

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS – FAFICH
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Danilo Almeida Patrício

O “OMELETE ECUMÊNICO”:
REESCRITAS DO (OUTRO) SERTÃO NO *CORPO DE BAILE* DE GUIMARÃES
ROSA

Belo Horizonte
2017

Danilo Almeida Patrício

O “OMELETE ECUMÊNICO”:
REESCRITAS DO (OUTRO) SERTÃO NO *CORPO DE BAILE* DE GUIMARÃES
ROSA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais como Requisito parcial para obtenção do título de Doutor em História.

Linha de Pesquisa: História e Culturas Políticas.

Orientador: Prof. Dr. Douglas Attila Marcelino

Belo Horizonte
2017

Patrício, Danilo Almeida

907.2

P314o

2017

O "omelete ecumênico" [manuscrito]: reescritas do (outro) sertão no Corpo de baile de Guimarães Rosa / Danilo Almeida Patrício. - 2017.

273 f.

Orientador: Douglas Attila Marcelino.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

Inclui bibliografia

1. História – Teses. 2. Rosa, João Guimarães, 1908-1967. Sertão artístico. 3. Certeau, Michel de. Literatura e Escrita da história. I. Marcelino, Douglas Attila. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA



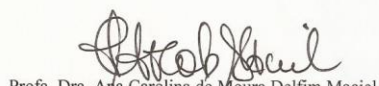
"O 'omelete ecumênico': Reescritas do (outro) sertão no Corpo de Baile de
Guimarães Rosa"

Danilo Almeida Patricio

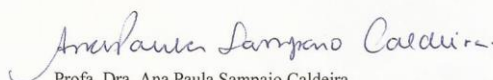
Tese aprovada pela banca examinadora constituída pelos Professores:


Prof. Dr. Douglas Attila Marcelino - Orientador
UFMG


Prof. Dr. Francisco Regis Lopes Ramos
UFPA


Profa. Dra. Ana Carolina de Moura Delfim Maciel
UNICAMP


Profa. Dra. Claudia Campos Soares
UFMG


Profa. Dra. Ana Paula Sampaio Caldeira
UFMG

Belo Horizonte, 11 de dezembro de 2017.

A Expedito, meu avô, narrações e leituras, memória que me liga a tantos sertões

Agradecimentos

Para construção e apresentação desse trabalho, agradeço aos que, de diferentes formas, me ajudaram nos diversos momentos do percurso, acreditando e colaborando de algum modo para a concretização da tese, tornando-se importante para além dela, como lugares institucionais e afetivos valiosos na travessia. O que se apresenta nesse momento é resultado do convívio na UFMG com colegas e professores, de fundamental importância pela possibilidade de compartilhar informações, reflexões, escutas e sugestões. Ao longo de todo tempo de doutorado, tive sempre o pronto apoio do Programa de Pós-Graduação em História da UFMG, agradecendo aos coordenadores e aos funcionários, Maurício, Edilene e Gustavo, sempre solícitos para a resolução de questões, inclusive nos momentos em que estive fora de Belo Horizonte. Pela concessão de Bolsa de Pesquisa, possibilitando a dedicação direta ao trabalho, leituras, viagens e escrita, agradeço imensamente à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG).

Pelas aulas e colaborações diversas, destaco e agradeço aos professores do Departamento de História da UFMG, Adriane Vidal, Douglas Attila, Luiz Carlos Villalta, Kátia Baggio e Ana Paula Sampaio Caldeira, esta pela contribuição na “virada” do trabalho, incentivos e por gentilmente aceitar participar da Banca Examinadora da tese. No Departamento de Letras (FALE/UFMG), agradeço aos professores Wander Melo Miranda e Georg Otte. A este último, agradeço também pela participação nos debates e encontros que organizou, além de sua presença no Exame de Qualificação, juntamente com o professor Roniere Menezes (CEFET-MG). Na FALE/UFMG, além das disciplinas relacionadas à obra de Guimarães Rosa, agradeço especialmente à professora Dra. Claudia Campos Soares, pela generosidade nas indicações, pela pronta disponibilidade em participar da Banca e pelo repasse de textos para leitura, o que se constituiu em diálogo prático no meu processo de escrita. Esse diálogo, a partir dos encontros em sala de aula, foi estendido na convivência com colegas que se tornaram amigos e importantes interlocutores na busca de construir reflexões no texto acadêmico. Foram diálogos importantes que se estenderam para além de *Corpo de Baile*. Na impossibilidade de nomear todos aqui, menciono, as valiosas presenças de Bianca Magela, Bruna Ferraz, Joelma Xavier, Josué Godinho e Maria Fernandina, que, nas diferentes relações com o texto rosiano, contribuíram de forma importante nos caminhos

de reflexão, por onde foram cultivadas importantes amizades que fiz em Belo Horizonte. Além das professoras da UFMG, já mencionadas, agradeço, pelo interesse e disponibilidade em participarem da Banca Examinadora do trabalho, à professora Dra. Ana Carolina Delfim e ao professor Dr. Régis Lopes, manifestando aqui a satisfação pelas contribuições que certamente apresentarão, tornando-se importantes para o trabalho e para o curso de minha trajetória.

Pelo diálogo envolvendo a produção rosiana no campo da história, agradeço pela interlocução, à historiadora Camila Rodrigues, na sua gentileza de me passar dois dos artigos que integram sua produção no Pós-Doutorado em História na USP, valiosos, pela qualidade de ambos, principalmente, e relevantes também diante da pouca produção ainda registrada no que envolve as relações entre o campo da história e a escrita rosiana. Nesse sentido, para as construções nesse terreno, agradeço aos alunos da disciplina que ministrei na graduação de história da UFMG, por ocasião de meu Estágio Docente, onde foram debatidas algumas das questões trabalhadas na tese. Com frequência surpreendente, de modo positivo, percorremos juntos alguns momentos das novelas, debatidas com algumas leituras teóricas, praticando uma prazerosa interlocução da qual me recordo com satisfação.

