em busca da felicidade”, ocorreu a partir de 05 de junho de 1941, na Rádio Nacional do Rio de Janeiro. (Calabre, 2007, p. 68).

A análise de Luiz Roncari, em “O cão do sertão no arraial do ão”, esclarece que as lembranças de Soropita provavelmente remetem a acontecimentos dos anos de 1932 e 1937, enquanto a narrativa principal, em tese, se desenvolveria entre os anos de 1940 e 1942:

Corresponde, portanto, aos anos imediatamente posteriores ao da Revolução de 30, quando uma política de afirmação do poder central procurava substituir o federalismo oligárquico da Primeira República. Nessa época, o sertão e as regiões interiores do país começaram a atrair a atenção das políticas do Estado e a sentir com mais constância a presença dos seus agentes (Roncari, 2007, p. 21)

Essa habilidade de Soropita para decorar e recontar histórias que são ouvidas no rádio indica ao leitor mais que uma especial capacidade de memorização. Nos ensinamentos de Bento Prado Jr. traduz-se como verdadeiro sentido de sua existência.

Se esta memória mais que exata surpreende Soropita, nada apresenta de espantoso para o leitor atento: não se trata de um dote especial, mas de uma forma de existência. Soropita vive recapitulando os “capítulos” de sua vida e não é nenhuma proeza sua ser capaz de lembrar, palavra por palavra, a história de um outro alto personagem.” (Prado Jr. 1985, p. 211)

Repetindo e atualizando a dinâmica verificada em “Uma estória de amor” e “O Recado do Morro”, a estória surge dentro da narrativa como uma espécie de “discurso secreto” a ser alcançado.

É neste sentido que Bento Prado Júnior compara “Dão-Lalalão” a “O Recado do Morro”.

Se *Dão-Lalalão* aponta para a existência de um discurso secreto como raiz e solo da memória e da consciência, *O Recado do Morro*, mais radical, visa esse discurso num domínio que precede toda a psicologia. Não mais se trata, aqui, de descobrir aquela fala mais profunda que ata e constitui a identidade pessoal, mas de revelar uma Escritura que se esboça no ponto zero da humanidade e da cultura, na própria Natureza. De uma narrativa a outra, passamos de um a outro nível do *Logos*; do *Logos* privado da *psiquê* ao *Logos* anônimo e universal do Mito. Em *O Recado do Morro*, o texto que figura o destino do herói é também o discurso do Outro; mas de um Outro mais radical, exterior e anterior à própria humanidade, domínio onde ainda não se dissociaram *logos* e *fisis*: quem fala é o Morro. (Prado Jr., 1985, p. 212)

Como nas demais obras, nas quais emerge uma espiral de estórias, evidencia-se que a narrativa inserida dentro da narrativa principal funcionará como uma porta que concederá acesso a uma identificação entre a vida do personagem e o enredo da estória inserida.

Com Soropita não será diferente.

A estória ouvida no rádio é apresentada quando de sua chegada no povoado. “A estória é estável de boa, mal que acompridada: taca e não rende...” — explicava o Zuz ao Dalberto, com um sorriso, encaminhando conhecimento” (Rosa, 2021b, p. 53).

Susana Lages, em *Exercícios de Saudade: Dão-Lalalão*, reconhece a própria jornada de Soropita refletida nesse fragmento: sua própria vida, a volta e a chegada em casa, o encontro com Dalberto e suas próprias lembranças.

A inclusão do discurso interno do protagonista faz com que a narrativa dos eventos seja constantemente retardada, servindo a qualificação de “estória” que “taca e não rende”, atribuída pelos moradores do ão à novela do rádio, muito bem para descrever também o desenvolvimento da narrativa de Soropita. A própria história de Soropita e Doralda possui muitos dos elementos de fabulação novelesca: a mulher ex-prostituta, o marido ciumento e valentão, tema do amor proibido, as saudades, os ciúmes. Esse discurso de “taca e não rende” é o paradigma do próprio movimento da narrativa, na qual a ação e lembrança se confundem e a ação continua mas não avança, sujeita a recuos e saltos temporais (Lages, 2002, p. 69).

Logo em seguida, o narrador apresenta seu tema: “A novela: ...o pai não consentia no casamento, a moça e o moço padeciam... Todos os do ão desaprovavam. O Erém tinha lágrimas nos olhos.” (Rosa, 2021b, p. 54).

De uma maneira similar a “Campo Geral” e de forma diversa a “Uma estória de amor”, também em “Dão-Lalalão” o leitor não toma conhecimento do conteúdo completo da novela radiofônica, mas apenas do tema geral: um pai que proíbe o casamento da filha.

Luiz Roncari aponta uma similaridade entre a jornada de Soropita e o tema da novela radiofônica, que reside na posição de Soropita e do patriarca que impede a realização do casamento.

Ora, a novela reproduzia o tema mais comum do abuso de autoridade patriarcal, explorado ao extremo, em particular pela literatura dos anos 1930 (por exemplo, em *Fogo Morto*, de José Lins do Rego). Por isso, a novela conta a história mesma de Soropita, a da vontade caprichosa que se pretende absoluta e esmaga as demais, na medida em que atua em função apenas do próprio poder. (...) No caso da novela de rádio, a vontade caprichosa era a do pai que usava o casamento dos filhos para firmar alianças familiares e, com isso, ampliar sua esfera de poder. No caso de Soropita, é a preocupação com a imagem pública, fator também de afirmação pessoal e domínio social (Roncari, 2007, p. 65)

Apontando para um caminho metalinguístico, Soropita representa, ainda, o narrador em terceira pessoa do próprio romance que protagoniza, à medida que o narrador se revela não confiável por acompanhar as incertezas, dúvidas e reminiscências de Soropita.

O jogo das palavras “taca e não rende” insere o leitor em uma dinâmica de suplementação de espaços de indeterminação que efetivamente indica que essas qualidades transbordam de característica da novela radiofônica para invadir a própria jornada do protagonista.

Ocorre que, após a expressão da ideia de “taca e não rende”, como uma tomada de consciência a partir da qual é necessária uma atitude, a narrativa parece apontar em direção ao seu desfecho.

O movimento de idas e vindas do pensamento de Soropita se aproxima da ideia de tema e horizonte e jogo, fenômenos que se dão durante o ato da leitura e proporcionam a concretização da obra.

As estruturas de tema e horizonte se apresentam como, respectivamente, o assunto presente e o passado, que se movimentam ao longo da leitura. No caso de Soropita, o início da narrativa esclarece que ele retorna de Andrequicé com o capítulo da novela de rádio decorado.

Durante a mocidade afeito a estar sempre viajando distâncias, com boiadas e tropas, agora que se fixara ali nos Gerais o espírito e o corpo agradeciam o bem daquelas pequenas chegadas a Andrequicé, para comprar, conversar e saber. Do povoado do *Ão*, ou dos sítios perto, alguém precisava urgente de querer vir — segunda, quarta e sexta — por escutar a novela do rádio. Ouvia, aprendia-a, guardava na ideia, e, retornado ao *Ão*, no dia seguinte, a repetia aos outros. Mais exato ainda era dizer a continuação ao Fraquilim Meimeio, contador, que floreira e encorpava os capítulos, quanto se quisesse: adiante quase cada pessoa saía recontando, a divulga daquelas estórias do rádio se espraiaava, descia a outra aba da serra, ia à beira do rio, e, boca e boca, para o lado de lá do São Francisco se afundava, até em sertões (Rosa, 2021b, p. 18).

De início a informação é tema, passando-se, em seguida, para a situação de horizonte quando outros acontecimentos surgem. Quando novamente o narrador apresenta a novela radiofônica, de horizonte ela volta a ser tema.

Ao inserir a nova informação de que a novela é boa, mas “taca e não rende”, há a revisitação e atualização desse elemento em um momento da narrativa em que o leitor já pode experimentar a sensação de idas e vindas própria do pensamento de Soropita, que “do relongo de reouvir e repensar, Soropita extravagava” (Rosa, 2021b, p. 46). Neste ínterim, associamos a estória contada no rádio à própria história pessoal do protagonista.

De fato, tão logo sua narrativa sobre o capítulo da novela radiofônica termina, evidencia-se uma espiral de temas recorrentes: Soropita lança-se novamente às suas memórias e, em seguida, preocupa-se com Iládio, companheiro de grupo de Dalberto, por quem também nutre desconfianças, e, após, volta sua atenção para Doralda, em um trecho emblemático que assume as notas do fluxo de consciência de Soropita.

Por sua representatividade na narrativa, é importante destacá-lo sem recortes:

Doralda em chegar — dava boa-noite: as palavras claras, o que ela falava, e seu movimento — o rodavão quieto de uma grande borboleta, o vestido verde desbotado, fino, quase sem cor — passando, e tudo acontecendo diferentemente, sem choque, sem alvoroço, Doralda mesma seduzia que espalhava uma aragem de paz educada e prazer resoluto — homem inteirava a certeza de que ela vinha com um sério de alegria que era sua, dela só, que se demonstrava assim não era de coisa nenhuma por suceder nem já sucedida, nem por causa das pessoas que ali estavam — e um bem-estar que se sobejava para todos; Soropita, no momento, nem sabia por que, perdeu o tento de vigiar como eles dois se saudavam, se o Dalberto e ela trocavam com o olhar algum aceno ou acerto de se reconhecerem — conforme ele estava espreitando por reparar, e, agora, no átimo, como que se envergonhava altanto daquela má tenção, mais sentia era um certo orgulho de vaidade: aquilo nem parecia que se estava nos Gerais — Doralda vestida feito uma senhora de cidades, sem luxo mas com um gosto de simples, que mais agradava: aqueles do ão a admiravam constantes — parecia que depois de olharem para Doralda logo olhavam para ele, Soropita, com um renovamento de respeito — homem que tinha tido sorte de tenência e capacidade para que Doralda gostasse dele e dele fosse, para sempre ficasse sendo, — e não tiravam os olhos dela: o jeito como andava, como se impossível e depressa tomasse conta de tudo, ligeiro e durável tudo nela, e um cheiro bom que não se sentia no olfato, mas no mexido mudo, de água, falsa arisca nos passos, seu andar um ousio de seguidos botes mesmo num só, fácil fresca corrente como um riacho, mas tão firmada, tão pessoa — e um sobressalto de tudo agradável, bom esperto e sem barulho — e falava com um e com outro, o riso meio rouco, meio debruçada, ia e vinha sem aluir o ar — dama da sala ... Mas — não semelhava uma mulher séria, honesta, tendo sido sempre honesta, pois, não achavam, todos? Não achavam?! (Rosa, 2021b, p. 55/56).

O segmento final do romance se desenvolve como uma espécie de espiral de subjetividade, apresentando um volume crescente de incertezas e dúvidas. Entram em cena, ainda, hesitações que não dizem mais respeito à sua história passada mas, agora, dirigem-se ao futuro. São hipóteses e suposições. Por exemplo, em certo momento da narrativa, Soropita indaga se Doralda continuaria a amá-lo acaso ele adoecesse.

Doralda continuava gostando dele? Doença grave, demorada, vinham as visitas, os remédios, muitos sofrimentos, Doralda continuava gostando, com o afeto? Mesmo uma doença nojenta, essas de mal-de-lázaro, tísica, ferida brava? Havia doentes de feder, um Pedro Matheus, sem nem um pedacinho de pele sã, todo ferida uma só, fôgo-selvagem, aquele-um era casado, a mulher tratava dele com branda misericórdia. Sobre se ele, Soropita, purgasse uma maldição dessas, Doralda ainda gostava dele? Podia? Por que gostava? Se então ela se lembrasse das horas de gozo dos dois juntos, não tinha asco? Ele, Soropita, transformava asco, se Doralda fosse que pegasse aquela doença? Não adiantava pôr na cabeça o faz-de-conta, sem paga nenhuma um se maltratava (Rosa, 2021b, p. 76).

O ápice acompanha o retorno do grupo do Dalberto, incluindo Iládio, por quem Soropita nutre raiva, ciúmes e preconceitos. Iládio cumprimenta Soropita “– E falou uma coisa? — falou uma coisa — que não deu para se entender; e que seriam umas injúrias...” (Rosa, 2021b, p. 77), e o protagonista compreende e interpreta como ofensas, irrompendo-se um sentimento de ódio que culmina no desfecho do romance.

Importante destacar neste encerramento é que, ainda que descreva o cumprimento de Iládio no tom de deboche, o narrador deixa explícito que aquilo que foi dito “não deu para se entender”, inaugurando um vazio na comunicação que Soropita preenche imaginativamente, mais uma vez atualizando o sentimento de raiva que já nutria pelo companheiro de Dalberto.

Iládio, por sua vez, não oferece resistência, submetendo-se e implorando a benção de Soropita, fazendo crer que, inclusive, a atitude debochada e desafiadora do personagem talvez não pudesse ser mais um devaneio do protagonista. “— Tou morto, tou morto, patrão Surrupita, mas peço não me mate, pelo ventre de Deus, anjo de Deus, não me mata... Não fiz nada! Não fiz nada!... Tomo benção... Tomo benção...” (Rosa, 2021b, p. 80).

Roncari esclarece que o final da narrativa é apenas “aparentemente apaziguador”, pois

[...] é possível perceber em seu bojo uma inquietude, que talvez nos remeta à esperança, quando pensamos nos fundamentos daquela ordem que fazia sobreviver os senhores e os escravos, Doralda e o negro Iládio, apoiada, contudo, na violência e na força das armas guerreiras, e não na justiça (Roncari, 2007, p. 82).

Adélia Bezerra de Meneses, ao analisar o ódio de Soropita por Iládio, entende que suas raízes ultrapassam a individualidade do personagem, entranhada no preconceito racial encenado no texto: “Realmente, não houve o assassinato físico de Iládio, mas a sua degradação: “urubus do ar comiam a fama do preto”. Um agudíssimo preconceito racial e a questão de classe que aí estão embutidos: o grande escravo, aos pés de seu cavalo” (Meneses, 2008, p. 269).

Vencido o desafio imaginário com o grupo de Dalberto, o final da narrativa aponta para um momento de uma paz “poderosa”, mas controlada – Soropita “mirou a arma que ainda empunhava” – que o impelia a voltar para casa e recomeçar a vida.

Numa paz poderosa, vinha para casa, para Doralda. A presença de Doralda — como o cheiro do pau-de-breu, que chega do extenso do cerrado em fortes ondas, vogando de muito longe, perfumando os campos, com seu quente gosto de cravo.

Tão bom, tudo, que a vida podia recomeçar, igualzinha, do princípio, e dali, quantas vezes quisesse. Radiava um azul. Soropita olhava a estrada-real. Virou a rédea. Falava àqueles do ão:

— Amigo Leomiro, tem hoje quem vai no Andrequicé, ouvir o restante da novela do rádio?

— Tem não.

— Pois vou. Passo em casa, p’ra bem almoçar, e vou... (Rosa, 2021b, p. 80)

Esse movimento circular da narrativa, em que o final aponta para um novo começo, se repetirá em “Buriti”, como veremos adiante. Susana Lages defende que “o inacabamento da novela coincide com o do enunciado sobre a vida, que continua. (...) Se as viagens que compõem o movimento da vida não têm fim, interminável também é essa outra viagem realizada pelo leitor de texto em texto na literatura” (Lages, 2002, p. 71).

Soropita inaugura a última tríade do conjunto que, como vimos, apresenta uma intensa interiorização e anuncia um movimento circular que se repetirá em “Cara-de-Bronze”, com o retorno de Grivo à fazenda do Urubuquaquá, e culminará em “Buriti”, com o retorno de Miguel ao Buriti Bom e o convite à releitura de *Corpo de Baile* sob novos ângulos.