Pela atenção na receptividade para a pesquisa, agradeço aos profissionais do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), nas visitas para consulta à parte do Fundo João Guimarães Rosa. Agradeço, pela enorme gentileza, à Chefe dos Arquivos do Espaço, Elisabete Marin Ribas, também pelas conversas em Andrequicé, distrito de Três Marias (MG), por ocasião de sua bela apresentação sobre o IEB e Guimarães Rosa, na programação que contou com o pesquisador Frederico Camargo, a quem também agradeço pelos diálogos. Esse circuito rosiano Minas-São Paulo me foi apontado ainda antes de apresentação do Projeto de Pesquisa, a partir de conversas, em Fortaleza, com a pesquisadora Neuma Cavalcante, professora da UFC e ex-coordenadora do IEB, autora de importantes trabalhos que envolvem correspondências de Guimarães Rosa. A ela agradeço por ter me apresentado pessoas como Marily Cunha (memória arte e alegria), Elizabeth Ziani e Rosa Haruco, esta que, como nos desdobramento do texto rosiano, apresentou-me os que integram a Roda de Leitura do IEB, além de possibilitar momentos agradáveis na geografia afetiva do sertão rosiano, onde pisei no antes e no durante da tese. Essas visitas, no contato com as paisagens e imaginários que se relacionam com a obra e o escritor, ajudaram no recarregar de forças para a tese e me possibilitaram conhecer lugares como o Morro da Garça e pessoas grandiosas, como

José Maria, o Nenzito, em Cordisburgo, e Dona Vera e Seu Onilo, em Andrequicé. Agradeço muitíssimo a eles, naquilo que de mais rosiano pude vivenciar, pelas descobertas e afetos compartilhados.

Em meus deslocamentos, idas e vindas, mudanças, retornos e partidas durante o período de pesquisa, tive sempre o apoio de amigos queridos que, mesmo no turbilhão de coisas de cada um, estiveram sempre à disposição, perguntando e incentivando, ajudando nos momentos de apoio e alegria, ultrapassando o que se ligava diretamente à tese, e mesmo sem saber ao certo o que se passava, contribuindo para tornar mais leve o necessário trabalho. Nesse sentido, além dos familiares, minhas queridas tias e primos, agradeço aos amigos de Fortaleza, Quixeramobim e de outros lugares por onde passei nesse percurso. Dentre eles, na minha inesperada e pouco planejada passagem por Lisboa, agradeço à professora Clara Rowland, pela atenção e gentileza de me receber em meio aos seus muitos compromissos. Obrigado, além da leitura de seu denso e delicioso livro, por ter escutado algumas de minhas inquietações, comentando-as e me encorajando para seguir no trabalho de outras. Falando em Lisboa, agradeço às amigas Raquel e Débora, pela torcida e por cumprirem a missão de atravessar o “Ricoeur português”, de Lisboa para Fortaleza. Sobre viagem, na sua forma de poesia, espalhada na boa conversa, agradeço ao poeta Francisco Alvim, com quem aprendi sobre seu amigo Rosa, e para além! Obrigado pela atenção, pelas belas imagens narradas, vertidas em incentivo.

Nas coisas inesperadas e boas da caminhada, encontrei na UFMG minha querida prima cearense, Ana Rita Araújo, com seu imenso coração, sempre encurtando caminhos, fazendo-se sertão ao estar sempre disponível para o que pudesse ajudar. Entre os corações mineiros, devo agradecer a Kellen Silva, pela amizade, e pela oportunidade de conhecer Seu Silvio e Dona Dos Santos, querida Estrela. Na caminhada, lembro a importância dos amigos feitos em Belo Horizonte, a partir do Costa Azul, e os amigos cearenses com os quais convivi na cidade, consolidando amizades nos encontros de boas conversas, onde compartilhávamos algumas dificuldades e renovávamos as forças nas invenções do humor, risos e alegrias que fortaleciam para ir adiante. Sobre isso, que será sempre muito importante, agradeço a Elisgardênia, Gabriela, Alicianne, Inez, Lucas, Daniel e Felipe.

Pela valiosa oportunidade de diálogo, que concretamente viabilizou a (re) construção da tese, agradeço muito a meu orientador, professor Dr. Douglas Attila Marcelino. Passando a tê-lo como orientador já em um período considerável após meu

ingresso no Programa, ele me recebeu com atenção, respeito e compreensão, dispensados diante do que era atípico em minha situação, mudanças e o que cercava a pesquisa, mas principalmente pelo que está na sua forma de ser, aberto à escuta e sempre buscando a melhor maneira de indicar os caminhos, o que foi essencial para enfrentar os obstáculos que surgiram. A Douglas Attila, agradeço pela receptividade, escuta e encaminhamentos, pelas leituras do que produzi, pelas aulas, os importantes momentos de orientação, pela abertura prática do diálogo, o que se revelou na minha liberdade de propor, e no nosso exercício da intuição, o que, aliás, é caro a Guimarães Rosa, seu uso no necessário trabalho de reflexão e (re) escrita. Agradeço pelas indicações dos textos teóricos, incluindo os que não puderam ser utilizados na tese, ou mesmo trabalhados da melhor maneira, pelas limitações de tempo, mas que também vislumbram outras incursões (ou aprofundamento dessas) após a apresentação desse trabalho.

Foi somente graças a ele, como leitor e orientador, que foi possível arriscar-me nas relações estabelecidas entre a escrita rosiana em *Corpo de Baile* e o campo da Escrita da História, a partir de Michel de Certeau. Penso que, nesse percurso, aprendi um pouco sobre a autoridade, questão presente em Rosa e Certeau. Aprendizado de uma melhor convivência, no que se refere ao exercício das relações que a envolvem, a autoridade, no campo institucional e intelectual, pelo exercício fértil da relação orientando-orientador vivida durante o período de doutorado, como aprendizado que ficará para novas caminhadas. Por isso, também com esse sentimento de ter tocado lugares que em algum momento serão revisitados, agradeço ao professor Douglas Attila por ter provocado e estimulado esse desejo de querer saber mais a partir das leituras relacionadas ao campo da História, as quais passei a perceber em novas angulações, em relação ao início do doutorado, também pensando no que elas podem propiciar de novas reflexões se trabalhadas de outras maneiras, principalmente no que se liga aos diálogos com o artístico. Por isso, tenho a agradecer a ele pela confiança, diante do que, no início da orientação, era desconhecido em relação à pesquisa, entrando em cena a solidariedade recebida, que ao mesmo tempo significou também estar junto no correr riscos presente nas invenções desse trabalho.

Como presença mais intensa na caminhada, agradeço às duas presenças femininas que tiveram sua importância em todos os momentos. Agradeço a Edina, minha mãe, pela compreensão das distâncias, pelos incentivos, orações e as diversas

formas de apoio. Obrigado, também por ter incentivado desde os primeiros anos as minhas incursões nas letras, diante de nossos passados sempre mais habitados pela voz, falas de sertão. E muito agradeço a Viviane, minha companheira, por fazer o percurso comigo, participando das descobertas, dos obstáculos e das conquistas, por vezes difíceis, silenciosas, porém mais valiosas com sua força e a alegria de vida, incentivando e acreditando nos passos da caminhada.

Era uma vontade empurrada ligeiro, uma saudade a ser cumprida
O recado do morro

Mas as palavras não se movem tanto quanto as pessoas
Buriti

Mas a vida, em seu não-parar, vai corrigindo, ensinando, acertando a gente, felizmente
Guimarães Rosa

RESUMO

O presente trabalho concebe *Corpo de Baile*, conjunto de novelas publicadas por Guimarães Rosa em 1956, como reescrita do sertão brasileiro que confronta noções generalistas da história, homogeneidades de tempo e espaço. Trata-se de uma reconfiguração realizada nas singularidades do literário. Elas apresentam um outro sertão no corpo ficcional, entre violências e sexualidades que confrontam moralidades e expectativas de um sertão estático. Assim, concebe-se *Corpo de Baile* como um emaranhado de repertórios, que, na peculiaridade de forma literária e ritmo narrativo, imagens e sons em dança, gera novas possibilidades de leituras do sertão brasileiro, na dimensão narrativa da obra que metaforiza a própria existência do artístico, aqui concebido também como forma de escrever a história, ampliando suas possibilidades de reflexão e leitura. Dessa forma, percorremos caminhos de *Corpo de Baile* dialogando com as questões relacionadas ao campo da *Escrita da História*, pensadas principalmente a partir do historiador francês Michel de Certeau. Dessa maneira, a expressão “omelete ecumênico”, utilizada por Guimarães Rosa aludindo ao artístico, sua produção e exposição, é nesse trabalho pensada e desenvolvida como reunião de lugares diversos que são postos em movimento na ficção. Esta, dessa maneira, é gerada no fazer do livro, através dos encontros entre o escritor e seus outros: pessoas, vivências e repertórios que atravessam os percursos de Guimarães Rosa. Dessa forma, a ficção passa a ser uma ‘crença’ professada na dimensão de viagem da história, produzida em sua escrita, realizada no estético *Corpo de Baile* também como contestação de um ‘resgate fiel’ do sertão. Assim, lemos a concretude da história na reconfiguração de passados reescritos no poético da obra, sua forma de dança, aberta e inacabada, que se prolonga nas infinitas possibilidades de leituras do conjunto de novelas rosianas.

Palavras-chave: sertão, Guimarães Rosa, narrativas, história, reescritas, leituras, poético

ABSTRACT

The present work conceives *Corpo de Baile* Book, set of novels published by Guimarães Rosa in 1956, as a rewriting of the Brazilian *sertão* that confronts globalizing notions of history, homogeneities of time and space. This is a reconfiguration in the literary's singularities. They present another *sertão* in the fictional body, between violence and sexuality that confronts the moralities and expectations of a static backwoods. Thus, *Corpo de Baile* is conceived as a tangle of repertoires, which, in the peculiarity of literary form and narrative rhythm, images and sounds in dance, generates new possibilities of readings of the Brazilian *sertão*, in the narrative dimension of the work that metaphorizes the very existence narrative of the artistic, thinking as a way of writing history. In this way, we understand *Corpo de Baile* dialoguing with the issues related to the field of Writing of History, thought mainly from the French historian Michel de Certeau. In this way, the expression "omelete ecumênico", used by Guimarães Rosa alluding to the artistic, its production and exhibition, is thought of in this work as a meeting of diverse places that are set in motion in fiction. It is generated in the making of the book through the meetings between the writer and his others, people, experiences and repertoires that cross the paths of Guimarães Rosa. In this way, fiction becomes a 'belief' professed in the travel dimension of history, produced in its writing, performed in the aesthetic *Corpo de Baile* Book also as a contestation of a 'faithful rescue' of the *sertão*. Thus, we read the concreteness of history in the reconfiguration of past rewritten in the poetic of the work, its form of dance, open and unfinished, which extends in the infinite possibilities of readings of the set of Rosianas' novels.

Keywords: sertão, Guimarães Rosa, narratives, history, rewritten, readings, poetic

Sumário

Introdução	15
Saberes e sabores, preparar o “omelete”, fabricar a história no corpo narrativo	15
1 - Sertão, corpo de escrita:	28
Escrever a “coisa movente” em <i>Corpo de Baile</i>	28
1.1 – O corpo do texto pelo corpo do outro	28
1.2 - No “pensável” da escrita: a história como “coisa movente” na escrita	50
1.3 - Uma “história da natureza”	69
2 – O artista e seus outros – <i>Corpo de Baile</i> como região de linguagem afetiva do sertão	77
2.1 – Preparação do “Omelete”: tensões e misturas nos lugares narrativos	86
2.2 – Guimarães Rosa, Miguilim, Mãitina: a estranheza da história narrando o sertão	97
2.3 - O corpo “aparecendo”: sertão afetivo narrado na “amizade embebedada”	108
3 – “Escanchar os planos da lógica”: o sensível corpóreo nos passados móveis de <i>Corpo de Baile</i>	126
3.1 – O “sensear” dos vestígios: a história no corpo de sensibilidades do artístico em <i>Corpo de Baile</i>	135
3.2 - Corpóreas fantasias: O estético como conhecimento (do) outro da história	165
4 – Escrever novos passados: o pensável móvel no “intervalo crítico” de <i>Corpo de Baile</i>	178
4.1 – Sertão, história no movimento de escrita: a coleção em leitura no narrar da “estória”	182
4.2 – Escritas em viagem, repertórios de história	199
4.3- A Coleção em movimento: Das unidades de coerência às particularidades da história	215
4.4 - A “erosão” sedutora no coração de <i>Corpo de Baile</i>	225
Considerações Finais	240
Bibliografia e Fontes	254
ANEXOS	264

Introdução

Saberes e sabores, preparar o “omelete”, fabricar a história no corpo narrativo

Gosto de me comparar com um cozinheiro – estou
na cozinha fazendo a comida que vocês comerão
*João Guimarães Rosa*¹

Dentre as analogias que envolvem a escrita e o fazer culinário na produção rosiana, destacamos essa comparação do escritor envolvendo seu lugar de mediação. Com isso, apontamos, ao longo deste trabalho, nossa intenção de pensar a construção das novelas rosianas como corpo ficcional que reescreve o sertão brasileiro. Esse é o exercício que buscamos realizar nas sete novelas que, reunidas, compõem o *Corpo de Baile* de Guimarães Rosa, que tem sua 1ª edição publicada como livro em 1956. Desconstruindo supostos sentidos estáticos, em olhares que desconsiderem sua dimensão ficcional do sertão, *Corpo de Baile* reconfigura seus sentidos, confrontando passados supostos no senso comum como lugares fixos, estabilidades, que assim apenas reproduziria (como atraso, mero iletramento, paisagem homogênea) esse importante lugar social e simbólico do país. (ABREU, 1998)