Maria Lucia Guimarães de Faria, em sua tese *Aletria e Hermenêutica*, examina a circularidade presente em *Tutaméia* como “expressão poética do movimento incessante de vida-morte-vida, que perpassa o cosmos” (Faria, M., 2005, p. 253) e recupera o movimento catabático existente em “Cara-de-Bronze” como uma busca incessante à origem e possibilidade de criação:

A capacidade de continuamente retroceder à origem é penhor de um perpétuo renascer. Mais profunda do que um ponto de partida, mais longínqua do que um marco inicial, anterior a qualquer começo, a origem é a inesgotável fonte subterrânea que jamais cessa de originar (Faria, M., 2005, p. 253).

“Dão-lalalão” como narrativa iniciada *in medias res* e aquela que antecede “Cara-de-Bronze” na arquitetura original, parece anunciar a importância do retorno ao ponto de partida. No caso de Soropita, sua origem é a travessia: “Tão bom, tudo, que a vida podia recomeçar, igualzinha, do princípio, e dali, quantas vezes quisesse” (Rosa, 2021b, p. 80).

5.2 Grivo: a busca da Poesia como desdobramento da memória

O exame proposto neste item se fundamenta preponderantemente em análises de Maria Lucia Guimarães de Faria, Ronaldo de Melo e Souza e Benedito Nunes, bem como na teoria sobre o imaginário, para compreender a missão empreendida por Grivo em busca da poesia como o “quem das coisas” e a posição de “Cara de Bronze” como última parábase do conjunto, correspondendo, nas palavras de Guimarães Rosa, à expressão poética:

Assim como “Uma estória de amor” tratava das estórias (ficção) e “O Recado do Morro” trata de uma canção a fazer-se, “Cara-de-Bronze” se refere à POESIA. Veja você, já nas páginas 573 (123/124), 588 (139), 589 (140), 590 (140/141), o que há, nos ditos dos vaqueiros, são tentativas de definição da poesia, desde vários aspectos. Nas páginas 590 (141) e 591 (142), exemplos de realização poética. (Na página 620 (173), há um oculto desabafo lúdico, pessoal e particular brincadeira do autor, só mesmo para seu uso, mas que mostra a Você, não resisto: “Aí, Zé, ôpa!”, intraduzível evidentemente: lido de trás para diante = apô éZia, : a Poesia....) (Rosa, 2003, p. 93).

“Cara de Bronze” destaca-se no conjunto *Corpo de Baile* por sua forma, mesclando em seu texto, ao mesmo tempo, os gêneros narrativo, dramático e poético. Segundo Eduardo Coutinho talvez o ápice da miscelânea estilística que Rosa compõe em *Corpo de Baile* esteja justamente em “Cara de Bronze”, “que mescla a estrutura de uma narrativa com a de um poema, um drama e até um roteiro de cinema” (Coutinho, 2013, p. 40).

Temos, portanto, em “Cara de Bronze” o desenvolvimento de três gêneros literários: o dramático (no formato de indicações roteirizadas de como os personagens agem ou falam), o narrativo (com o próprio relato dos acontecimentos) e o lírico (expressado através de um poema que se desenvolve ao longo do conto). Tais gêneros literários são ferramentas para tratar de um deles: a arte poética.

“Cara-de-Bronze” emerge como última parábase do conjunto e reúne em si a diversidade de gêneros contida nas apresentações do conjunto *Corpo de Baile*. Neste sentido, Maria Lucia Guimarães de Faria, em “Cara-de-Bronze: A Visagem do Homem e a Miragem do Mundo”, associa a indefinição dos gêneros à tentativa de dar nome ao “que não tem nome”, tal qual o narrador descreve a estória de Grivo: “Estória custosa, que não tem nome; dessarte, destarte.”⁹ (Rosa, 2021a, p. 95)

⁹ Maria Lúcia Guimarães de Faria destaca, em seu trabalho, a relevante alteração da palavra “neme” por “nome” na frase citada, a partir da 2ª edição. Retoma, em sua análise, tanto a grafia original quanto a alterada. “Neme significa “fio” (Rosa, 1972:66), imagem miticamente pertencente ao feixe imagético do labirinto” (Faria, M., 2004, p. 261). Igualmente abraça a grafia alterada, entendendo a importância de superpor ambas as opções. Quanto à palavra “nome” aponta que: “[...] a versão que aparece a partir da 2ª edição é igualmente poética: o que

Tarefa verdadeiramente custosa, pois o autor nada define conclusivamente nesta estória de múltiplas veredas, nem sequer o gênero de sua produção, apresentando, na 1ª edição, quatro modalidades, cada qual exata à sua maneira e por razões diferentes, que se fundem na tentativa de propor um nome para aquilo que expressamente “não tem nome”: novela, entre parênteses abaixo do título geral da obra, poema, no índice inicial, conto e parábase, no índice final. (Faria, M., 2004, p. 272).

O gênero dramático, por sua vez, encontra-se relacionado ao termo “parábase”, uma vez que, como já dito, originalmente remonta ao teatro grego e ao momento em que a mensagem do autor pode dirigir-se ao seu público.

A parábase, portanto, fornece a oportunidade dramática para as considerações críticas do escritor, permitindo-lhe discorrer reflexivamente sobre a sua arte, realizando a dupla tarefa de narrar e ver-se narrar, criar e meditar criticamente sobre a sua criação, construir uma obra sem remover os andaimes e os canteiros utilizados na construção, que apresentam do escritor, não mais a imagem gasta de um ser semidivino ouvindo o maravilhoso ditado de uma rara musa, mas o de um autêntico operário da arte, frequentemente atolado “como burro no arenoso”, na difícil empreitada de letrear o rastro de sua inspiração. Concebida como parábase, a realização literária não dispensa o concurso da atividade metalinguística, e o entusiasmo da criação não mais se dissocia do processo crítico da reflexão (Faria, M., 2004, p. 265).

Releva apontar a existência de uma correlação metalinguística entre o objeto buscado na missão do Grivo e a própria narrativa rosiana: Grivo busca “o quem das coisas”, a poesia identificada em cada objeto da natureza, enquanto Rosa utiliza-se de todos os gêneros literários para buscar a definição da própria poesia.

Assim como o Cara-de-Bronze e o Grivo estão em busca da nascente da poesia, também a narrativa está à procura da sua própria foz, motivo pelo qual todos os seus elementos internos metamorfoseiam-se incessantemente, numa coalescência de recursos e discursos, que vão desde a narração propriamente dita até o roteiro cinematográfico, com minuciosas notações de câmera, passando pelo script teatral, pontuado de rubricas, e pela abundante enumeração bíblica (Faria, M., 2004, p.266).

A missão é empreendida a mando de Segisberto Saturnino Jéia Velho, Filho, o Cara-de-Bronze, que escolhe o Grivo como o vaqueiro responsável por buscar “o quem das coisas” através do sertão. O personagem Cara-de-Bronze é descrito, ao longo do enredo, preponderantemente a partir das conversas entre os vaqueiros da fazenda, em uma construção dialógica, em que cada fala atua como peça complementar da formação da identidade do coprotagonista que dá nome ao conto. Este tipo de construção remete à experiência comunitária compartilhada que está na base na tradição oral das estórias. Desta forma, as vozes jogam entre si a partir da percepção de cada um deles sobre Cara-de-Bronze, o que não

tudo nomeia permanece anônimo, precisamente para resguardar a sua plena possibilidade de nomear, tal como o branco, que é todas as cores e não é nenhuma” (Faria, M., 2004, p. 262).

necessariamente configura-se como verdade e, sim, como uma narrativa construída a partir de lembranças e por ouvir dizer, como se afigura no emblemático trecho abaixo transcrito.

O vaqueiro Adino: Pai Tadeu, como é que cê confirma o nome do Velho, por inteiro, registral?
O vaqueiro Sãos: Sezisbério...
O vaqueiro Tadeu: Por que, uai, gente? O nome cujo, todo?
O vaqueiro Cicica: Como for, em um pedido meu, compadre Tadeu.
O vaqueiro Tadeu: Nome dele? A pois, que: Segisberto Saturnino Jéia Velho, Filho — conforme se assina em baixo de documentos. Dele sempre leram, assim, nos recibos...
O vaqueiro Fidélis: Também estou lembrado.
O vaqueiro Tadeu: Agora, o “Filho”, ele mesmo põe e tira: por sua mão, depois risca... Amodo que não quer, que desgosta...
O vaqueiro Sacramento: A ser, nessa idosa idade...
O vaqueiro Mainarte: Não quis filhos. Não quer pai.
O vaqueiro Cicica: Tão idosa idade assim não.
O vaqueiro Doím: Cara-de-Bronze, uê. Lá ele pode lá pode ter sido filho de alguém?
Moimeichêgo: Tem família nenhuma? Nem parentes? Vive sozinho?
O vaqueiro Tadeu: Sozinho? Até tudo. O vaqueiro Mainarte: Sozim no nariz de todos, conversando com a gente...
O vaqueiro Tadeu: A verdade que diga, acho que ele é o homem mais sozinho neste mundo... É ele, e Deus — (Rosa, 2021a, p. 79).

O momento presente da narrativa gira em torno do retorno do Grivo à fazenda do Urubuquaquá após empreender sua viagem, cujo objetivo era desconhecido dos demais vaqueiros. Tal como a construção do personagem do fazendeiro, os vaqueiros tentam adivinhar o objeto da missão.

Ió Jesuino Filósio: E ninguém sabe aonde esse Grivo foi? Não se tem ideia?
O vaqueiro Adino: É de ver... De certo, danado de longe
 (...)
O vaqueiro Cicica: Pois então o senhor mesmo me diga: o que foi que ele foi fazer? Que saiu daqui, em encoberto, na vagueação, por volver meses, mas com ponto de destino e sem dizer palavra a ninguém... Que ia ter por fito?
O vaqueiro Tadeu: Essas plenipotências...
O vaqueiro Doím: Boa mandatela! A gente aqui, no labóro, e ele passeando o mundo-será...
O vaqueiro Fidélis: Tem de ter o jús, não foi em mandriice. Por seguro que deve de ter ido buscar alguma coisa.
O vaqueiro Sãos: Trazer alguma coisa, para o Cara-de-Bonze.
O vaqueiro Mainarte: É. Eu sei que ele foi para buscar alguma coisa. Só não sei o que é.
Moimeichêgo: Ia campear mais solidão?
O vaqueiro Sacramento: Há de ser alguma coisa de que o Velho carecia, por demais, antes de morrer. Os dias dele estão no fim-e-fim... (Rosa, 2021a, p. 82).

Quem mais se aproxima da definição da missão do Grivo é o vaqueiro Tadeu que, mais adiante na narrativa, diz que o objetivo da viagem era buscar para Cara-de-Bronze o “quem das coisas” (Rosa, 2021a, p. 99). Os acontecimentos e descobertas da missão desvelam-se em retrospectiva, a partir do retorno do Grivo à fazenda, apontando para um

caminho de elaboração e formulação da realidade, trazendo em si um caráter de ficcionalização dos acontecimentos.

A escolha do Grivo para empreender a missão ocorre em analepse e narra o desafio realizado entre sete vaqueiros destacados por Cara-de-Bronze: “Mainarte, Noró, José Uéua, o Grivo, Abel, Fidélis e Sãos” (Rosa, 2021a, p. 102). Surge novamente no conjunto o simbólico número sete: sete são os vaqueiros que participam do torneio, tal qual sete são as novelas do conjunto e sete foram os recadistas que transmitiram a mensagem do Morro da Garça na parábase central. Após descartar Noró porque “vivía sem cabeça: já andava virado para amores, em namoração de noivado...” (Rosa, 2021a, p. 103), e também Abel, Fidélis e Sãos, restaram três vaqueiros: Mainarte, José Uéua e o Grivo.

Os três foram então enviados aos mesmos lugares, devendo relatar, em separado, o que viram, ouviram e souberam, em detalhes, como o cheiro das plantas e da terra.

— Aquilo não era fácil. O homem media nosso razoado...

— Carecia de se abrir a memória!

— E ver o que no comum não se vê: essas coisas de que ninguém não faz conta...

— O Velho mandava todos os três juntos, nos mesmos lugares. No voltar, cada um tinha de dar relato a ele, separado.

— Ensinava à gente: era a mesma coisa que desenvolver um cavalo.

Mandava-os por perto, a ver, ouvir e saber — e o que ainda é mais do que isso, ainda, ainda. Até o cheiro de plantas e terras se espiritava. “Buriti está tocando...”

— era de tarde, na variação do vento. “Os bois são mil cabritinhos?” “Flôr que murcha e viça, em quatro vezes de tempo...” “Tem buracos no amarel’...”

“Estou que fiquei lá, respirando para as árvores...” Isso é um ofício. Tem de falar e sentir, até amolecer as cascas da alma. “... A umburana, rôxo lâ...” Daí em vante.

“— Nessas horas da roseira...” Tirar a cabeça, nem que seja por uns momentos: tirar a cabeça, para fora do dôido rojão das coisas proveitosas. “... O vento safirento se arregaçando dos altos...” O Velho mandava. Tinham de ir, em redor, espisar a vista de de-cima do môrro e depois se afundar no sombrio de todo vão de grotta, o que tem em toda beira de vertente, e lá em alta campina, onde o sol estrala; e quando o vento roda a chuva, quando a chuva fecha o campo (Rosa, 2021a, p. 103).

O escolhido deveria ter a habilidade de “abrir a memória...” (Rosa, 2021a, p.103), o que aponta tanto para uma capacidade de armazenamento e apreensão de informações, quanto para a criativa transformação da realidade apreendida. O relato, contudo, longe de ser descritivo, deveria “amolecer as cascas da alma” (Rosa, 2021a, p. 103).

Essas duas características já sobressaem no Grivo-criança, apresentado em “Campo Geral” como o menino das estórias compridas “diferente de todas, a gente ficava logo gostando daquele menino das palavras sozinhas” (Rosa, 2020, p. 72).

A genealogia do Grivo dentro do conjunto *Corpo de Baile* se destaca na narrativa ora em análise, na qual surge a importante informação de que Grivo é meio irmão de Tomé Cássio (Rosa, 2021a, p. 118), o vaqueiro casado com Jini em “A estória de Lélis e Lina” e

irmão de Miguilim. Por conseguinte, Grivo, além de amigo de Miguilim, é seu meio-irmão. A apresentação do Grivo em “Campo Geral” omite a informação do parentesco, descrevendo-o como uma criança que não “tinha pai, morava sozinho com a mãe”¹⁰ (Rosa, 2020, p. 72), o que pode se justificar pelo fato de que o narrado do primeiro romance do conjunto segue o ponto de vista da criança Miguilim, que desconhece essa relação biológica. Segundo Maria Lucia Guimarães de Faria, sendo, portanto, meio-irmão de Tomé, Miguilim e Dito, ele reúne em si características dos três “a devoção pelo feminino do primeiro, a sensibilidade poética e o dom de frasear bem do segundo, e a inata sabedoria filosófica do terceiro” (Faria, M., 2004, p. 252).

A inserção do Grivo nesse núcleo familiar em que a fábula e a ficção, como visto no terceiro capítulo desta tese, são alicerces do desenvolvimento das crianças, em especial de Miguilim, é fundamental para compreender o talento inato do coprotagonista de “Cara de Bronze”. Não poderia ser outro o personagem escolhido para viajar por cerca de dois anos e retornar com uma imensa e poética bagagem mental.

Grivo é o menino das “palavras sozinhas”. Segundo Maria Lucia G. de Faria, as palavras sozinhas são “a matriz das “palavras de voz”, “palavras muito trazidas” (617) que o Grivo mais tarde entregaria ao Cara-de-Bronze” (Faria, M., 2004, p. 253).

O vaqueiro Mainarte exemplifica uma das razões pelas quais Cara-de-Bronze gostou de Grivo:

“Cara-de-Bronze – A gente pode gostar de repente?
Grivo – Pode.
Cara-de-Bronze – Como-é-que: Como que pode?
Grivo – é no segundo dum minuto que a paineira-branca se enfolha...” (Rosa, 2021a, p. 101)

Prossegue apresentando outra fala do Grivo que o fazendeiro apreciou: “*Sou triste, por ofício; alegre por meu prazer. De bem a melhor! DE-BEM-A-MELHOR!*” (Rosa, 2021a, p. 101).

¹⁰ Apresentação do Grivo em “Campo Geral”: “Tomezinho estava no alpendre, conversando com um menino chamado o Grivo, que tinha entrado para se esconder da chuva. Esse menino o Grivo era pouquinho maior que Miguilim, e meio estranho, porque era pobre, muito pobre, quase que não não tinha roupa, de tão remendada que estava. Ele não tinha pai, morava sozinho com a mãe, lá muito para trás do Nhangã, no outro pé do morro, a única coisa que era deles, por empréstimo, era um coqueiro buriti e olho-d’água. Diziam que eles pediam até esmola. Mas o Grivo não era pidão. Mãe dava a ele um pouco de comer, ele aceitava. Ia de passagem, carregando um saco com cascas de árvores, encomendadas para vender. “Você não tem medo? O Patorí matou algum outro, anda solto doido por aí...” — Miguilim perguntava. O Grivo contava uma história comprida, diferente de todas, a gente ficava logo gostando daquele menino das palavras sozinhas. E disse que queria ter um cachorro, cachorrinho pequeno que fosse, para companhia com ele, mas a mãe não deixava, porque não tinham de comer para dar. Mas eles tinham galinhas. — “Sem cachorro pra tomar conta, raposinha não pega?” — o Dito perguntava. — “De tardinha, a gente põe as galinhas para dentro de casa...” — “Dentro de sua casa chove?” — perguntava Miguilim. — “Demais.” O Grivo tossia, muito. Será que ele não tinha medo de morrer?” (ROSA, 2020, p. 72)

Conversando entre si, os vaqueiros conjecturam sobre o talento do vaqueiro escolhido. Calixto esclarece que o Grivo já tinha em si a facilidade de aprender e apenas amadureceu. Abel entende que sua facilidade em compreender tais coisas se deve aos seus sofrimentos passados, convocando para o presente as lembranças da narrativa de “Campo Geral”.

Na última parábise do conjunto, o vaqueiro José Proeza indaga sobre a missão do Grivo: “Ara, então! Buscar palavras-cantigas?” (Rosa, 2021a, p. 123). Segundo Benedito Nunes, “Foi esse Gral das palavras da vida, que abrem a imaginação, consolam e humanizam, que o Grivo trouxera” (Nunes, 2013, p. 92).

Grivo é escolhido para buscar “toda qualidade de imaginamento”, conforme apresentado pelo vaqueiro José Uéua. Mainarte esmiuça o significado do termo no trecho a seguir destacado:

O vaqueiro Adino: É engraçado... O que o senhor está dizendo, é engraçado: até, se duvidar, parece no entom desses assuntos do Cara-de-Bronze fazendo encomenda deles aos rapazes, ao Grivo...

Moimeichêgo: Que assuntos são esses?

O vaqueiro Adino: É dilatado p’ra se relatar...

O vaqueiro Cicica: Mariposices... Assunto de remondiolas.

O vaqueiro José Uéua: Imaginamento. Toda qualidade de imaginamento, de alto a alto... Divertir na diferença semelhante...

O vaqueiro Adino: Disla. Dislas disparates. Imaginamento em nulo-vejo. É vinte-réis de canela-em-pó...

O vaqueiro Mainarte: Não senhor. É imaginamentos de sentimento. O que o senhor vê assim: de mansa-mão. Toque de viola sem viola. Exemplo: um boi — o senhor não está enxergando o boi: escuta só o tanger do polaco dependurado no pescoço dele; — depois aquilo deu um silenciozim, dele, dele —: e o que é que o senhor vê? O que é que o senhor ouve? Dentro do coração do senhor tinha uma coisa lá dentro — dos enormes...

O vaqueiro José Uéua: No coração a gente tem é coisas igual ao que nem nunca em mão não se pode ter pertencente: as nuvens, as estrelas, as pessoas que já morreram, a beleza da cara das mulheres... A gente tem de ir é feito um burrinho que fareja as neblinas? (Rosa, 2021a, p. 85/86)

“Imaginamento” é definido, a partir do excerto destacado, como criação de uma imagem mental a partir de um som conhecido. Essa ideia aproxima-se de algumas conceituações tradicionais de imaginação e imaginário. O final da explicação de Mainarte, em contrapartida, parece sugerir que a imaginação deve se articular com outra disposição que lhe forneça uma atividade criativa: “dentro do coração do senhor tinha uma coisa lá dentro – dos enormes” (Rosa, 2021a, p. 86).

Benedito Nunes em “A Viagem do Grivo” menciona alguns exemplos emblemáticos das práticas de “imaginamento” ocorridas nos torneios patrocinados por Cara-de-Bronze: “mudar os nomes dos lugares, batizar aqueles sem nome, perceber qualidades raras, de esquiva definição, ou arrancar, por meio de um jogo especial, com palavras soltas, jogo que

nem diverte nem rende, mas dá prazer e contentamento, os sutis aspectos da Natureza” (Nunes, 2013, p. 88).

Nesse sentido, é a curiosidade que Cara de Bronze tem pela vida que o convoca a lançar o Grivo na missão de buscar a compreensão da essência das coisas existentes e, ao cumprir esse empreendimento, encontrar a poesia que reside na origem dessa procura.

Maria Lucia G. de Faria explica que “o jogo é um torneio de “imaginamentos”, destinado a atualizar a dotação poética da fantasia, celebrando a dimensão originária do Imaginário” (Faria, M., 2004, p. 249).

O ato de “imaginamento” assemelha-se, assim, à “imaginação”, no sentido da capacidade de criação de imagens, fatos, objetos, que podem estar próximos ou distantes ao que chamamos de “mundo real”, a partir de percepções sensoriais, aproximando-se bastante da definição elaborada por Aristóteles:

A imaginação, por seu turno, é algo diferente da percepção e do pensamento discursivo. Ela não sucede, de facto, sem a percepção sensorial, e sem ela não existe suposição. Que a imaginação não é, contudo, a mesma coisa que [o pensamento], nem que a suposição, isso é evidente. É que essa afecção depende de nós, de quando temos vontade (é possível, pois, supor algo diante dos olhos, como os que arrumam em mnemónicas, criando imagens). (Aristóteles, 2010, p. 110)

Segundo Aristóteles, a imaginação é a formação mental de uma imagem que não está presente. Diferencia-se do pensamento, mas ocorre também pela ação da percepção sensorial. Este procedimento mental, existente no ser humano e no animal, trata da capacidade de formar imagens mentais que estão ausentes, portanto, pode se aproximar da memória, mas se afasta da imaginação criativa ou da fabulação.

David Hume, em *Tratado da natureza humana*, esclarece a distinção entre memória e imaginação. Segundo Hume, a mente é um feixe de diferentes percepções, unidas por relações (Hume, 2009, p. 240). As percepções, por sua vez, se dividem em dois gêneros – as impressões (sensações, paixões e emoções), as quais possuem maior força e vividez, e as ideias, que são pálidas imagens dessas impressões no pensamento. A memória, segundo Hume, possui um grau de vividez original “constituindo-se em uma espécie de intermediário entre uma impressão e uma ideia” (Hume, 2009 p. 33) enquanto a percepção da imaginação é mais fraca, não se restringindo à forma das impressões originais.

Samuel Taylor Coleridge elaborou uma teoria da imaginação, na qual comparava a imaginação com a fantasia, categorizando esta, por sua vez, como um modo da memória.

Considero, pois, a IMAGINAÇÃO como primária ou como secundária, Entendo a IMAGINAÇÃO primária (*primary IMAGINATION*) como força vital e o agente verdadeiro de toda a percepção humana, e como repetição, que sucede na mente finita, do ato eterno da criação no infinito Eu SOU. Considero a imaginação

secundária (*secondary Imagination*) como eco da primária; ela coexiste com a vontade consciente, mas é, quanto ao tipo de sua atividade, idêntica à imaginação primária e difere apenas em *grau* e *modalidade* de sua operação. Ela dissolve, dispersa, dissipa a fim de criar outra vez; onde esse processo se revela impossível, luta em cada caso para idealizar e reunir. Ela é essencialmente vital, assim como todos os objetos (como objetos) são essencialmente fixados e mortos. Ao contrário, a FANTASIA (FANCY) não tem outros rivais senão o que é fixado e determinado. **A fantasia não é de fato outra coisa senão um modo da memória, liberada da ordem do tempo e do espaço, embora seja permeada e modificada por aquele fenômeno empírico da vontade que expressamos com a palavra ESCOLHA. Porém, assim como a memória normal, também a fantasia precisa receber todos os seus materiais já elaborados pela lei da associação.** (Coleridge *apud* Iser, 2013, p. 257-258)

A proposta de Coleridge separa a imaginação primária da secundária e as distingue do conceito de fantasia. A imaginação primária seria aquela relacionada à percepção e ao pensamento, propiciando a formação espontânea de ideias. A imaginação secundária é consequência da primária e relaciona-se com a vontade de criar. Para Luiz Costa Lima, “é incontestado o propósito do autor: converter a imaginação em um princípio capaz de romper com a divisão cartesiana, bem como a kantiana entre modalidades da razão e do entendimento” (Lima, L., 2009, p. 150).

Um ponto muito relevante na discussão de Coleridge, destacado por Iser, é a consideração da imaginação como um potencial que não pode se autoativar, mas sim um potencial que deve ser mobilizado por uma instância externa, como num movimento de oscilação e transição entre várias imagens. Coleridge chamou este movimento de *wavering*. Para Coleridge estímulos externos induzem a imaginação. O *wavering* seria um jogo, “um movimento de oscilação específico” (Iser, 2013, p. 262), que:

[...] capta a imaginação no instante em que ela se torna, enquanto movimento de jogo, condição para a produção de um produto; este, enquanto imagem, não pode ser equiparado à imaginação, mas evidencia que, agora uma instância ativadora da faculdade logrou assenhorar-se dela. (Iser, 2013, p. 262)

Wolfgang Iser retoma a proposta de Coleridge na elaboração do seu próprio conceito de imaginário, esclarecendo a impossibilidade de uma definição ontológica. A definição do imaginário só pode ser elaborada a partir de uma articulação do próprio imaginário com os conceitos de real e fictício. Segundo Iser, o funcionamento do imaginário é "um ato básico por intermédio do qual nos relacionamos com o mundo" (Iser, 2013, p. 254), sendo a memória uma das ferramentas que possibilita o imaginário como ideia.

Como ideia o imaginário torna presente o que é ausente, guiado pelo conhecimento e pela memória; como sonho é o confinamento do sonhador emaranhado em suas imagens; como devaneio, a eliminação de formas na imanência pura; e, como alucinação, uma consciência soterrada. Talvez seja apenas na loucura que o imaginário alcance uma presença relativamente pura; mas mesmo a loucura

tem formas que se mostram como a petrificação do imaginário por uma consciência errante, ou como a expulsão da intencionalidade da consciência. (Iser, 2013, p. 253, grifo nosso).

O “imaginamento” proposto por José Uéua e Mainarte alinha-se à ideia de intermediação entre o ser humano e o mundo, entre o real e o produzido (ficção), guiado pelo que se conhece e se recorda (o reconhecimento do som da viola sem viola, do som da sineta sem o boi). Definidas ainda pela expressão “divertir na diferença semelhante...”, as qualidades de “imaginamento” valorizam o olhar atento capaz de ver (e sentir) a diferença sutil capaz de se destacar do que é idêntico à realidade. É essa diferença responsável por “divertir”, distrair ou desviar a atenção.

A partir dessa ideia, vislumbra-se que a busca de Cara de Bronze e, conseqüentemente do Grivo que parte a seu mando, exige um olhar perscrutador em direção ao mundo em seu entorno e uma elaboração imaginária que possa dar conta não apenas do que é visível, mas também do que é invisível. O resultado dessa elaboração imaginária não é outro que não o fictício (na forma de poesia) que pode dar sentido a essa busca.

Estabelece-se, assim, na busca do Grivo um jogo imaginário e ficcional. Maria Lucia de Faria aponta que “o jogo era um constante formar, deformar e transformar de versões, que é o próprio ritmo dinâmico das imagens” (Faria, M., 2004, p. 251).

Mais uma vez dentro do conjunto ficcional de *Corpo de Baile* essa dinâmica aproxima-se de ilustrar conceitos fundados na relação ternária estabelecida entre real, imaginário e fictício e operacionalizada pelos atos de fingir propostos por Wolfgang Iser – a seleção, combinação e autoindicação. Superada a ideia de que entre realidade e fictício existe uma relação de oposição, é fundamental que se busquem articulações, em vez de se determinar oposições. Os atos de fingir emergem como mecanismos que propiciam essas relações recíprocas, sendo capaz de, ao irrealizar o real, realizar o imaginário:

[...] cria simultaneamente um pressuposto central para saber-se até que ponto as transgressões de limite que provoca (1) representam a condição para a reformulação do mundo formulado, (2) possibilitam a compreensão de um mundo reformulado, (3) permitem que tal acontecimento seja experimentado (Iser, 2002, p. 960).

Outra qualidade de fundamental importância no vaqueiro escolhido para missão é sua boa memória. O Grivo é aquele que “relembra alegrias inventadas” (Rosa, 2021a, p. 116) e que “estuda como narrar uma massa de lembranças” (Rosa, 2021a, p. 114). Quando pequeno, em “Campo Geral”, contava estórias compridas, diferentes de todas.

Maria Lucia de Faria aponta essa qualidade, ao lado de sua facilidade de aprender. “O Grivo era cheio de memória, tanto no sentido platônico da reminiscência da esfera ideal das

essências, quanto na acepção viquiana, em que a memória é indissociável da imaginação e da invenção (VERENE, 1981)” (Faria, M., 2004, p. 251).

Alfredo Bosi, em *O Ser e o Tempo da Poesia*, esclarece que tanto a fantasia que modela imagens e produz mitos quanto a própria prática da poesia utilizam-se das experiências retidas na memória e cita o pensamento de Giambattista Vico:

Entre os Latinos chama-se "memória" a faculdade que guarda as percepções recebidas pelos sentidos, e "reminiscência" a que as dá à luz. Mas memória significativa também a faculdade pela qual nós conformamos as imagens, e que os Gregos chamaram "fantasia", e nós, "imaginativa": pois o que nós comumente dizemos "imaginar" dizem os Latinos *memorare*. Será, por acaso, porque não podemos fingir em nós senão o que recordamos, nem recordamos senão o que pelos sentidos percebemos? Decerto, nenhum pintor pintou jamais qualquer gênero de planta ou de ser animado que não o retirasse da natureza: porque hipogrifos e centauros são verdades da natureza ficticiamente combinadas (Vico *apud* Bosi, 1977, p. 200).

A memória, aliada à imaginação criativa, é essencial na viagem do Grivo, que se configura também como um roteiro exploratório, à procura da experiência necessária não apenas para fins de apreensão do mundo, mas também para a melhor transmissão desse conhecimento. Sua função não é apenas descobrir, mas também recordar-se e transmitir.

A memória e a imaginação – temas que perpassam todo o conjunto de *Corpo de Baile* – se intensificam na última tríade de narrativas, alcançando em “Cara-de-Bronze” seu potencial máximo na representação da poesia. Considerando, ainda, a indicação de Rosa no sentido de relacionar “Cara-de-Bronze” à poesia, evidencia-se a força desse elemento na narrativa. Vejamos como se estabelece essa relação entre memória e poesia.

Aristóteles, em sua *Arte Poética*, entendia que “assim como as coisas compostas e os animais precisam ter um tamanho tal que possibilite aos olhos abrangê-los inteiros, assim também é mister que as fábulas tenham uma extensão que a memória possa abranger inteira” (Aristóteles, 2014, p. 27).