Desse modo, em vez de um sertão preso em um tempo paralisado, imposto como real em detrimento de uma constituição narrativa, tomamos a urdidura das novelas como construção de um corpo movente de história onde o sertão é escrito na “interação de momentos diferentes”. (CERTEAU, 2011a, p. 95) As novelas de *Corpo de Baile* apresentam-se, assim, como trabalho de ficção que, pela ação de narrar, realiza a existência do outro no corpo artístico, produzindo, pela escrita ficcional, novas possibilidades de leituras do sertão, suas realidades que passam a atuar nas dimensões do artístico. Visíveis no livro *Corpo de Baile*, o movimento narrativo constitui lugares que, mais do que fontes de algo, retratos, ilustrações de uma realidade já dada, imprime-se como ação de escrever a história, o que se dá à semelhança de preparo de um “omelete ecumênico”. (COSTA; GALVÃO, 2006, p. 45)

¹ *Guimarães Rosa fala aos jovens*. Rio de Janeiro, Revista O Cruzeiro, 1967. COSTA; GALVÃO, 2006, p. 84.

² Conforme abordado por parte da crítica literária, no que destacamos: RONCARI, Luiz. *Nietzsche, Walter Benjamin, Guimarães Rosa: uma ideia de história*. Porto Alegre: Letras de hoje, vol.47, n.2, abr./jun, 2012.

³ O que se realiza na obra também pelo recurso à parábase, figura do teatro grego, como afirma Guimarães Rosa a Edoardo Bizzarri: “No “Índice” do fim do livro [*Corpo de baile*], ajuntei sobre o título de “Parábase”, 3 das [7] estórias. Cada uma delas, com efeito, se ocupa, em si, com uma expressão de

Também ressoando nesse espectro culinário, que se liga ao artista e à obra, essa expressão, tomada para título da tese, teria sido utilizada como entendimento de escrita de Guimarães Rosa, em conversa com o poeta Haroldo de Campos, para indicar os moldes dessa “interação de momentos diferentes” que se compõe no movimento da ficção. Trata-se de uma ação que, esboçada por Guimarães Rosa nessa imagem, dimensiona a reunião de repertórios, acontecimentos, vivências, coisas diversas que, coexistindo na ficção, realizam a história, seus fatos, possibilitando a produção de novas relações na leitura. Como reconfiguração do sertão, tecida na paisagem dos enredos, a escrita das novelas opera propiciando novas interpretações no que se destina à leitura, como alimento que os leitores “comirão”, podendo, ao seu modo ficcional, reescrever o sertão. Ele, assim, se torna heterogêneo na percepção de singularidades atuantes no literário.

Reunindo materiais diversos na narração, o “omelete ecumênico”, como concepção de escrita, atua na obra rosiana como crença no poder da escrita, sua capacidade de percorrer diversos temas, questões, produzindo significâncias às quais, questionando o senso comum, tomamos como produtoras de história que, pela ação narrativa, contesta aquilo que possa parecer óbvio para um certo tipo de saber. Com essa perspectiva de olhar, pratica-se uma atitude questionadora que tem sua crença no narrar que escava e, na artesanaria das intrigas, ativa o sensorial do leitor, na construção da escrita de *Corpo de Baile* que alude e opera diretamente com os sentidos vitais: visão, escuta, olfato, paladar e tato². São significâncias que se elaboram em *Corpo de Baile* como dimensão múltipla de sertão. Elas confrontam na narração a autoridade de um saber único, na medida em que se produz um literário aberto à pluralidade de interpretações. Nessa perspectiva, o sentido rosiano do “omelete ecumênico”, como crença na ficção, realiza-se com profundidade em *Corpo de Baile* pela sua condição de projeto estético que se constrói ao lado de diversas linguagens artísticas³, no que é já

² Conforme abordado por parte da crítica literária, no que destacamos: RONCARI, Luiz. *Nietzsche, Walter Benjamin, Guimarães Rosa: uma ideia de história*. Porto Alegre: Letras de hoje, vol.47, n.2, abr./jun, 2012.

³ O que se realiza na obra também pelo recurso à parábase, figura do teatro grego, como afirma Guimarães Rosa a Edoardo Bizzarri: “No “Índice” do fim do livro [*Corpo de baile*], ajuntei sobre o título de “Parábase”, 3 das [7] estórias. Cada uma delas, com efeito, se ocupa, em si, com uma expressão de arte”. (ROSA, 2003a, p. 91) O escritor refere-se à música, como canção, à poesia e aos contos, como linguagens de arte associadas em inserção, respectivamente, nas novelas “O recado do morro”, “Cara-de-Bronze” e “Uma estória de amor/Festa de Manuelzão”. A inserção da parábase no livro permite a percepção de uma forte ideia de história no literário, tal como se lê no que Rosa esboça sobre o sentido da canção em “O recado do morro”: “O recado do morro é a história de uma canção a se formar” (ROSA, 2003a). Esse recurso inscreve em *Corpo de Baile* como modo de escrever a história no artístico, o que percorre todo o conjunto novelístico e não se dá na segmentação de uma novela em correspondência com

sinalizado pela própria expressão que dá título ao livro, como dança cênica de sons e imagens, sempre poéticas, por onde lemos a escrita da história através das artes. “O termo (*Corpo de Baile*) se refere originalmente a todo corpo de bailarinos dentro de uma companhia de balé, embora hoje ele se refira a dançarinos que regularmente realizam *performances* juntos como um grupo” (KOEGLER, 2010, *apud* XAVIER, 2016, p. 5).

Na força ficcional, forma e narração, a perspectiva do “omelete ecumênico” corporifica-se no “trânsito de personagens” das novelas rosianas, como “ideia de movimento (que) está implicada também no título do livro – o movimento da dança: o *corpo é de baile*”, o que faz das “novelas um organismo dinâmico e auto-reflexivo”. (SOARES, 2007, p. 42) Esse movimento, narração das novelas articulada à forma do livro, realiza-se quebrando o sentido de totalidade que pudesse estar associado ao sentido de sertão, como condição homogênea que se esvazia com as singularidades narradas que confrontam estabilidades. Esse movimento “dinâmico” da forma literária, gerado como ação reflexiva sobre o vasto campo brasileiro sertão, constrói-se nas “diferentes formas de expressão da linguagem, destacando-se aí a dança, também (como) uma forma de explorar as potências multifacetadas do humano, da cultura, que não se circunscrevem a uma única geografia ou a um único povo”. (XAVIER, 2016, p. 5)