A relação entre memória e poesia remonta também à mitologia grega. Mnemosine – filha de Urano e Gaia – personifica a memória, a criação e a poesia. Da relação de Mnemosine com Zeus, nasceram as nove musas que regem a poesia épica, a poesia romântica, a história, a música, as danças, os hinos, a astronomia, a comédia e a tragédia, o que aponta para a relação intrínseca da memória com as artes em geral.

No período do romance, o poeta, como o herói correspondente, tornou-se um ser humano, e o deus recolheu-se para o céu. Sua função agora é especialmente recordar-se. A Memória, dizia o mito grego no início de seu período histórico, é a mãe das Musas, que inspiram os poetas, mas não mais no mesmo grau em que o deus inspira o oráculo – embora os poetas tenham se agarrado à conexão tanto quanto puderam. Em Homero, no possivelmente mais primitivo Hesíodo, nos poetas

da idade heroica do Norte, podemos ver o tipo de coisa que o poeta tinha que lembrar. Listas de reis e tribos estrangeiras, mitos e genealogias de deuses, tradições históricas, os provérbios de sabedoria popular, tabus, dias de sorte e de azar, encantamentos, os feitos dos heróis tribais, eram algumas das coisas que brotavam quando o poeta abria seu acervo de palavras (Frye, 2014, p. 173).

Também o poeta, inspirado pelas musas, é capaz de recuperar a memória primordial e acessar realidades originais, assim como o Grivo busca a essência das coisas em “Cara de Bronze”. Sob a premissa de uma narrativa aparentemente simples – o latifundiário doente envia um de seus vaqueiros na missão de descobrir a poesia existente nas pequenas coisas – residem as camadas de mistério do conto. Subjazem na narrativa o exame da própria essência das coisas e do surgimento da arte poética. Conforme Eduardo Coutinho: “(...) é na própria linguagem, ou na relação entre poesia e vida, que a narrativa de “Cara-de-Bronze” está centrada” (Coutinho, 2013, p. 40).

Segundo Ronaldo de Melo e Souza, “Cara-de-Bronze” representa “a arte poética do nexo de solidariedade orgânica que se estabelece entre a nascitividade da natureza e a formatividade da linguagem” (Souza, 2008, p. 199).

A viagem recontada pelo Grivo mescla o mundo real e imaginário, o que se concretiza em suas conversas e em sua narrativa ao retornar ao Urubuquaquá.

[...] ouviu, de si, que carecia de relembrar alegrias inventadas, e saber que um dia tudo vai tornar a ser simples — como pedras brancas que minam água. E sempre tinha alguém, homem ou mulher, pedindo notícia, de por acaso, de um filho que, fazia tempos, saíra por esse mundo; e ele mentia uma caridade gentil, dizendo que lá no Urucúia aquele-um certo e com bôa saúde estava. (Rosa, 2021a, p. 116/117)

Benedito Nunes destaca dois recursos de que se utiliza o texto para, partindo da experiência sensível, conduzir à projeção mitopoética: “o interrogatório do Grivo e o uso, comum à ensaística, de glosas, notas e citações marginais, que complementam, enriquecem e autenticam o texto” (Nunes, 2013, p. 98).

Como mencionado neste trabalho, dentre todas as obras do conjunto em exame, “Cara-de-Bronze” é aquela que mais joga com os gêneros discursivos. De forma inédita no conjunto, Rosa insere ainda as notas de rodapé, citações e glosas como forma de transgredir o espaço narrativo, ultrapassando as fronteiras pré-definidas da narrativa e, também, da própria função desse gênero de texto. Assim, as notas, em número de dez¹¹, não possuem um valor explicativo, como é ordinário em textos científicos, mas funcionam como narrativas circunstanciais que ora ampliam o acontecimento da narrativa, ora detalham descobertas nos

¹¹ Na edição utilizada no presente trabalho (2021), as notas encontram-se nas páginas: 75, 102, 106-108, 110-111, 113, 115 (notas 6, 7 e 8), 118, 121-122.

moldes das cadernetas de anotações que o próprio Rosa utilizava, ora convocam outros textos a margear e integrar o enredo.

Dentre as dez notas de rodapé, destaco algumas que são de maior relevância para a temática deste trabalho: as notas 3, 5, 6 e 10. A terceira em razão do inventário do sertão que realiza e as demais em razão da intertextualidade que convocam.

A terceira nota de rodapé arrola inúmeros nomes de árvores, plantas, capins e animais, a partir de perguntas propostas ao Grivo.

— E que árvores, afora muitas, o Grivo pôde ver? Com que pessoas de árvores ele topou?

A ana-sorta. O João-curto. O João-correia. A três-marias. O Sebastião-dearruda. O São-fidélis. O anjelim-macho. O anjelim-amargo. O João-leite. O guzabu-preto. O capitão-do-campo. A bela-corísia. O barabú. A gorazema. A árvore-da-vaca. A ciriiba. A nhaíva. O oití-bêbado. O carvão-branco. O pau-depente. O sete-casacas. A carrancuda. O triste-flor. O cabelo-de-negro. O catinga-de-porco. A carne-de-anta. O bate-caixa. A bolsa-de-pastor. A chupa-ferro. O gonçalo-alves. A casca-do-brasil. O calcanhar-de-cutia. O jacarandá-mimosim. A canela-atoa. A carne-de-vaca. A rama-de-bezerro. A capa-rosa-de-judeu. (...) (Rosa, 2021a, p. 106)

Benedito Nunes comparou o estilo das indagações – a que chama de “interrogatório” ou “inquerito” – às formuladas por Leopold Bloom no VII episódio de *Ulisses*, de James Joyce, evidenciando as diferenças (maior simplicidade e objetividade de Guimarães Rosa) e semelhanças (significado e alcance cósmicos). Destaca, ainda, as principais questões formuladas a Grivo:

— E que árvores, afora muitas, o Grivo pôde ver? Com que pessoas de árvores ele topou? [...]

— *E os carrapichos, os carrapichinhos que querem vir na roupa da gente?* [...]

— *E os arbustos, as plantinhas, os cipós, as ervas?* [...]

— *E os capins, os capins bonitos, que os boizinhos e os cavalos pastam?* [...]

— *Dos verdes viventes, cada um, por chuva e sol, pelejando no seu lugarim?* [...]
(Rosa, 2021a, p. 106/107).

Outras três notas de rodapé instauram a intertextualidade e convocam para a narrativa cantigas do sertão (notas 5 e 6, nas páginas 113 e 115 respectivamente), um trecho de *A Divina Comédia*, de Dante (nota 6, na página 115), um de Platão (nota 6, na página 115), um de *Fausto*, de Goethe (nota 10, na página 121) e dos *Upanixades* indianos (nota 10, na página 121).

Sobre este segundo grupo de citações, especialmente as de Dante e Goethe, Benedito Nunes explica que

[...] revelam-nos as profundas ligações da viagem do Grivo com o substrato mítico de duas outras viagens: o poeta florentino em busca de Beatriz, e a do Fausto, que obteve, por entre as mágicas transfigurações do mundo antigo, provocadas por Mefistófeles, Helena rediviva. Os trechos desses poemas, bem como as expressões

platônicas e os excertos dos Upanixades, todos citados em notas de pé de página, prolongam, como num jogo poético sobressalente, que pode, sem prejuízo, ser omitido pelo leitor, o fluxo da narrativa. (Nunes, 2013, p. 100).

Os versos extraídos da *Divina Comédia* são citados no original, extraídos do Canto XIII Inferno e XXXII Purgatório e referem-se ao momento do encontro do Grivo com Nhorinhá, símbolo do amor carnal: “De harmamaxa: ela vinha sentada, num carro-de-bois puxado por duas juntas, vinha para as festas, ia se putear, conforme profissão. A moça Nhorinhá era linda — feito nôiva nua, toda pratas-e-ouros — e para ele sorriu, com os olhos da vida” (Rosa, 2021a, p. 115).

Segundo Nunes, Nhorinhá se opõe à celestial “noiva de olhos gázeos”, associada à Helena de Fausto.

Maria Lucia G. de Faria ao relacionar a citação de Fausto à noiva, explica que esta “prodigaliza o dom da palavra encantatória e ordenadora, alimento que permite ao homem criar o mundo: “A palavra dá-lhe seu leite – o que é o leite da palavra – e ele tem alimento, ele se nutre amplamente, o que conhece esta doutrina do sâmam, esta doutrina (trecho dos *Upanishads*, citado em nota ao pé da página)” (Faria, M., 2004, p. 270).

Sobre esses dois grupos de notas de pé de página – um que se dedica ao inventário das descobertas do Grivo e o outro que convoca a intertextualidade – retomo a teoria de Iser para examinar seu papel na presente narrativa.

O trecho completo relativo à terceira nota, que relaciona os nomes de árvores, plantas e animais, ocupa duas páginas inteiras. Sobre essa passagem, Guimarães Rosa explicou a Edoardo Bizzarri que sua escolha visava a privilegiar os elementos poéticos contidos nos nomes:

Daí, Você verá a razão para aquelas árvores arroladas em notas de pé-de-página. Todas as que se enumeram, são rigorosamente da região; mas enumeram-se apenas as que “contém poesia” em seus nomes: seja pelo significado, absurdo, estranho, pela antropomorfização, etc., seja pelo picante, poeticante, do termo tupí, etc. (“Linguagem é poesia fossilizada (ou petrificada?)” — Ruskin.) (Rosa, 2003b, p. 94)

Evidencia-se, portanto, o criterioso olhar de Guimarães Rosa sobre os elementos naturais que desejou selecionar, a partir de sua própria observação sobre a realidade. Sua catalogação em uma listagem em que sobressaem algumas características comuns, tais como nomes absurdos, estranhos ou antropomórficos, tem a finalidade de proporcionar ao leitor a sensação estética de que a relação, tal qual a busca do Grivo, contém poesia.

Assim operacionalizam-se dois dos atos de fingir concebidos por Iser: a seleção e a combinação. O primeiro inicia um jogo, ao convocar elementos de campos de referência

extratextuais para dentro do texto. A combinação desses elementos, igualmente como ato de fingir, também é transgressora de limites porque reorganiza, em um esquema próprio, aquele mundo introduzido no texto. No caso em tela, o esquema visava a poeticidade da enumeração, logo, da combinação e do jogo.

Isso se verifica tanto no primeiro grupo de notas de pé de página, quanto no segundo (neste trabalho com destaque para as notas 5, 6 e 10), posto que a intertextualidade é também produzida pelos atos de seleção e combinação.

A associação de textos aumenta a complexidade do espaço de jogo, pois alusões e citações ganham nova dimensão tanto no que se refere ao seu contexto de origem quanto em relação ao novo contexto em que se inserem. Ambos os contextos permanecem potencialmente presentes, há uma coexistência de diferentes discursos que revelam seus respectivos contextos numa alternância de *fade-ins* e *fade-outs*. (Iser, 1999c, p. 69).

As citações de Dante, Goethe e dos *Upanixades*, ao se conformizarem com a estória narrada, buscam promover um efeito de sentido a partir da ativação, desta feita, do imaginário do leitor (tanto o que conhece o texto original quanto o que desconhece, pelo efeito de estranhamento). O texto ficcional, ao englobar os elementos marginais situados estrategicamente nesse local de estranhamento, ativa o imaginário do leitor, que vai concluir sua concretização, a partir de atos jogados em sua própria imaginação.

Some-se, ainda, a relevância da emergência da memória cultural, enquanto fenômeno, na estrutura da intertextualidade, “alimentada por várias formas de interação entre os fragmentos provenientes da literatura produzida até então” (Iser, 1999e, p. 175). A extração de um excerto e sua posterior recombinação em estrutura textual diversa conduzem à desfiguração de contextos e emergências de novas combinações, trazendo, à evidência, novos sentidos. Segundo Iser, é a ficção exploratória do texto literário que permite estar diante do passado e do presente, estar dentro e fora de nós mesmos, “ser quem é e ter a si mesmo” (Iser, 1999e, p. 176).

Segundo Maria Lucia de Faria, a narrativa de “Cara-de-Bronze” propicia também a entrada em cena do próprio autor, investido no personagem Moimeichego (moi-me-ich-ego) que, estrategicamente, é o responsável por formular questionamentos aos vaqueiros e esclarecer pontos obscuros. Segundo a autora:

Esse recurso semivelado gera a fusão do universo da ficção e do mundo da realidade, conferindo um estatuto ficcional ao autor e dando um cunho de veracidade aos personagens, confundindo de tal maneira o real e o fictício que todos terminam por se converter em personagens que encenam o drama da vida que se realiza no horizonte da linguagem. (Faria, M., 2004, p. 271)

Outro aspecto importante a ser tratado neste item diz respeito ao enigma da viagem do Grivo, seu papel e sua narrativa.

Em consonância com o enigma da viagem em busca da imagem do eterno feminino, a estruturação do texto rosiano se complexifica na alternância das visões concentradas no esforço de decifrar o autor (= Cara-de-Bronze) e o ator (= Grivo) da travessia rumo à origem primeira e ao fim último da existência. (Souza, 2008, p. 204)

Grivo é um “personagem que tem por fundo a figura do Menino mítico, um dos arquétipos do sagrado, que domina, sob outras encarnações importantes, como Diadorim e Miguilim, a ficção de Guimarães Rosa” (Nunes, 2013, p. 92-93).

Segundo Maria Lúcia Guimarães de Faria, o nome do vaqueiro refere-se ao animal mitológico Grifo, que:

[...] se movimenta no ar, na terra e no mar, um ser extraordinariamente dotado, que voa, galopa e nada, unificando os reinos celeste, terreno e marítimo e harmonizando os elementos aéreo, terrestre e líquido na coalescência de um universo material movente e divergente (Faria, M., 2004, p 253).

A autora afirma que sua natureza primordial é ser intermediário. “Ele liga o Cara de Bronze aos vaqueiros, interliga o interior da Casa, sagrado e fantástico, ao exterior profano e cotidiano, e religa num ato essencialmente religioso, o Cara-de-Bronze à Moça Branca-de-todas-as-cores” (Faria, M., 2004, p. 253).

Grivo representa o artista, que parte na jornada de descoberta da essência das coisas, intercedendo, ainda, entre o polo artístico (o resultado final de sua busca) e os receptores (os vaqueiros e o fazendeiro Cara-de-Bronze) e apresentando-se como o terceiro polo da base triádica da obra de arte, o autor.

Ronaldes de Melo e Souza apresenta a viagem de Grivo como uma catábase (uma descida ao mundo inferior) nos moldes de Gilgamesh, Odisseu, Orfeu, Enéias e Dante (Souza, 2008, p. 207).

A tarefa incumbida a Grivo apresenta-se como uma missão do herói catabático e o retorno do vaqueiro com o resultado mostra-se aos demais, e ao próprio Cara-de-Bronze como um desafio enigmático. Segundo Maria Lucia Guimarães de Faria, a catábase promove “existencialmente o homem de personagem a personagente, possibilita que ele doravante se consagre como o psiquiatista, o artista de sua própria vida, aquele para quem viver é criar, estar vivo é um estado de poesia e novidade, e existir significa engendrar originalidade” (Faria, M., 2005, p. 20/21).

Se Grivo é o artista, Cara-de-Bronze representa tanto o receptor – aquele a quem se dirige a experiência estética – quanto o mandatário da missão, aquele que possibilita que o

vaqueiro prossiga em busca da experiência artística de descoberta. Em outras palavras, Cara-de-Bronze tanto possibilita a realização da missão quanto é o receptor de seus resultados, ou seja, das descobertas e criações do Grivo, reunindo em si os dois tipos de consciência – produtora e receptora. Como agente que possibilita a missão, Cara-de-Bronze associa-se ao próprio Grivo que encarna a função de (re)criar o mundo à sua volta.

Maria Lucia Guimarães de Faria prossegue esclarecendo que o Grivo e o Cara-de-Bronze são um personagem único. Isso se faz visível na ideia de que o vaqueiro empreende a viagem “em lugar” do fazendeiro e não “para” o fazendeiro (Faria, M., 2004, p. 254).

Assim, podemos dizer que Grivo, mais que representar, “presenta” Cara-de-Bronze, agindo como se ele fosse.

Tal ideia cede espaço para o enigma do conto, que emerge em uma passagem que, mais uma vez dentro do conjunto, possui uma qualidade metalinguística, em que o narrador explica do que trata a estória:

— “Uma hora ele há-de acabar de terminar. Quando ele vier, conta tudo — a gente vai l’ê tirar palavras...” — falavam, do Grivo.

Mas a estória não é a do Grivo, da viagem do Grivo, tremendamente longe, viagem tão tardada. Nem do que o Grivo viu, lá por lá.

Mas — é estória da moça que o Grivo foi buscar, a mando de Segisberto Jéia. Sim a que se casou com o Grivo, mas que é também a outra, a Muito Branca-de-todas-as-Cores, sua voz poucos puderam ouvir, a moça de olhos verdes com um verde de folha folhagem, da pindaíba nova, da que é lustrada (Rosa, 2021a, p. 96, grifo nosso).

A voz do narrador em terceira pessoa apresenta ao leitor que a temática subjacente da narrativa é “a estória da moça que Grivo foi buscar (...) mas que é também a outra”. Uma vez que as duas moças são apresentadas como uma só – *a que casou com Grivo é também a outra* – a hipótese de que o vaqueiro experimenta o que o fazendeiro não pode mais viver é corroborada, fundindo Grivo e Cara-de-Bronze em um só personagem.

Segundo Maria Lucia, “casando-se simbolicamente com a neta, que é também a avó, como convém aos relatos míticos (Gaia e Deméter se superpõem, Demeter e Perséfone, etc), o Grivo encena ritualmente as núpcias do Cara-de-Bronze com a avó” (Faria, M., 2004, p. 254).

O passado do fazendeiro Cara-de-Bronze surge no ápice da narrativa próximo ao final e no contexto da revelação do que o Grivo contou ao fazendeiro, permitindo que o leitor descubra o que se passou com esse personagem enigmático em seu passado. Segisberto teria fugido para terras distantes porque pensava ter matado o próprio pai: “o pai deu um tiro nele — então, por se defender, ele também atirou...” (Rosa, 2021a, p. 123). Quarenta anos mais tarde foi que descobriu que, na verdade, não praticou o homicídio que pensava e que o pai

caiu porque estava alcoolizado. Esse trecho encontra-se destacado em sua integralidade no excerto abaixo.

O final da parábase aponta para a correspondência direta com a temática do conto, o que ocorre quando Grivo apresenta, por sua própria voz, aquilo que foi buscar em sua jornada – “um raminho com orvalhos” – e logo em seguida o vaqueiro Adino expressa o palíndromo indicado por Rosa em carta com seu tradutor: “Aí, Zé, opa!” = A poesia.

Tadeu (compassado, solene): Eu, uma vez, sube dum moço que teve de fugir para muito distante de sua terra, por causa que tinha matado o pai... Pensava que tinha matado o pai: o pai deu um tiro nele — então, por se defender, ele também atirou... E viu o pai cair, com o tiro... Então, não esperou mais, fugiu, picou o burro...

Grivo: Pai Tadeu... Tomo a benção...

Tadeu (no mesmo tom): Só mais de uns quarenta anos mais tarde, foi que ele soube: que não tinha matado ninguém não...! O tiro não acertou! O pai dele tinha caído no chão, era porque estava só bêbado mesmo...

Grivo: Tomo a benção, Pai Tadeu!

Tadeu (prossequindo): ...Com tantos anos assim passados, a moça que era namorada do rapaz já tinha casado com outro, tido filhos... Uma neta dessa moça, que se disse, era de toda e muita formosura...

Grivo: Pai Tadeu...

Tadeu: Deus te abençoe, meu filho.

Grivo: Pai Tadeu, absolvição não é o que se manda buscar — que também pode ser condena. **O que se manda buscar é um raminho com orvalhos...**

Tadeu: A vida é certa, no futuro e nos passados...

Mainarte: A vida?

Tadeu: Tudo contraverte...

Grivo (de repente começando a falar depressa, comovido): Ele, o Velho, me perguntou: — “Você viu e aprendeu como é tudo, por lá?” — perguntou, com muita cordura. Eu disse: — “Nhor vi.” Aí, ele quis: — “Como é a rede de moça — que moça noiva recebe, quando se casa?” E eu disse: — “É uma rede grande, branca, com varandas de labirinto...”

(*Pausa.*)

José Proeza (surgindo do escuro): Ara, então! Buscar palavras-cantigas?

Adino: **Aí, Zé, opa!**

Grivo: Eu fui...

Mainarte: Jogou a rede que não tem fios.

Grivo: Não sei. Eu quero viagem dessa viagem...

Cicica: Dislas! Remondiolas...

Grivo: ...Ele, o Velho, disse, acendido: — “Eu queria alguém que me abençoasse...” — ele disse. Aí, meu coração tomou tamanho.

***Tadeu*: Então, que foi que ele fez, então?**

***Grivo*: Chorou pranto.**

(Rosa, 2021a, p. 123/124, grifo nosso).

Simbolicamente, o orvalho remete à efemeridade do momento da aurora, da transição da noite para o dia, da escuridão para a luminosidade. É fugaz, pois cedo ou tarde secará tão somente com a luz do dia. Nos ensinamentos de Maria Lucia de Faria:

A imanência da vida e a iminência da morte estão simbolizadas na imagem do frágil e fértil raminho com orvalhos. Frágil, pois não passa de um pequenino ramo delgado, de um líquido sutil que se evapora e se esfaz tão logo o sol aparece. Fértil, porque o orvalho é o signo auroral do perpétuo renascer da natureza. O orvalho é ele mesmo a cifra de uma ambivalência: ele enuncia a noite e anuncia o dia. O

misterioso fluido aflora precisamente no trânsito das trevas noturnas para a luminosidade diurna. O raminho com orvalhos é, portanto, o ambíguo ser que desabrocha no interlúdio da sombra e da luz. (...) Assinalando as núpcias originárias do céu e da terra, a imagem floral do raminho com orvalhos integra-se à grande constelação imagética anunciada pelo circunferir-se do céu e da terra, que norteia e comanda todo o feixe de imagens que tecem o universo poético de “Cara-de-Bronze” (Faria, M., 2004, p. 246).

O trecho final evidencia também uma progressão da comoção de Cara-de-Bronze à medida que a narrativa do Grivo evolui, com a lembrança do pai, o reconhecimento da noiva de olhos gázeos e o casamento. Importante destacar que uma das características relacionadas pelos vaqueiros do Urubuquaquá sobre o fazendeiro Cara-de-Bronze é ter um olhar “danado”, “um olhar de secar orvalhos” (Rosa, 2021a, p. 87).

Evidencia-se, portanto, uma relação entre a busca da poesia (apontada pelo próprio autor, que joga com o palíndromo “Aí, Zé, opa”), a ordem expressa e simbólica de buscar o raminho de orvalho, e a comoção crescente de um personagem conhecido por sua dureza e suas contradições “Ele não gosta é de nada...— Mas gosta de tudo” (Rosa, 2021a, p. 87) que termina por chorar “pranto”.

Mais uma vez no conjunto, a ficcionalidade, ora expressa pela narrativa poética do Grivo que “viu e aprendeu tudo” e, por fim, reportou para Cara-de-Bronze, é responsável pela redenção do personagem. O orvalho no raminho objeto da busca também se reflete no choro comovido, ao final da narrativa, nos olhos danados capazes de secar o orvalho do fazendeiro protagonista.

5.3 Chefe Zequiél: a escuta visionária do imaginário

Aportamos na narrativa de encerramento de *Corpo de Baile*, chegando a um espaço no qual o tempo emerge como personagem para encenar uma dança. Sua coreografia aponta para uma qualidade que identificamos no primeiro romance do conjunto: na conexão entre fim e início, busca atender à necessidade humana de preencher o vazio que se apresenta pelos eventos da vida. Esses dois elementos – o tempo e o vazio, este fantasiado de saudade, ausência de notícias e estranheza – inauguram o romance:

Depois de saudades e tempo, Miguel voltava àquele lugar, à fazenda do Buriti Bom, alheia, longe. Dos de lá, desde ano, nunca tivera notícia; agora, entanto, desejava que de coração o acolhessem. Receava. Era um estranho; continuava um estranho, tornara a ser um estranho? (Rosa, 2021b, p. 83).

Completando a tríade final do conjunto, “Buriti” encerra *Corpo de Baile* e resgata Miguel (o menino Miguilim do primeiro romance agora adulto) para associar-se a Soropita e ao Grivo pela chave da memória e da imaginação, cada um deles movido por suas particularidades, passados e desejos.

Como vimos, a memória em Soropita é mais que uma especial capacidade, sua atividade imaginativa é fundada fortemente nessa habilidade e apresenta-se como uma forma de existir.

Em Grivo, a memória se aproxima da experiência de Soropita na responsabilidade de transportar uma bagagem mental que deve ser compartilhada com seus companheiros em seu destino, mas agora emerge, não mais como uma capacidade de decorar e reproduzir, mas sim por sua habilidade criativa, poética e fabuladora.

Em “Buriti” o elemento da memória está potencializado, notadamente em razão da opção narrativa de Guimarães Rosa. Optei pelo recorte deste item em privilegiar o personagem do Chefe Zequiél, em razão de sua emergência no romance como uma figura propulsora e iluminadora das reminiscências de Miguel, que se associa também aos mensageiros da parábase “O Recado do Morro”, e representa um certo modo de vida em que a imaginação é predominante.

A narrativa em “Buriti” apresenta dois planos temporais: o presente e o passado. O tempo presente é o do retorno de Miguel a Buriti tendo como objetivo de pedir Maria da Glória em casamento, situação que o deixa receoso e, ao mesmo tempo, apresenta-o como um ser desejante de acolhimento, aceitação e alegrias, não obstante todo o sofrimento pelo qual passou em sua infância. O tempo passado é narrado por meio de lembranças e retrospectivas dos personagens, aumentando o grau de incerteza sobre a verdade e conduzindo o leitor a um exercício imaginativo intenso.

Tal qual “A estória de Lélío e Lina” e “Dão-Lalalão”, a experiência amorosa também é problematizada em “Buriti”, sobressaindo nas consciências humanas e, também, por meio da abundante natureza vegetal, notadamente o Buriti-Grande que, como vimos no segundo capítulo desta tese, emerge como um símbolo fálico.

O parágrafo inaugural traz ao leitor alguns elementos que serão fundamentais para análise do texto: o retorno de Miguel a um espaço geográfico conhecido por ele – “voltava àquele lugar” e o paradoxal sentimento de nostalgia e de estranhamento da personagem – “Era um estranho, continuava um estranho, tornara a ser um estranho?” (Rosa, 2021b, p. 83).

Curt Meyer-Clason, em carta dirigida a Guimarães Rosa, em janeiro de 1965, define “Buriti” como “o espaço onde o tempo passeia. O mosaico mágico. Narrativa no sentido de uma dinâmica imutável. Um tabuleiro de xadrez sobre o qual as pessoas se movimentam.” (Rosa, 2003a, p. 225). Aponta, ainda, um elemento que será fundamental para a análise do conjunto *Corpo de Baile*: a “poesia como princípio do eterno retorno” (Rosa, 2003a, p. 226), interligando o romance de encerramento a “Cara-de-Bronze”, “o presentinho de Grivo trazido da peregrinação” (Rosa, 2003a, p. 227).

Também Luiz Roncari associa a promessa da chegada de Miguel ao Buriti Bom ao mito do eterno retorno:

É assim que ele é aguardado, como o anjo salvador de Glorinha, que, por sua vez, o ajudará a encontrar o seu destino, com o casamento e a recomposição familiar; de modo que ele só será uma presença ausência, que chegará ao paraíso do Buriti Bom depois que tudo já tiver passado e a estória acabado. Ou estará recomeçando e o que nos conta Corpo de Baile é uma nova versão, na história, do mito do eterno retorno? (Roncari, 2013, p. 17).

O enredo de “Buriti” se desenvolve com a chegada de Miguel à fazenda Buriti Bom, o que desencadeia retrospectos e memórias, descritas preponderantemente na forma de um discurso indireto livre, por um narrador que alterna entre a primeira e a terceira pessoa e cujo foco narrativo oscila entre múltiplos personagens, tais como Miguel, Nhô Gualberto e Lalinha, fazendo emergir um caráter polifônico. O deslocamento constatado no conjunto alcança em “Buriti” o corpo textual, a partir da opção pela variação dos focos narrativos, que se alternam ao longo da narrativa.

O romance que encerra o conjunto melhor representa o esquema de consciências angustiadas que compõem *Corpo de Baile*, conforme proposto por Willi Bolle, que identificou um traço funcional comum entre as narrativas que privilegiaria “a representação de conflitos psicológicos” em detrimento da ação (Bolle, 1973, p. 69).

A rede de polifonia apresentada no romance se entrelaça por meio do discurso indireto livre e de fluxos de consciência, o que permite o exame mais atento da psique de alguns personagens. Essa opção discursiva acaba por oferecer uma característica de incerteza sobre o que é ou não verdadeiro nos relatos e nas memórias, convocando o leitor a assumir um papel de relevo na leitura da obra. Neste sentido é o ensinamento de Luiz Roncari:

De certo modo, a verdade possível do relato só se realiza de fato na cabeça do leitor, é ela o espaço onde se aglutinam e articulam os diversos fios, fragmentos e versões que compõem o todo. Para cumprir esse novo papel, o autor pede um leitor, além de muito desperto, ativo, para não dizer desconfiado e arguto. Ele deve ter uma atuação fundamental na remontagem da novela a partir desses dados sempre parciais e limitados, quando não enigmáticos, que atuam como armadilhas simbólicas desafiando a sua argúcia e o seu conhecimento (Roncari, 2013, p. 21).

O romance inicia-se com a aproximação de Miguel da fazenda Buriti-Bom. A expectativa de como seria acolhido, bem como a familiaridade que sentia nos lugares por onde passava, propiciam a abertura de um espaço em seu imaginário para o reconhecimento de lembranças de tempos pretéritos. Assim, jantou “no mesmo ponto em que da primeira vez” (Rosa, 2021b, p. 83). Ouviu o silêncio e os sons que o rodeava – tais como a coruja, a raposinha, o socó e os grilos. “Tudo como da primeira vez, quando viera, a cavalo, por acaso em companhia de dois moços caçadores e, depois, de nhô Gualberto Gaspar, com quem quase mesmo no chegar tinham feito conhecimento” (Rosa, 2021b, p. 83).

O momento de chegada à fazenda prenuncia a dança do tempo em “Buriti”, como veremos adiante, revelando que as lembranças de Miguel são ativadas pela sinestesia proporcionada pela revisitação dos lugares e não por algum esforço de compreensão racional de seus desejos. “Miguel, sem o saber, sentia afastadas coisas, que se ocultavam de seu próprio pensamento” (Rosa, 2021b, p. 83).

Luiz Roncari, no epílogo de *Buriti do Brasil e da Grécia* dedicado à análise de Chefe Zequiél, apresenta o romance de encerramento como “uma novela acústica”, em que a audição representa um papel fundamental na condição de sobrevivência no sertão. Somada a tantas outras definições do sertão apresentadas no projeto estético de Guimarães Rosa, logo as primeiras páginas de “Buriti” nos fornecem mais uma: “O sertão é de noite” (Rosa, 2021b, p. 84). A ideia da ausência de luz, segundo Roncari, faz com que se aprenda a “distinguir e decifrar cada som daquele ‘corpo de noturno rumor’” (Roncari, 2013, p. 193).