É escapando da ideia de unicidade localista e temporal, de “um povo” ou época precisa, que em *Corpo de Baile* a ideia do “omelete ecumênico” (re)constrói o sertão na multiplicidade do artístico, fazendo com que o tempo histórico passe a se configurar na prática de escrita. Dessa forma, essa expressividade da dança no literário é que vai realizar a composição de passados, dimensionada no corpo ficcional, como aquilo que se passa no sertão, a ser percorrido no artístico. Nessa perspectiva, o passado pode ser apreendido em *Corpo de Baile* no movimento que se dá entre a narração literária, disposição das tramas, e os percursos do leitor. Essa condição de dança, não restringindo o corpus sertão a um local ou período, produz a diversidade de passados na narração, fazendo do livro um potencial lugar para o leitor reconfigurar o sertão, a ser relido e reescrito como corpo de passado brasileiro em movimento.

uma linguagem. A parábise, como lembra o escritor e trabalha parte da crítica literária, atua como encenação teatral na qual, em um dado momento da apresentação, os atores tiram suas máscaras para, se dirigindo diretamente à plateia, interromper a dramatização para falarem de fatos que envolvem o presente, explicitando-os. Nesse sentido, a presença do recurso teatral no literário se faz importante para, na narração das novelas, se perceber a realização de uma escrita da história no artístico que se dá como ação de passado-presente. Ela se imprime com os movimentos do corpo ficcional, entre interrupções e exuberâncias, onde se provoca e se indaga sobre certezas, o que ocorre através do próprio modo de narrar, como nos momentos meta-narrativos da obra.

Desse modo, narrando um sertão que não se fixa, movendo-se como reescrita e releitura, *Corpo de Baile* realiza-se como ficção histórica que provoca a “interação, num mesmo lugar, de estruturas estratificadas: uma diacronia na sincronia”. (CERTEAU, 2011a, p. 337) É o que se dá, nessa reconfiguração do sertão, como ação narradora que vai esboçar unidades, situadas no entendimento sobre o país, e ao mesmo tempo quebrá-las, com a narração erosiva de particularidades que atuam em um lugar de margem sertaneja, elaborado ao longo das novelas. Trata-se, na agitação presente na escrita, de outros saberes que a compõem, preparando sabores do omelete ecumênico, como as anotações feitas em seu caderno pelo vaqueiro-cozinheiro Zito, “bobagens” as quais Guimarães Rosa tem acesso, na relação de vivências do outro que se incorporam nas novelas⁴.

As sete novelas são divididas em dois volumes na 1ª edição de *Corpo de Baile*, publicada em 1956. Na 2ª edição, de 1960, elas são reunidas em volume único. Na 3ª edição (1964/1965), *Corpo de Baile* passa por uma espécie de fratura em sua constituição, desdobrando-se em três outros livros, por onde se distribuem as sete narrativas. Em formato que vigora até hoje⁵, as novelas passam, com isso, a existir dispostas em outras três obras que se originam de *Corpo de Baile: Manuelzão e Miguilim* (Novelas “Campo Geral” e “Festa de Manuelzão/Uma estória de amor”), *No Urubuquãquã, no Pinhém* (“O recado do morro”, “Cara-de-Bronze” e “A estória de Lélío e Lina”) e *Noites do Sertão* (“Dão-lalalão (O Devente)” e “Buriti”). No dizer do próprio Guimarães Rosa, o livro sai de um “gigantismo” e “se tri-faz”, fragmentando sua “massa de documentação exagerada”, que até então habitava apenas em um livro, na sua enormidade similar a um “cetáceo” (ROSA, 2003a). Os três volumes, no entanto, continuam com o nome inscrito *Corpo de Baile* em seu frontispício, “como subtítulo”, conforme observa o escritor:

Sairá, agora no decurso de 1964, uma nova edição de “CORPO DE BAILE”, a 3ª. A novidade é que ela vai ficar sendo em 3 volumes. Três livros, autônomos. A ideia já me viera, há tempos. Comecei por “vendê-la” aos

⁴ “– O Senhor está assinando (tomando nota de) toda essa bobagem... (Zito)”. (ROSA, 2011, p. 71) É o que se lê nos datiloscritos de Guimarães Rosa, sobre a indagação ao escritor feita pelo vaqueiro Zito, que atua como cozinheiro na comitiva de vaqueiros que conduzem grande boiada pelo interior de Minas Gerais, em maio de 1952. Essas “bobagens”, segundo afirmação de Zito, relacionam-se com as ‘vivências do outro’ que passam a compor a escrita das novelas, como se lê nas marcações de Rosa nas anotações sobre a viagem relacionadas às tramas de *Corpo de Baile*. No que se relaciona à ideia-imagem do omelete ecumênico, destaca-se o fato de Zito, cozinheiro da comitiva, possuir seu próprio caderno de anotações, acessadas por Guimarães Rosa nos intervalos do percurso.

⁵ Com o qual trabalhamos ao longo da tese, na consulta e citações de trechos literários.

editores na França e em Portugal, que se convenceram depressa das vantagens, e concordaram. E, por fim, consegui, facilmente, aliás, que o (Editor) José Olympio também a esposasse (no Brasil). 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 que 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. (ROSA, 2003a, p. 119-120)

Nessa trajetória, o “livrão” *Corpo de Baile*, um “livralhão” (COSTA; GALVÃO, 2006, p. 199), conforme expressão do próprio Guimarães Rosa, constrói-se na dimensão labiríntica das novelas⁶, assim cumprindo o que Michel de Certeau aponta como condição de pluralidade da história. (CERTEAU, 2011a, p. 85) Trata-se de uma pluralidade que está presente na trajetória do livro pelo desdobramento de uma obra em outras três. Essa transformação do livro, observada em percurso editorial, realiza-se como reconfiguração do sertão que se conjuga com a forma narrativa de sertão que se (re) configura no interior da ficção, naquilo que transita no corpo das novelas literárias. Tal como veremos ao longo do trabalho, *Corpo de Baile* afirma-se como forma literária que sempre se desdobra. Cada novela do livro carrega infinitas intrigas, que se estendem a partir da trama central, como peças mínimas que se espalham sem necessariamente manter elos com aquela. Desse modo, entrecruzam-se temas e questões nos planos narrativos, esboçando-se a dança de *Corpo de Bale* que possibilita a multiplicidade de relações, geradoras de significâncias que podem produzir novas dimensões de sertão. Concretiza-se, desse modo, uma pluralidade de história que se faz no labiríntico da forma narrativa e na própria constituição do livro, como mudança de apresentação composta também ao longo de sua trajetória, em ação que também pode ser lida na singularidade interpretativa de cada leitor.

Nesse sentido, destacar a condição de livro de *Corpo de Baile*, retomá-la diante da discreta menção com a mudança de formato, consiste, longe de buscar um passado único, como originalidade inaugural de um corpo de páginas, em mirar uma forma de escrita fragmentária. Ela, nessa condição pulverizadora, dimensiona a pluralidade da história, principalmente na ação de narrar que permanece, intensa, sem que haja modificações nos enredos diante das mudanças editoriais que se processam. Diante disso, o que se torna importante na obra *Corpo de Baile*, como permanência a ser

⁶ “São novelas labirínticas, nelas me perco, por elas quero me salvar”. *Carta de Guimarães Rosa a Mário Calábria*. Rio de Janeiro, 7 de dezembro de 1953.

sempre relida, é a sua perspectiva de escrita que imprime uma condição narrativa que vai além da convencionalidade livro⁷.

Dessa maneira, ao ser trincado o todo, a ideia de unidade do livro, o que se externa com o desdobramento de *Corpo de Baile*, a escrita das novelas, revisitada e revista em uma perspectiva produtora de história, confronta o sentido homogêneo de sertão ao realçar a diversidade que o reescreve artisticamente no corpo movente da obra literária. O sertão, assim, escreve “a alteridade do real (que) ressurgiu na ficção, (que) retorna no irreal do fantástico”. (CERTEAU, 2011b, p. 185) Essa “alteridade do real” apresenta um sertão que, em vez de reproduzido em um local ou período, reaparece em *Corpo de Baile* “sob a figura literária do *fictitious*, depois de ter sido eliminada pelas práticas produtoras de ‘fatos objetivos’”. (CERTEAU, op. cit. p. 186)

Fugindo à “objetividade” de livro convencional, *Corpo de Baile*, na peculiaridade de sua perspectiva ficcional, imprime a alteridade na realização de uma “diacronia sincrônica”, conforme veremos. Trata-se de um mecanismo construído no literário que se desencadeia na obra pelos passos de Miguilim. Personagem infantil na novela primeira do livro, “Campo Geral”, os caminhos do menino apresentam as primeiras questões da obra, espalhadas nas novelas seguintes também pelas lacunas da ficção, onde se inscreve a presença oculta de Miguilim, lembrado por outros personagens, citado em sincronia com as outras corporeidades de sertão elaboradas no espaço ficcional.

A diacronia do livro, nas estranhezas de sua forma, é mostrada (retomada) em “Buriti”, última novela de *Corpo de Baile*, onde o personagem ressurgiu em sua fase adulta, como veterinário Miguel. Ele retorna ao sertão com suas pesadas lembranças da infância, em meio aos outros passados narrados, para além de seu suposto controle. São passados que se narram articulados à trajetória do personagem, como tempo decorrido. Eles são lidos inicialmente como unidades ficcionais do livro que tanto retomam os

⁷ Trata-se de perspectiva que, recusando imobilidades, reescreve o sertão produzindo história na intensidade do artístico, possibilitando novas leituras no que ultrapassa a condição de livro e se realiza na disposição das novelas, sua inscrição múltipla nos moldes da dança, uma escrita corpo de baile que se realiza mostrando-se ser mais ampla do que o objeto livro. Nesse sentido, para essa construção de corpo de baile como perspectiva de escrita na produção rosiana, destaque-se essa nomeação, corpo de baile, como lugar matriz do que passou a ser conhecida como parte principal da obra literária. Conforme pesquisas e levantamentos (COSTA, 2006), *Grande Sertão: Veredas*, antes de se tornar romance, teria se desdobrado do projeto inicial das novelas, passando, com o conjunto que vai compor o livro *Corpo de Baile*, suas sete novelas, a constituir a obra prima do escritor, onde também se inclui “Meu tio o Iauaretê”. Tais produções, concretude dessa escrita corpo de baile, foram trabalhadas simultaneamente por Guimarães Rosa no período de 1947 a 1953, conforme os itinerários percorridos pela pesquisadora Ana Luíza Martins Costa.

temas das duas novelas, primeira e última na diacronia da obra, como apresentam outros temas, tecidos nos percursos de incontáveis personagens de *Corpo de Baile*⁸. (Ver sinopse das novelas no Anexo)

Dessa forma, a diacronia demarcada entre as novelas “Campo Geral” e “Buriti” inventa a forma de livro que, peculiar e estranha, se faz também nas relações entre as sete novelas, todas independentes na autonomia de leitura. Assim, com a possibilidade de compreensão nas leituras isoladas de cada nas novela, ou mesmo em cada uma das três partes que passaram a (re)compor a obra, a dimensão de livro em *Corpo de Baile*, como dança entre formatos e temas, só se completa na singularidade de leitura construída por cada leitor, o que se apresenta como condição múltipla de se ler a história nesse terreno literário. Ela metaforiza a própria condição artística, na construção do literário que em *Corpo de Baile* realiza-se ao lado de outras linguagens. Com esse inventivo ficcional da obra, que se imprime na narrativa e na forma de livro, *Corpo de Baile* reescreve o sertão nessa intensidade das diferenças, realizando “num mesmo lugar”, o corpo narrativo, a “interação” que o redimensiona, inviabilizando a ideia de sertão como “homogeneização icônica”⁹. (CERTEAU, 2011a, p. 337) Dessa forma, leremos a dimensão plural da história em *Corpo de Baile* convergida no formato livro e na perspectiva ficcional.

Nesse literário que reconfigura a história, narração e forma, temos o livro como suporte físico, lugar onde podem ser lidos vários passados, repensados, refeitos mediante contato do leitor com as novelas, com o sertão que elas escrevem, que nelas se passa. Essa reconfiguração gerada entre narração e leitura, construída a partir da escrita das novelas, se esboça em *Corpo de Baile* metaforizando coreografia e dança, como possibilidade de se colocar em movimento o que se fixa inicialmente com a letra, assim constituindo a permanente dinâmica da obra. Ela, com esse mecanismo de linguagem, forma aberta a ser movimentada pela leitura, realiza a dimensão ficcional da história através de uma perspectiva plural da linguagem, o que se dá entre tensões corporificadas no literário. Elas são narradas como ressurgimento, no ritmo das novelas, do que fora recalçado como passado do sertão (o suposto atraso incômodo), emergindo, como corpo de inquietude, em outra perspectiva identitária na qual lemos *Corpo de Baile*. “A

⁸ Nesse sentido, ressalte-se a observação de Guimarães a Edoardo Bizzarri, segundo a qual os enredos de *Corpo de Baile* servem apenas de mote para apresentação de temas na narração, o que, configurados no cenário rural dos “gerais” brasileiros, podem ser vistos como modo de reescrita do sertão que se imprime no conjunto narrativo de novelas.