Logo no quinto parágrafo do romance, a narrativa faz o primeiro retorno profundo ao passado, fazendo uma viagem no tempo em direção à última noite passada no Buriti-Bom, para apresentar a relação de Miguel com Maria da Glória. Na parada para jantar, sensorialmente ativado pelos sons do lugar, Miguel relembra essa noite, o riso e a fala de Glória e o jogo de Iô Liodoro com Lalinha. A primeira aparição do Chefe Zequiél se dá neste momento, emergindo como um dos responsáveis por abrir a chave de uma porta que possibilita a condução de Miguel a esse outro tempo.

Falou-se no Chefe Zequiél.

Na última noite passada no Buriti Bom, Miguel tinha conversado a respeito de coisas assim. O que fora:

Na sala-de-jantar. A lamparina, no meio da mesa. Nos consolos, os grandes lampeões. O riso de Glória. Iô Liodoro jogava, com Dona Lalinha. Glória falava. Ele, Miguel, ouvia. (Rosa, 2021b, p. 84)

A lembrança de Miguel é descrita por um narrador em terceira pessoa, com frases nominais que apresentam uma sucessão de imagens que, reunidas, compõem aquele registro mnemônico que se repetirá na narrativa: a sala de jantar, a lamparina, os lampiões, o riso de Maria da Glória.

Tendo em conta notadamente a qualidade noturna do romance, evidenciam-se os lampiões e a lamparina como elementos que, simbolicamente, iluminam as memórias de Miguel, emergindo em passagens que acompanham suas lembranças.

Em seguida, o narrador em terceira pessoa dá lugar para a voz de Miguel em primeira pessoa, atingindo o ápice com o monólogo interior, o que permite que o leitor mergulhe em sua consciência:

De repente, reconheceu, remoto, o barulhinho do monjolo. De par em par de minutos, o monjolo range. Gonzeia. Não se escuta sua pancada, que é fofa, no arroz. Ele estava batendo, todo o tempo; eu é que ainda não tinha podido notar. Dona Lalinha é uma linda mulher, tão moça, como é possível que o marido a tenha abandonado? Nela não se descobre tristeza, nem sombra de infelicidade. Parece uma noiva, à espera do noivo. Vê-se, é pessoa fina, criada e nascida em cidade maior, imagem de princesa. Cidade: é para se fazerem princesas. Sua feição — os sapatinhos, o vestido, as mãos, as unhas esmaltadas de carmesim, o perfume, o penteado. Tudo inesperado, tão absurdo, a gente não crê estar enxergando isto, aqui nas brenhas, na boca dos Gerais. Esta fazenda do Buriti Bom tem um enfeite. Dona Lalinha não é de verdade. No primeiro dia, pensei que ela não tivesse o juízo normal, e por ser louca a deixavam assim. Será que os roceiros de perto não vão dando notícia de ali haver aquela diferente criatura, e o caso não corre distâncias, no sertão? (Rosa, 2021b, p. 84/85).

A primeira lembrança da última noite passada no Buriti Bom, portanto, apresenta alguns personagens da narrativa e o destino de figuras pertencentes a “Campo Geral”: “É um lugar que nem sei se ainda existe, lá. Minha gente se mudou...” (Rosa, 2021b, p. 86).

Encenando um mecanismo similar ao da memória humana, a lembrança de um tempo passado cede lugar à outra: a última noite de Miguel no Buriti Bom e sua infância no Mutum: “— Nasci no mato, também. Sei a roça.” “— Aonde? Aqui no sertão?” “— No meio dos Gerais, longe, longe. Transforma-se noutra tristeza, de tanto tempo. Mas de tudo me lembro bem.” (Rosa, 2021b, p. 86).

Além de apresentar um plano geral da narrativa, esse momento é paradigmático, também, porque as lembranças da última noite retornarão ao longo da narrativa e no final do romance, apontando para o movimento de “eterno retorno”, indicado por Curt Meyer-Clason e Luiz Roncari, ponto chave tanto para a compreensão de “Cara de Bronze” como parábase relacionada à Poesia quanto da totalidade de *Corpo de Baile*.

Como anunciado, um dos responsáveis por esse movimento de retorno é Chefe Zequiel. Zequiel aproxima-se dos muitos personagens de Guimarães Rosa que vivem à

margem da racionalidade e imbuídos de extrema sensibilidade. Associa-se, neste aspecto, aos mensageiros de “O Recado do Morro”.

Trabalhador da fazenda de iô Liodoro, possui uma sensibilidade auditiva extraordinária e é descrito como aquele que “chamava os segredos da noite para dentro de seus ouvidos”, “um bobo, que deu em dôido, para divulgar os fantasmas...”, “por erro de ser, escuta o que para ouvido de gente não é, por via disso cresceu nele um estupor de medo, não dorme, fica o tempo aberto, às vãs...” (Rosa, 2021b, p. 102/103).

Ao lado dos lampeões e da lamparina, Zequiél funciona como ferramenta sensível para iluminar a noite do Buriti Bom.

Luiz Roncari destaca quatro “paisagens sonoras noturnas” relacionadas ao universo mental de Chefe Zequiél que auxiliam no entendimento das ameaças do Buriti Bom e das angústias do personagem.

A análise de Roncari sobre as passagens apontadas como “paisagens noturnas” é muito relevante para o objetivo deste trabalho, uma vez que elas lançam luz sobre o mecanismo imaginativo de Chefe Zequiél que, por sua vez, se revela capaz de ativar a imaginação de Miguel.

A primeira paisagem destacada pelo autor é introduzida por uma lembrança de Miguel que retoma o discurso em que Chefe Zequiél descreve dezenas de imagens e seus respectivos sons divulgados pela noite. Já consciente da peculiar capacidade auditiva de Chefe Zequiél, o início do trecho destaca novamente a informação de que o personagem ouvia tudo, “condenado”, indagando-se sobre o inimigo. Segue-se um inventário da “noite escutada”: a chegada do inimigo e da escuridão, as onomatopeias, os pássaros, sapos e outros animais, “o mato abanado” e no meio de todos os sons um silêncio porque “as coisas todas estão com medo” (Rosa, 2021b, p. 110). “Miguel a recorda como um universo carregado de ameaças, violências e mortes, povoado de bichos agourentos, grotescos e soturnos” (Roncari, 2013, p. 200).

Considerando a composição articulada de *Corpo de Baile*, é importante destacar que a primeira paisagem noturna indicada por Roncari é antecedida de uma lembrança de Miguel que retoma a morte de seu irmão Dito, ocorrida em “Campo Geral”.

O Dito, irmãozinho de Miguel, tão menino morto, entendia os cálculos da vida, sem precisar de procura. Por isso morrera? Viver tinha de ser um seguimento muito confuso. Quando Miguel temia, seu medo da vida era o medo de repetição. Agora, as estrelas procuravam seu ponto. Elas eram belas, sobre o sertão feio, tristonho. Quase davam rumor. O que era próximo e um, era a treva falando nos campos. Aquela hora, noutra margem da noite, o Chefe Zequiél se incumbia de escutar, deitado numa esteira, no assoalho do moinho, como uma sentinela?

Como o Chefe ouvia, ouvia tudo, condenado. Quem o inimigo era? (Rosa, 2021b, 109).

Dois pontos sobressaem nesse trecho: a busca por uma razão para a morte de Dito e o temor de Miguel acerca da vida, o “medo de repetição”. À evidência, o medo de Miguel refere-se ao sofrimento causado pela perda de Dito e a possibilidade eventual do enfrentamento de um novo luto, seja de qual espécie for. No entanto, observa-se que a repetição é uma característica evidente em “Buriti”, que encena, como já mencionado, o mito do eterno retorno. As lembranças de Miguel, por exemplo, são carregadas de imagens repetidas, tais como os lampiões, a lamparina, Maria da Glória, e o próprio final da narrativa retomará seu início, com a chegada de Miguel ao Buriti Bom.

Outro aspecto importante da passagem acima destacada é o jogo linguístico que aproxima os verbos escutar e escutar. Sobre esse primeiro momento Roncari esclarece:

Miguel contrasta esse mundo infernal que o Chefe Zequiel “escrutava” (verbo cuja fonética funde perfeitamente o ato de escutar com o de perscrutar), composto de repercussões sonoras, “a treva falando no campo”, com as preocupações que o ocupavam no momento em que inicia a descrição, todas de motivos elevados: Maria da Glória, iô Liodoro, o Buriti Grande, Dito, seu irmãozinho morto ainda menino, as belas estrelas e as inquietações que a vida lhe despertava” (Roncari, 2013, p. 200).

O trecho que se refere à segunda paisagem noturna apontada por Roncari sucede imediatamente à primeira e é introduzida pela palavra Mutum, que desperta em Miguel sentimentos angustiantes a partir de lembranças das suas experiências sofridas na infância. Roncari esclarece que as lembranças de Miguel permeadas de animais – lobos, tatús, cachorros e tamanduás – apontam para uma ameaça maior advinda dos homens. Essa paisagem invoca ainda a religião na figura de Nossa Senhora e a necessidade de rezar, “rezar o tempo todo, para que nada não sucedesse” (Rosa, 2021b, p. 111).

Aplacar a violência destes, para que ela não se voltasse também contra eles mesmos, era o verdadeiro sentido da religião, com a finalidade muito terrena, de Miguel; por isso, ele dizia: “As pessoas grandes tinham de repente ódio umas das outras. Era preciso rezar o tempo todo, para que nada não sucedesse. A noite é triste” (Roncari, 2013, p. 203).

Em seguida à segunda paisagem noturna apontada por Roncari, a figura de Chefe Zequiel retorna à narrativa e sua presença uma vez mais antecede a lembrança clara de Miguel sobre a última noite passada no Buriti Bom, ao lado dos elementos iluminadores da escuridão – as lamparinas e lampeões. “Na saudade, Glorinha estava sempre com os cabelos esvoaçantes; ou prometendo os belos braços, à luz dos lampeões e da lamparina, na sala-de-jantar” (Rosa, 2021b, 112).

A terceira paisagem apontada por Roncari apresenta-se um pouco adiante na narrativa e refere-se à descrição do próprio Chefe Zequiel que relata o que ouviu dizer sobre si mesmo pelos demais moradores do Buriti Bom.

[...] a partir de certo momento, a narrativa começa a derivar e delirar, os sons naturais se antropomorfizam ou ficam caóticos, os jacarés “gritam”, uma coruja “miou”, e se misturam com os agouros de três corujas, com duantes, com o “quibungo”, o feiticeiro, e com as recordações fantásticas da infância de Miguel, do tempo do Mutum, que lhe vêm à cabeça (Roncari, 2013, p. 205).

Por fim, a quarta e última paisagem noturna de Chefe Zequiel, segundo Roncari, refere-se a uma nova descrição da noite, após o trecho em que Miguel reconhece seu amor por Maria da Glória.

A descrição compõe um quadro sonoro grotesco, formado por palavras truncadas e onomatopeias, constituindo o seu momento mais expressivo e expressionista, devido aos traços fortes que carregam nas deformações, dos seres e das palavras. Elas explodem as formas e distinções de tudo e criam um universo caótico de fragmentos ruinosos. É quando a narrativa procura reproduzir de muito perto o movimento de imagens sonoras e mimetizar como ele deveria se passar na cabeça do Chefe Zequiel, para quem a noite não era tão “viável” quando para os outros (Roncari, 2013, p. 208).

A natureza da fala de Chefe Zequiel é objeto de discussão entre pesquisadores.

Elisabete Brockelmann de Faria entende que a opção de Rosa em designar o personagem pelo nome Zequiel, associando-o ao profeta bíblico, indica que o autor “atribui um valor à sua palavra”, devendo ser privilegiado seu modo de ver o mundo, especialmente porque “é em meio à sua fala aparentemente desconexa que afloram vivências de Miguel criança e adulto” (Faria, E., 2008, p. 69). Aponta que sua leitura diverge da interpretação de Susana Kampff Lages, para quem a fala de Zequiel ultrapassa os limites da representação e, ainda:

[...] Remete, ora a um aquém-língua, onde os signos emergem em estado de coisa, em sua materialidade, ora a um além-língua, figurado como um espaço e um tempo ainda não marcados, abertos à concretização de possibilidades invistas e inauditas da linguagem. No entanto (apesar da alusão ao profeta bíblico, cuja experiência mística deu origem inclusive a uma corrente dentro da mística judaica – Ezequiel), o Chefe não é místico, nem profeta. Não é místico, pois o seu mergulho na “vida” não tem retorno à consciência (pelo menos não até o momento em que a narrativa acaba); não é profeta, pois sua mensagem não é compreendida pela comunidade. Isso não impede que se perceba algo de místico e de profético em sua fala: o encadeamento de uma multiplicidade de significantes, desgarrados de significados convencionalmente estabelecidos, abre um vazio que potencialmente significa (Lages, 2002, p. 131/132).

A presente pesquisa não objetiva buscar o sentido ou a interpretação das palavras de Zequiel, tampouco compreender ou asseverar sua natureza mística ou profética. Contudo, a discussão, além de bastante relevante, deve ser convocada, pois há pontos que se aproximam,

como: (1) de fato, evidencia-se, como Elisabete de Faria constata, que a fala de Zequiel é responsável por impulsionar a emergência de algumas memórias de Miguel e (2) conforme Lages destaca, sua fala encadeia múltiplos significantes, permitindo uma miríade de associações imaginativas.

Em verdade, ambos os fatores se articulam de modo que tais passagens sejam preponderantes na narrativa para encenar o mecanismo imaginativo que importa para este trabalho. A lembrança da fala de Zequiel, com sua riqueza de imagens nutridas pela extrema sensibilidade auditiva, ativa o imaginário de Miguel, lançando-o em um espaço de potência imaginativa. Como já bastante mencionado nesta tese, seguindo a teoria que retomamos, o imaginário não é um potencial autoativável, necessitando de ativações exteriores. As percepções dos sentidos igualmente funcionam como ativadoras mnemônicas, trazendo à tona lembranças e expectativas, que se configuram como narrativas ficcionais elaboradas pelo imaginário, através dos atos de fingir.

Além disso, a estrutura discursiva escolhida por Rosa para conduzir a narrativa permite a demonstração do funcionamento da memória induzida por sensações e emoções. As lembranças não são organizadas no tempo cronológico, ao contrário, mesclam-se: a lembrança da última noite no Buriti Bom, por exemplo, conduz à memória da infância no Mutum, imprimindo uma evolução não linear e descontínua.

Assim, as reminiscências de Miguel, notadamente aquelas propulsionadas por Chefe Zequiel, consolidam uma narrativa memorialista que se funda na angústia do personagem pelo que lhe ocorreu na infância em “Campo Geral”. A noção desse encargo imprime no romance uma camada de busca de sentido que aponta para a primeira narrativa. O leitor que não seguiu a ordem do conjunto, optando por ler apenas o último romance, possivelmente desejará saber o que aconteceu com o Dito, citado de forma sofrida nas lembranças de Miguel. Em outras palavras, o eterno retorno configura-se também no desejo de compreender o sofrimento pretérito, de entender a morte do irmão, de revelar o destino da família para, só então, construir o seu próprio.

“Buriti” acaba funcionando como uma narrativa de resgate do passado para que se possa elaborar uma abertura para o futuro. Miguel também tenta assegurar-se de seu amor por Maria da Glória. Aproximando-se do final do romance e da chegada de Miguel ao Buriti-Bom, sua recordação da última noite na fazenda dá lugar à certeza desse sentimento. Miguel certifica-se, define o sentimento como um milagre e consolida o espaço noturno do romance – onde manifestam-se a memória, o devaneio, o imaginário e o sonho, elementos que, em conjunto ou alternativamente, percorrem todas as narrativas de Corpo de Baile.