⁹ Expressão aqui referida segundo as considerações de Michel de Certeau construídas em diálogo com Sigmund Freud, na sua “ideia-imagem” que “supõe a interação” de coisas diversas em um mesmo lugar.

identidade não é *um*, mas *dois*. *Um e outro*. No começo existe o plural. É o princípio da escrita, da análise (*analysis*, divisão, decomposição) e da história. Ver-se-á que ‘um e outro’ se invertem no jogo e no desconhecido do ‘nem um nem outro’”. (CERTEAU, op. cit., p. 340)

Assim, pluralizando a capacidade de análises, *Corpo de Baile* traz essa decomposição no tecido das novelas, construindo-se nas diferenças de pontos que, entrelaçados na narrativa, são postos em movimento nesse jogo onde não mais se fixam “nem um nem outro”, na medida em que já atuam como história no movimento do corpo de linguagem que se narra. Dessa forma, a ideia de sertão como identidade única, permanecida como “um mesmo” rural da nação, desfaz-se em *Corpo de Baile* como escrita da história que apresenta no artístico um sertão de diferenças, colocadas em movimento nas tramas literárias. Elas, entre conexões que delineiam a composição de livro, podem ser percebidas à semelhança de formação de um corpo de baile, como dança cênica que envolve um coletivo de singularidades, interligadas e desprendidas da ideia de grupo igual ao longo das novelas. É o que se pode apreender como jogo de dança múltiplo a ser percorrido em leitura. Desse modo, a “ideia-imagem” corpo de baile, como expressividade artística que escreve a história, apresenta-se no literário como metáfora que configura a relação entre sentido coletivo e individualidades, dimensionada no que se permeia em semelhanças e diferenças, não sem conflitos, entre o grupo que dança e as singularidades que o compõem, entre o conjunto dançante, o corpo, e as particularidades de cada bailarino¹⁰.

Dessa maneira, a metáfora corpo de baile constrói-se pelas leituras de diversas relações que envolvem o projeto literário das novelas. Dentre as muitas possibilidades, a ideia-ação corpo de baile, sua escrita, pode ser lida, por exemplo, no entrelaçamento entre o escritor Guimarães Rosa e os seus outros (Capítulo 2), nas relações que se dão entre livro/obra e narração, o que se expande e se aprofunda pelo que envolve as noções e movimentos de “peça”, artística e ao mesmo tempo histórica, tal como veremos no trabalho. Nessa perspectiva, e pela identidade “*um e outro*” inscrita nas questões de forma da obra, *Corpo de Baile* inscreve-se como uma “peça” que se realiza na articulação de outras, as sete novelas que possuem conexões entre si, o que se externa mediante as singularidades exercidas no trabalho de leitura. Essa ideia de peça desdobra-se pelo fato de cada novela carregar muitas intrigas, tecidas no conjunto

¹⁰ Nesse sentido, destaco e agradeço interlocução com a Professora Thaís Gonçalves Rodrigues, do Instituto de Cultura e Arte (ICA), Curso de Dança da Universidade Federal do Ceará (UFC)

fragmentado como perspectiva infundável de conhecimento marcada na escrita artística. Ela é construída no literário *Corpo de Baile* como emergência dos saberes do outro na narração, inscritos e ampliados no ritmo de dança da ficção.

Esse ritmo, que se imprime na narração movimentando a identidade “um e outro”, compõe-se ao longo das novelas como invenção narrativa que apresenta e decompõe questões, as aprofunda. Elas são descritas no percurso de um personagem, descortinadas nas suas descobertas e conflitos, na composição de seus encontros, no que configura suas relações com ‘os outros’. Na perspectiva narrativa do “olhar com”¹¹, essa elaboração de percursos fabrica a história na expressividade dos personagens, concretizando-a no corpo ficcional, construindo o sertão na alteridade das trajetórias, como nos caminhos do menino Miguilim e do vaqueiro Lélío. Reconfigurando o sertão na crença da escrita, lugar “ecumênico” para o escritor e o leitor da produção rosiana, a imagem do omelete em *Corpo de Baile* surge como artístico múltiplo que reúne e prepara repertórios, o que seriam temperos diversos, espacialidades e tempos que, com a feitura da ficção, não podem mais permanecer separados, misturando-se na narração, ganhando nova forma para apresentação aos leitores, degustadores que sentem os sabores, misturando-os aos passados que já carregam.

Em *Corpo de Baile*, o movimento narrativo, dança do literário, gera “o aparecimento de um parentesco” entre repertórios que eram distintos antes da narração, anterior à sua tessitura. Na obra rosiana em questão, veremos a narração agindo em um corpo artístico que confere intensidade ao “omelete ecumênico”, assim produzindo o corpo de baile nas novelas. Nessa perspectiva, a narrativa, seu movimento, realiza a ação que “associa coisas que não se ajustam e, mediante este aparente mal-entendido, faz vir ao de cima uma nova relação de sentido, até então despercebida, entre os termos que prévios sistemas de classificação ignoravam ou não admitiam”. (RICOEUR, 2016b, p. 75)

Essa perspectiva de associação, produzida no “mal-entendido” da narração, permite novas possibilidades de leitura do sertão, o que fazemos com *Corpo de Baile*, percorrendo os caminhos de contar que se desviam dos enquadramentos explicativos. Desse modo, veremos ao longo do trabalho os problemas existentes nas tentativas de tradução do sertão, esboçadas sem considerar os aspectos pertinentes à linguagem ficcional das novelas, e ao que se relaciona com sua produção. Em vez de explicações

¹¹ “Escolhe-se um único personagem que constituirá o centro da narrativa, ao qual se atribui uma atenção maior”. (POUILLON, 1974, *apud* SOARES, 2007, p. 150)

sobre um sertão do país, único e fechado, buscaremos mostrar como, ao contrário de um real absoluto imposto como estático, em tempo e geografia, a escrita de *Corpo de Baile* produz novas realidades com as dimensões de sertão tecidas no território da ficção histórica.

Essa “nova relação de sentido” produz-se, por exemplo, nas tensões entre as comemorações e o festivo narradas nas festas que se passam nas novelas. São questões que, no processo de reconfiguração do sertão, são projetadas em um corpo ficcional que “associa coisas que não se ajustam”, supostamente, como as vivências sertanejas, vestígios pinçados nas viagens de Guimarães Rosa, saberes do outro, misturados aos diversos repertórios que são talhados na erudição do artista pesquisador. Dessa maneira, as “novas relações de sentido” lidas no sertão artístico ampliam a percepção de conflitos, na profundidade da ficção que se apresenta nos planos narrativos, embaralhados na intensidade rítmica do “omelete ecumênico” de *Corpo de Baile*. São conflitos, por exemplo, como os que perpassam a dimensão da memória, apresentados na novela “Uma estória de amor/Festa de Manuelzão”. Lidos nos anseios de poder, presentes no comemorativo da festa que se passa na trama¹², são conflitos narrados na engenhosidade complexa e sedutora que recusa as explicações lógicas para o sertão, vinculadas, por exemplo, a um entendimento cronológico que é confrontado nos percursos de *Corpo de Baile*.