Na última noite passada no Buriti Bom, na sala, os lampeões, a lamparina no meio da mesa, o que fora: Maria da Glória certamente o amava, aqueles belos braços, toda ela tão inesperada, haviam falado de menores assuntos, disto e daquilo, o monjolo socava arroz, com o rumorzinho galante, agora Maria da Glória não o poderia ter esquecido, e o amor era o milagre de uma coisa. Glória, Glorinha, podia dizer, pegar-lhe nas mãos, cheirar o cheiro de seus cabelos. A boca. Os olhos. A espera, lua luar de mim, o assopro — as narinas quentes que respiravam. Os seios. As águas. Abraçados, haviam de ouvir o arriar do monjolo, enchôo, noites demoradas. — “Você fala de coisas em que não está pensando...” “— Estou é pensando de outro modo em você, Maria da Glória...” As pessoas — baile de flores degoladas, que procuram suas hastes. Maria da Glória sorria tão sua, sabia que ele a amava. Dona Lalinha e iô Liodoro jogavam cartas, estivessem jogando séria partida. O socó suscria queixa, vôa com sua fome por cima das lagôas. Os olhos de Maria da Glória tinham respondido que ela o esperaria, ele prometera voltar, seu olhar dissera a Glorinha que ele voltava. Ele falara do triste lindo lugar onde nascera, nos Gerais; e estava assegurando a ela que voltaria. Dito, o silêncio vem. Os braços de Maria da Glória eram claros, firmes não tirando do macio, e quentes, como todo o corpo dela, como os pezinhos, como a alma. O monjolo, a noite inteira, cumpria, confirmava. (Rosa, 2021b, p. 226)

A coreografia temporal que aparece ensaiada em outras narrativas do conjunto é, em “Buriti”, potencializada, possibilitando a entrada em cena de um tempo regido por Kairos que, entendido como “momento oportuno”, relaciona-se à experiência significativa, memorável, não em extensão mas em qualidade, em oposição a Cronos, o tempo do relógio. Frank Kermode, em *The sense of an ending*, retoma a dicotomia entre Cronos e Kairos, para trazer à discussão o tempo ficcional. Segundo Kermode, a partir de uma integração temporal (em que se unem a percepção do presente, a memória do passado e a expectativa do futuro), cronos (o tempo do relógio, que passa, de espera) torna-se kairos (a estação, o tempo de Deus, o momento preenchido de significado), que é também o tempo do romancista.

O tempo kairológico possibilita a transformação do passado, a validação do Antigo Testamento e o estabelecimento de uma concordância da origem com o fim (Kermode, 2000, p. 48). A resignificação do passado é possibilitada pelo que Kermode chama de *concord fictions* (ou ficções concordantes).

As ficções concordantes permitem que se entenda que os acontecimentos (passados, presentes e futuros) têm relação entre si, revestindo os fatos de sentido. A Bíblia é, em tese, uma completa estrutura concordante, que apresenta seu início (“No começo...”) e seu final (o Apocalipse), sendo certo que “o fim está em harmonia com o início, o meio com o início e o final” (Kermode, 2000, p. 19) (tradução nossa). O Apocalipse seria um exemplo radical de uma ficção concordante, que tem como função apontar um fim e um sentido para a vida humana.

Iser convocou a discussão sobre as ficções concordantes, esclarecendo que elas têm como objetivo preencher o vazio e imprimir sentido àquilo que é inexplicável, desconhecido,

incerto, e estabelecem “ligações entre o que é dado e o que é subtraído, revestem o dado de sentido, à medida que o incorporam em uma totalidade por elas esboçada” (Iser, 2013, p. 138). Contudo, elas funcionam na ordem da pragmática, uma vez que, se efetivamente superassem as incertezas, ela seria “cortada em sua própria raiz, tornando-se, com a liquidação do problema, vítima da liquidação” (Iser, 2013, p. 141).

O “eterno retorno”, apontado por Curt Meyer-Clason e Luiz Roncari, convocado pelo final de “Buriti” parece caminhar ao encontro do conceito de Kermode. Esse movimento atua, em “Buriti”, em duas frentes.

A primeira se verifica no microcosmo do último romance, no qual o final retoma seu próprio início, com a chegada de Miguel no Buriti-Bom.

Miguel desceu de pensamento. A vida não tem passado. Toda hora o barro se refaz.
Deus ensina.
— Vigia: que palmeira de coragem! — ele apontou.
O rapaz espiava, queria mais olhos.
O jeep avançou, acamando a campina dos verdes, entre pássaros expedidos, airados.
Para admirar ainda o Buriti-Grande, o rapaz se voltava, fosse aprender a vida. Era uma curta andada — entre o Buriti-Grande e o Buriti Bom. Chegariam para o almoço. Diante do dia. (Rosa, 2021b, p.227)

O movimento de deslocamento geográfico, evidenciado em todas as narrativas de *Corpo de Baile*, em “Buriti” alcança a circularidade proposta também para o conjunto.

No macrocosmo de *Corpo de Baile*, a retomada do protagonista da primeira narrativa, já adulto, indicando a partir de suas memórias o destino dos demais personagens que habitavam o Mutum, convida o leitor à releitura de “Campo Geral”.

O funcionamento da memória, alimentada pelas emoções conscientes e inconscientes de Miguel, oferece, à evidência, uma riqueza subjetiva que se alinha às estratégias líricas do gênero poético – tema da parábase anterior – tal como a repetição de imagens e sons, como o lampeão, a lamparina e o monjolo.

Reiterar um som, um prefixo, uma função sintática, uma frase inteira, significa realizar uma operação dupla e ondeante: progressivo-regressiva, regressivo-progressiva. Do ponto de vista do sistema cerrado, o proceder da fala repetitiva tende ao acorde, assim como o movimento se resolve na quietude final. É um modo estritamente teleológico de encarar o poema. A beleza da forma adviria do fechamento do sistema; e valores estéticos seriam a regularidade, o paralelismo, a simetria das partes, a circularidade do todo. Para alcançá-la, baliza-se miudamente a estrada de sorte que os trechos se pareçam quanto à extensão, quanto ao começo e ao termo. A repetição, pura ou simulada, torna-se procedimento obrigatório. (Bosi, 1977, p. 31)

A falta de linearidade da narrativa convoca o leitor para a construção de sentido do texto. Tal qual ocorre em “Dão Lalalão”, o fim de “Buriti” promove um movimento circular e

de retorno à lembrança inicial de Miguel (a última noite no Buriti Bom) e ao momento da chegada do personagem à fazenda: “Para admirar ainda o Buriti-Grande, o rapaz se voltava, fosse aprender a vida. Era uma curta andada — entre o Buriti-Grande e o Buriti Bom. Chegariam para o almoço. Diante do dia.” (Rosa, 2021b, p. 227).

O movimento descontínuo do tempo e as estratégias líricas utilizadas na narrativa para configurar, especialmente, o caráter subjetivo e humano da memória funcionam como pontos de inflexão para a compreensão da tríade final como uma reunião de narrativas cuja temática permeia o mecanismo do imaginário, servindo como sustentáculo da expressão artística da poesia, presentificada na parábase “Cara-de-Bronze”.

CONCLUSÃO

Assim, esta estória. Aquele era o dia de uma vida inteira.

João Guimarães Rosa

João Guimarães Rosa insere-se na historiografia da Literatura Brasileira com a peculiar característica de voltar-se a uma região geográfica do país – o sertão – e ao mesmo tempo tratar de temáticas que transcendem um aparente regionalismo. São notáveis em sua proposta literária a preocupação e o cuidado na catalogação e documentação dos elementos naturais, bem como na elaboração dos personagens sertanejos.

Um dos caminhos percorridos neste trabalho aponta para a compreensão de *Corpo de Baile* como um conjunto articulado capaz de suscitar diversas leituras e interpretações, tal qual seu próprio título sugere: um conjunto de bailarinos, cuja coreografia apresenta narrativas individuais e coletivas, que permitem uma dança conjugada do olhar e da atenção de cada espectador.

Essa miríade de leituras é potencializada a partir das configurações editoriais do conjunto que, depois da terceira edição, foi publicado com a ordem original das narrativas alterada. *Corpo de Baile* foi, então, dividido em três volumes: *Manuelzão e Miguilim* (“Campo Geral” e “Uma estória de amor”); *No Urubuquaquá, no Pinhém* (“O recado do Morro”, “Cara-de-Bronze” e “A estória de Lélío e Lina”) e *Noites do Sertão* (“Dão-Lalalão” e “Buriti”), mantido o subtítulo “corpo de baile” entre parênteses na folha de rosto apontando para a unidade original. Além da nova divisão em três volumes e da reorganização da ordem das narrativas, após a terceira edição, não foi mais utilizada a classificação do sumário final que dividia as obras entre “parábases (contos)” e “gerais (romances)”.

A proposta deste trabalho foi retomar a ordem primitiva, da primeira e da segunda edições, em que as narrativas classificadas como parábases (os contos “Uma estória de amor”, “O recado do Morro” e “Cara-de-Bronze”) se intercalam àquelas denominadas gerais (os romances “Campo Geral”, “A estória de Lélío e Lina”, “Dão-Lalalão” e “Buriti”). Isto porque compreendo que, para o exame do conjunto tal como proposto nesta tese, o termo “parábases” é um convite à reflexão metaliterária do conjunto.

Ao longo da tese, cotejamos as obras pertencentes ao conjunto com as correspondências de Guimarães Rosa, que buscam elucidar algumas referências (tais como as

próprias expressões artísticas relacionadas às parábases) o que conduz à ratificação da ideia da existência de sentidos e preorientações indicados pelo autor, incluindo a ideia de parábase como mensagem pessoal.

Neste sentido, a presente tese propõe uma leitura de *Corpo de Baile* em consonância com a ideia originada a partir das indicações de Guimarães Rosa em suas correspondências com seu tradutor no sentido de que cada narrativa classificada como parábase se ocuparia de uma expressão da arte. Assim, “Uma estória de amor” trata do poder das estórias, “O recado do Morro” de uma canção a formar-se e “Cara-de-Bronze” da poesia.

Tal qual Soropita em “Dão-Lalalão”, a leitura do conjunto *Corpo de Baile* nos convida a percorrer uma viagem exploratória que se orienta em sentido duplo. De um lado, atravessamos os cenários dos gerais e, de outro, nos lançamos em uma investigação profunda de variados aspectos da alma humana. Dentre tantos aspectos que tornam nossa humanidade evidente, o recorte em que se funda este trabalho diz respeito à necessidade antropológica de criar ficção, disposição verificada em diversas passagens das obras ora em análise e que se configura como base para a emergência da fabulação e do imaginário como sustentáculos das representações das diversas expressões artísticas apontadas por Guimarães Rosa em suas correspondências.

Ao refletir sobre a necessidade da ficção e, com ela, sobre a importância da arte, nos vemos impelidos a buscar respostas à indagação formulada por Wolfgang Iser e convocada a debate neste trabalho: por que o ser humano precisa da ficção?

Diante dessa formulação, o primeiro capítulo deste trabalho buscou traçar um breve panorama sobre a relevância do debate acerca da necessidade de uma antropologia literária, conforme proposto por Iser, a partir do desdobramento de sua teoria do efeito estético.

Embora respostas teóricas sejam formuladas, compreendemos – e este é um dos desafios desta tese – que os personagens criados por Guimarães Rosa para transitar em *Corpo de Baile* nos auxiliam a elaborar soluções para este problema, convocando para si operações mentais de articulação e intermediação entre real e ficção.

Antes de nos debruçar sobre a encenação de tais esquemas mentais, o segundo capítulo deste trabalho objetivou apresentar (a) um panorama dos espaços em que circulam tais personagens e (b) a própria arquitetura do conjunto, de modo a propiciar a emergência da configuração proposta nesta tese: fabulação e imaginário como colunas que sustentam as expressões artísticas das estórias, da canção, da poesia e, em consequência, a coreografia que torna cada experiência de leitura única.

Na lógica que orienta as obras, percebemos que os personagens de “Campo Geral” (Dito e Miguilim) e de “A estória de Lélío de Lina” (Lélío e Lina) se aproximam para apresentar formas criativas de elaboração do imaginário que resultam no germe da fabulação e que se mostram potencializadas pela parábise que as interliga: “Uma estória de amor”. Assim, no terceiro capítulo desta tese, propus como um dos fios condutores do conjunto *Corpo de baile* a representação da gênese da fabulação e da capacidade criativa dos personagens, através do recorte da possibilidade de cura por meio da ficção.

“O recado do Morro”, na posição de parábise central, reparte ao meio o conjunto e foi analisado, separadamente, no quarto capítulo. No projeto artístico de Rosa, constatamos uma preocupação arquitetônica similar quando da publicação de *Primeiras Estórias*, em 1962. O conto “O espelho” divide o livro em duas metades, funcionando de forma reflexiva como o próprio objeto que intitula a narrativa. Constata-se que o movimento de deslocamento presente no conjunto alcança em “O recado do Morro” sua potência mais elevada, uma vez que o conto acompanha efetivamente duas viagens – a viagem da comitiva e a viagem da palavra. Ao mesmo tempo, situado no meio do conjunto, funciona igualmente como um espelho e uma ponte. Na primeira metade do conjunto, acompanhamos personagens que transitam para fora de seus ambientes conhecidos, enquanto na segunda metade do conjunto, verifica-se um movimento inverso – de retorno, volta e introspecção.

“O recado do Morro” surge, ainda, como a parábise que trata da gestação e do nascimento de uma canção. Rosa a ela se referiu como “uma canção a formar-se”. Por esse motivo, o capítulo é intitulado “A gestação da canção”. Por meio das vozes dos sete mensageiros – personagens que, preponderantemente, estão à margem da razão – acompanhamos a construção de um recado que, entregue ao seu destinatário final, assume a forma de um poema e, ao ser entonado, é preenchido de sentido e, por fim, compreendido.

O quinto capítulo deste trabalho se voltou às narrativas que compõem a última tríade do conjunto, que se comunicam por um movimento de introspecção e retorno, tanto geograficamente quanto mental e emocionalmente. Em “Dão-Lalalão”, Soropita volta de Andrequicé para sua casa no povoado do ão, para recontar a seus companheiros a estória ouvida no rádio. Em “Cara-de-Bronze”, Grivo – o menino das “estórias compridas”, amigo e meio irmão de Miguilim – retorna, adulto, tanto ao conjunto *Corpo de Baile* quanto à fazenda do Urubuquaquá com a missão que lhe foi incumbida – de narrar as belezas e poesias descobertas nas paisagens e nos lugares que visitou. “Buriti”, o romance de encerramento do conjunto também se configura como uma narrativa de retorno, que se fecha na companhia do

mesmo protagonista do romance inaugural “Campo Geral”, Miguel (Miguilim), que retorna à fazenda Buriti Bom.

“Cara-de-Bronze”, como parábase que se relaciona à expressão poética insere-se nesse último subconjunto de *Corpo de Baile*, em que preponderam as atividades imaginativas de Soropita e Miguel, anunciando que, para além dos relacionamentos explícitos entre as narrativas, resta evidenciada uma preocupação em tratar do que ocorre em um âmbito interior do ser humano – pensamentos, memórias e imaginações. Tal terreno afigura-se propício para o surgimento de uma das expressões artísticas mais caras, que é tratada em *Corpo de Baile* – a poesia.

Assim, de um lado, a primeira tríade do conjunto, formada pelos dois romances e a primeira parábase, ao acompanhar a cura das feridas de Miguilim, Manuelzão e Lélío, propulsiona suas despedidas de seus lugares conhecidos. De outro lado, a última tríade, com o movimento de interiorização de seus personagens, proporciona o terreno fértil para o mergulho nos mistérios da imaginação e da memória do qual emerge a expressão poética. No centro dessa coreografia, o Morro ganha voz como uma potência geográfica e imaginária que nos ensina como construir uma canção e que nos diz que a vida é um nutrir-se de partidas e chegadas.

A leitura do conjunto com a arquitetura proposta nas duas primeiras edições convoca o leitor para a elaboração de uma nova tríade formada pelos elementos da fabulação (primeiro conjunto), da imaginação (segundo conjunto) e da construção do texto (parábase central).

A literatura de Guimarães Rosa é repleta de referências simbólicas, mitológicas, regionais e universais, algumas das quais ressaltadas no decorrer deste trabalho, que, por si sós, dão azo a diversas reflexões que movem pesquisadores e críticos. Percebemos também um grau de indeterminação que nos permite ir além e compreender a existência de um paradoxo em seu projeto artístico: ainda que seja uma literatura repleta de referências, talvez resida nessa riqueza o ponto chave para entender sua obra como democrática e abrangente.

Destacamos, ainda, reflexão de Dau Bastos, no final do texto de apresentação de *O Fictício e o Imaginário*:

[...] a focalização da leitura leva à descoberta de um leque tão vasto de processos mentais que se cria a expectativa de os textos estimulá-los ao máximo. Assim, aposta-se no aumento do número de pessoas exigentes de ficções que, em vez de reproduzirem fórmulas e fomentarem o comodismo, convidem à perspectivação e suportem a recriação. (Bastos, 2013, p. 24).

O que buscamos compreender neste trabalho é se *Corpo de Baile*, como conjunto que trata da criação artística – como Rosa indicou – também encena o ato criativo, os atos do

imaginário e o ato da recepção. Entendemos que seus personagens, especialmente Miguilim/Miguel, Manuelzão, Lélío, Rosalina, os mensageiros do Morro, Soropita, Grivo e Chefe Zequiel encenam o ato criativo a partir de operações imaginárias, convocando a expressão poética dessa necessidade humana fundamental expressada nas diversas formas ficcionais.

No percurso da pesquisa, verificamos, ainda, existente a característica de interação entre real, imaginário do autor, texto e imaginário do leitor, em uma performance de jogo (*play*), conforme apresentada nos conceitos de Iser. Tal conjunto teórico proporcionou substrato para refletir sobre uma obra de caráter único e entrelaçado, como é *Corpo de Baile*, e que apresenta as expressões artísticas das estórias e fabulações, canções e poesia em um arranjo dinâmico e movente que se traduz como uma verdadeira coreografia, tal qual seu título sugere e uma de suas epígrafes aponta:

“Seu ato é, pois, um ato de artista, comparável ao movimento do dansador; o dansador é a imagem desta vida, que procede com arte; a arte da dansa dirige seus movimentos; a vida age semelhantemente com o vivente” Plotino. (Rosa, 2021b, p. 9)

É com esta percepção que esta tese buscou, sem esgotar tema que oferece tamanha riqueza, com o auxílio de formulações e críticas que versam sobre os conceitos da antropologia literária, a compreensão de *Corpo de Baile* como uma obra capaz de encenar aspectos relevantes da condição humana, mormente relacionados à criação ficcional e à necessidade antropológica de criação e recriação ficcional.

REFERÊNCIAS

- ABEL, Carlos Alberto dos Santos. *Rosa autor, Riobaldo narrador: Veredas da vida e da obra de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2002
- ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A Poética Clássica*. Tradução de Jaime Bruna. 1. ed. 17. reimpr. São Paulo: Editora Cultrix, 2014.
- ARISTÓTELES. *Sobre a alma*. Tradução de Ana Maria Lóio. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa. Imprensa Nacional Casa da Moeda: 2010. v. 3 t. 1.
- ARMANGE, Ana Helena Krause. “Representações arquetípicas em “A estória de Lélío e Lina”. In: ZILBERMAN, Regina (org.) *Corpo de Baile – romance, viagem e erotismo no sertão*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007 p. 85-100.
- BASTOS, Dau. Wolfgang Iser e a ficcionalidade como disposição humana. In: ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: Perspectivas de uma antropologia literária*. Tradução de Johannes Kretschmer. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Eduerj, 2013. p. 7-30.
- BOLLE, Willi. *Grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2004.
- BOLLE, Willi. *Fórmula e fábula*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix; Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.
- BORBA, Maria Antonieta Jordão de Oliveira. *Teoria do efeito estético*. Niterói: Editora da UFF, 2003.
- BRANDÃO, Luis Alberto. *Teorias do espaço literário*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: FAPEMIG, 2013.
- CALABRE, Lia. No tempo das radionovelas. *Comunicação & Sociedade*, São Bernardo do Campo, PósCom-Metodista, a. 29, n. 49, p. 65-83, 2. sem. 2007. Disponível em: <https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/CSO/article/viewFile/761/771>. Acesso em: 26 out. 2022.
- CANDIDO, Antônio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antônio. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.
- CANDIDO, Antônio. *Tese e antítese*. São Paulo: Companhia Editorial Nacional, 1971.
- CARNEIRO, Flávio. *Ciclo de Palestras Vestibular UERJ – Primeiras Estórias de Guimarães Rosa*. (palestra), UERJ, Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MVkVyrjTZ6w>. Acesso em: 01 set. 2022.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 12. ed. São Paulo: Editora Global, 2012.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura Oral no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Editora Global, 2006.

COSTA, Ana Luíza Martins. Miguilim no cinema: da novela *Campo geral* ao filme "Mutum". *Revista de Ciências Sociais*, Fortaleza, v. 44, n. 2, p. 31-52, jul./dez. 2013. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/8421223.pdf>. Acesso em: 17 out. 2020.

COUTINHO, Eduardo F. *Grande Sertão: veredas travessias*. São Paulo: Editora Realizações, 2013.

CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. São Paulo: Três, 1984. (Biblioteca do Estudante). Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000091.pdf>. Acesso em: 02 jul. 2021.

DICIONÁRIO Aulete Digital. Disponível em: <https://aulete.com.br/> Acesso em: 15 out. 2022.

DUARTE, Lélia Parreira. Dito e Miguilim ou os dois usos da linguagem. In: FANTINI, Marli. (org.). *Machado e Rosa: leituras críticas*. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2010. p. 453-462.

FARIA, Maria Lucia Guimarães de. *Aletria e Hermenêutica nas estórias rosianas*. 2005. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura – Poética) - Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2005.

FARIA, Maria Lucia Guimarães de. Cara-de-Bronze: A Visagem do Homem e a Miragem do Mundo. In: CASTRO, Manuel Antônio (org.). *A construção poética do real*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004. p. 243-278.

FARIA, Elisabete Brockelmann. *Imaginação, devaneio e poeticidade em narrativas de Corpo de Baile*. 2008. 204 f. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Araraquara SP, 2008. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/102420>. Acesso em: 30 ago. 2021.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços, In: *Ditos e escritos III - Estética: Literatura e pintura, música e cinema*. 2. ed. Manoel Barros Motta (org.) Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 411-422.

FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica – quatro ensaios*. Tradução de Marcus de Martini. São Paulo: É Realizações Editora, Livraria e Distribuidora. 2014.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso: um estudo sobre a ambiguidade no Grande sertão veredas*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

GLISSANT, Édouard. *Poética da relação*. Tradução de Marcela Vieira e Eduardo Jorge de Oliveira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

HOLANDA, Silvio Augusto de Oliveira e TEIXEIRA, Everton Luís Farias. Saudade de parados recantos: a recepção crítica de “Dão- Lalalão”. In: FIGUEIREDO, Carmem Lúcia Negreiros; HOLANDA, Silvio Augusto de Oliveira; AUGUSTI, Valéria. (org.). *Crítica e Literatura*. Rio de Janeiro: de Letras, 2011. p. 113/131.

HUME, David. *Tratado da Natureza Humana: uma tentativa de introduzir o método experimental de raciocínio nos assuntos morais*. Tradução: Deborah Danowski 2.ed. rev. e ampliada. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: Perspectivas de uma antropologia literária*. Tradução de Johannes Kretschmer. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Eduerj, 2013.

ISER, Wolfgang. Problemas da literatura atual: O imaginário e os conceitos-chave da época. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da Literatura em suas fontes*. Tradução de Luiz Costa Lima. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002a. v. 2, p. 927-953.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa (org.) *Teoria da Literatura em suas fontes*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002b. v. 2, p. 955-987

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1999a. v. 2.

ISER, Wolfgang. Teoria da recepção: reação a uma circunstância histórica. In: ROCHA, João Cezar de Castro (org.). *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Colóquio. Tradução de Bluma Waddington Vilar. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999b. p. 19-33.

ISER, Wolfgang. O fictício e o Imaginário. In: ROCHA, João Cezar de Castro (org.). *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Colóquio. Tradução de Bluma Waddington Vilar. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999c. p. 65-77.

ISER, Wolfgang. O jogo. In: ROCHA, João Cezar de Castro (org.). *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Colóquio. Tradução de Bluma Waddington Vilar. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999d. p. 107-115.

ISER, Wolfgang. O que é a Antropologia Literária? In: ROCHA, João Cezar de Castro (org.). *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Colóquio. Tradução de Bluma Waddington Vilar. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999e. p. 147-178.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*. v. 1. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996.

KERMODE, Frank. *The sense of an ending: studies in the Theory of Fiction with a new epilogue*. New York: Oxford University Press, 2000.

KRAUSE, Gustavo Bernardo. *A ficção cética*. São Paulo: Annablume, 2004.

LAGES, Susana Kampff. *João Guimarães Rosa e a Saudade*. São Paulo: Ateliê Editorial. FAPESP, 2002.

LIMA, Eduarda Cardoso de; GLOWACKI, Júlia; BARROSO, Luisa Fontella; FONSECA, Naiane Couto; ZACAN, Sabrina; SILVEIRA, Andressa da. Tétano: Um problema de saúde pública no Brasil apesar das estratégias e medidas de prevenção. *Research, Society and*

Development, v. 10, n. 5, 2021. Disponível em: <https://www.studocu.com/pt-br/document/universidade-federal-de-campina-grande/biologia/14877-article-193409-1-10-20210504/40483721>. Acesso em: 27 nov. 2022.

LIMA, Luiz Costa. *O Controle do imaginário e a afirmação do romance: Dom Quixote, As Relações Perigosas, Moll Flanders, Tristan Shandy*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LIMA, Luiz Costa. Introdução: O leitor demanda (d)a literatura. In: JAUSS, Hans Robert *et al.* *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Luiz Costa Lima (org.). Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1979. p. 9-39.

MACHADO, Ana Maria. *Recado do nome: leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

MARQUES, Davina. Literatura como máquina de guerra. *Letras*, Santa Maria, v. 19, n. 1. p. 23–32, jan./jul. 2009. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11993/7407>. Acesso em: 17 out. 2021.

MENESES, Adélia Bezerra de. “Dãolalalão” de Guimarães Rosa ou o “Cântico dos cânticos” do sertão: um sino e seu badaladal. *Estudos Avançados*, v. 22, n. 64, 2008. <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10359>. Acesso em: 05 jun. 2022.

MIYAZAKI, Tiekō Yamaguchi. *Um tema em três tempos: João Ubaldo Ribeiro, João Guimarães Rosa e José Lins do Rego*. São Paulo: Fundação Editora da Universidade Estadual Paulista, 1996.

MOURÃO, Cleonice Paes Barreto. Sertão-lugar, sertão-espaço: interface poética. In: FANTINI, Marli (org.). *Machado e Rosa: leituras críticas*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2010. p. 265-269.

NOGUEIRA, Erich Soares. A viagem da voz em “O Recado do Morro”, de Guimarães Rosa. *Recorte, Revista eletrônica*, jul./dez. 2014. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/230539899.pdf>. Acesso em: 22 mar. 2022.

NUNES, Benedito. *A Rosa o que é de Rosa: literatura e filosofia em Guimarães Rosa*. Victor Sales Pinheiro (org.). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil: DIFEL, 2013.

PRADO JR., Bento. *Alguns ensaios: filosofia, literatura, psicanálise*. São Paulo: Editora Max Limonad, 1985.

ROCHA, João Cezar de Castro (org.). *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Colóquio. Tradução de Bluma Waddington Vilar, João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

ROCHA, Luiz Otávio Savassi. Guimarães Rosa e a medicina. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, p. 249-256, 1. sem. 2002. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/12403/9699>. Acesso em: 10 out. 2021.

- RÓNAI, Paulo. Os vastos espaços. *In: ROSA, João Guimarães. Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001a.
- RÓNAI, Paulo. Rondando os segredos de Guimarães Rosa. *In: ROSA, João Guimarães. Manuelzão e Miguilim (Corpo de Baile)*. 11. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001b. p. 17-25
- RONCARI, Luiz. *Lutas e Auroras: os avessos do Grande Sertão: veredas*. São Paulo: Editora UNESP, 2018.
- RONCARI, Luiz. *Buriti do Brasil e da Grécia: patriarcalismo e dionisismo no sertão de Guimarães Rosa*. São Paulo: Editora 34, 2013.
- RONCARI, Luiz. *O cão do sertão: literatura e engajamento: ensaios sobre João Guimarães Rosa, Machado de Assis e Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Editora UNESP, 2007.
- RONCARI, Luiz. *O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.
- ROSA, Guimarães João. *No Urubuquaquá, no Pinhém (Corpo de Baile)*. São Paulo: Global Editora, 2021a.
- ROSA, Guimarães João. *Noites do Sertão (Corpo de Baile)*. São Paulo: Global Editora, 2021b.
- ROSA, Guimarães João. *Manuelzão e Miguilim (Corpo de Baile)*. 1. Reimpressão. São Paulo: Global Editora, 2020.
- ROSA, Guimarães João. *A boiada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- ROSA, Guimarães João. *Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason. (1958-1967)* Edição, organização e notas Maria Aparecida Faria Marcondes Bussolotti. Tradução de Erlon José Paschoal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Academia de Letras; Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003a.
- ROSA, Guimarães João. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. 3. ed. 2. reimpr. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003b.
- ROSA, Guimarães João. *Grande sertão veredas*. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- ROSA, Guimarães João. Entrevista conduzida por Günter Lorenz no Congresso de Escritores Latino-Americanos, em janeiro de 1965. *In: Diálogo com a América Latina*. São Paulo: E.P.U., 1973. Disponível em: <http://www.tirodeletra.com.br/entrevistas/GuimaraesRosa-1965.htm>. Acesso em: 15 dez. 2021.
- ROSA, Guimarães João. *Corpo de baile*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1956. 2 v.
- SANTIAGO, Silviano. *Genealogia da ferocidade: ensaio*. Recife: Cepe, 2017.
- SCHWAB, Gabriele. “Se ao menos não tivesse de manifestar-me”: a estética da negatividade em Wolfgang Iser. *In: ROCHA, João Cezar de Castro (org.). Teoria da ficção: indagações à*

obra de Wolfgang Iser. Tradução de Bluma Waddington Vilar, João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999. p. 35-45.

SOUZA, Ronaltes de Melo e. *A saga rosiana do sertão*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008.

SPERBER, Suzi Frankl. Vida ensinada – em belas palavras: Guimarães Rosa, leitor de Platão. In: ROHDEN, Luiz (org.). *Entre Filosofia e Literatura: Recados do Dito e do Não-dito*. Belo Horizonte: Relicário, 2015. p. 79-106.

VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. Sertão e memória: as cadernetas de campo de Guimarães Rosa. In: ROSA, Guimarães. *A boiada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011. p. 187-202.

VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. *Puras misturas*. São Paulo: Hucitec; FAPESP, 1997.

VENTURA, Liliane; NETO, Jarbas C. C. Ametropias Oculares. *Revista Brasileira de Ensino da Física*, v. 17, n. 4, dez. 1995. Disponível em: https://www.sbfisica.org.br/rbef/pdf/v17_305. Acesso em: 20 jul. 2022.

WISNIK, José Miguel. Recado da viagem. *Scripta*, v. 2, n. 3, p. 160-170, 1998. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/10231>. Acesso em: 19 ago. 2022.

ZILBERMAN, Regina. O Recado do Morro: uma teoria da linguagem, uma alegoria do Brasil. In: ROSA, João Guimarães. *No Urubuquaquá, no Pinhém*. São Paulo: Global Editora, 2021. p. 225-237.