No trabalho de reorganização para a 3ª. edição de *Corpo de Baile*, Guimarães Rosa, em carta a Edoardo Bizzarri, afirma ter havido um “desajustzinho cronológico” no sequenciamento das novelas¹³, referindo-se à disposição das mesmas no novo formato, redimensionado nos três livros citados acima. No entanto, para além de um equívoco cometido por Guimarães Rosa, esse “desajuste” em relação à “cronologia”¹⁴,

¹² Narra-se na novela o desejo de Manuelzão consolidar poder como capataz desbravador da Samarra, na fundação da fazenda que se dá a partir da festa que comemora o erguimento de uma capela em nome da “Virgem Santa”. Trata-se de desejo da mãe de Manuelzão do qual, no manuseio da memória familiar e religiosa, ele se vale para se projetar como homem de poder presente no lugar. No entanto, sua reduzida condição de mando é lembrada na festa com a leitura da carta de Frederico Freyre, proprietário que justifica sua ausência na comemoração, ao tempo em que, na ficção, é enfatizada sua presença de poder, demarcada através da linguagem escrita, pelo documento carta. Na novela, essa relação ausência-presença, cara à história, inscreve-se no movimento que converte os narradores-mendigos Joana e Camilo, ausências para os poderes do sertão, em presenças importantes no curso da trama, que passam a interrogar tais poderes e mesmo conduzir o ritmo narrativo da novela. Na mesma novela, ressalte-se também a “ausência” de controle de Manuelzão em relação aos rumos da festa. “Embora dois dias para a véspera ainda faltassem, as pessoas de fora já eram em número”. (ROSA, 2001a, p. 157)

¹³ Referindo-se diretamente às novelas “Cara-de-Bronze” e “O recado do morro”, ao “intermezzo” da obra, “intervalo crítico” de *Corpo de Baile*, conforme será abordado no Capítulo 4 da tese.

¹⁴ E nesse caso ressaltamos novamente a importância da parábase, na sua imagem de muitas máscaras, presentes em *Corpo de Baile* como confrontação narrativa ao que Michel de Certeau aponta como

entendida como demarcação precisa de espaço e tempo, pode ser lido no embaralhar da forma literária que, como ação somada à profusão narrativa no ‘interior’ da ficção, atua em *Corpo de Baile* como desmonte de estabilidades, conforme veremos, produzindo assim a pluralidade do sertão nos caminhos da ficção artística. O sertão, desse modo, em vez de visualizado claramente em uma sequência cronológica, apresenta-se, mesmo com o tempo decorrido identificado nos enredos, com intensidade que se imprime no amálgama do corpo ficcional. Um corpo de história que se compõe de repertórios distintos, coisas que se encontravam separadas e que adquirem movimento com a ação narrativa.

Ressalte-se que, essa separação anterior entre repertórios que compõem o corpo narrativo, ressalte-se, é aqui entendida também como um afastamento provisório entre passado e presente, nítido antes desse amálgama de *Corpo de Baile* que vai reconfigurar o sertão na escrita, fazendo-se como dança. Em vez de demarcar fronteiras claras do sertão, o literário de *Corpo de Baile*, em sua perspectiva de movimento permanente, (re)escreve a história como sertão que, preparado na cozinha da ficção, ressurgue na “incessante confrontação entre um passado e um presente”. (CERTEAU, 2011a, p. 25) Como será visto ao longo dos capítulos, é essa condição de dança do literário, modo de fazer da narração, que constrói um outro corporal de sertão, em dimensão afetiva que confronta as idealizações lógicas, corroídas no ritmo de narração das novelas:

(Existe a) certeza da constância de um movimento: o movimento do contar estórias *dansadas* que se coreografam no espaço sempre movente da narrativa. É nesse espaço-movente que se configuram os enredos *dansados* de *Corpo de Baile*. (...) Além dessa complexidade na articulação do literário, há também, nas novelas de *Corpo de Baile*, uma potencialização do gesto dançado como um elemento importante na dinamização estética da narrativa. *Corpo de baile: movimentos dansados* dos muitos bailados que corporificam o estado errante de vidas em travessia. (XAVIER, 2016, p. 16)

Esse “estado errante de vidas” atravessa-se cortando as unidades (sertão, grupos sociais) inicialmente configuradas nas novelas. São movimentos do outro que, narrado, se particulariza nas estruturas familiares, nas relações de trabalho reguladas no sertão. É o que ocorre, principalmente, na construção inventiva de personagens marginais, naquilo que se compõe como escape das normas de conduta, moralidades que são confrontadas pela desmesura afetiva narrada. São violências, sexualidades e loucuras

“máscara da cronologia” (CERTEAU, 2011a, p. 93-99), embate que nesse trabalho é tratado mais diretamente no Capítulo 4.

que se imbricam no modo de feitura da escrita, gerando outras percepções de sertão, pelo que se narra no corpo estético recusando explicações exatas. Dessa maneira, realizando-se pelo movimento de dança na composição das novelas, *Corpo de Baile* reescreve o sertão sem rigor de separação entre passado e presente.

É justamente o movimento passado-presente, como força de ação narrativa, que em *Corpo de Baile* inscreve um outro corporal de sertão. Espalhando-se ao longo do coreográfico múltiplo das sete novelas, essa corporeidade outra ressurgue como passado que foge a uma suposta harmonia, pensada sem conflitos. Trata-se, conforme veremos, de uma corporeidade de história narrada existente no que escapa às pretensões de homogeneidade, movimentando-se no “errante” dos personagens, naquilo que sai do compasso do grupo, pela força de singularidades outras. Elas são apresentadas de modo embaralhado nas novelas, possibilitando a pluralidade de leituras realizadas pelo público leitor, como desdobramentos infinitos que reescrevem o sertão permanentemente.

No Capítulo 1 da tese, panorâmico na inserção das questões, leremos esse “outro corporal” em diálogo com Michel de Certeau, observando uma dimensão de natureza viva na escrita. Ela reescreve passados incorporando o outro (excluído, recalcado) em suas sexualidades, violências, afetividades que reconfiguram o sertão na construção do livro. São afetividades que se corporificam na escrita, conforme abordaremos no Capítulo 2, em uma “região de proximidade” tecida na linguagem artística onde, pela mediação do escritor, o sertão inscreve-se na narração a partir da margem sertaneja, com os outros que estão próximos do artista Guimarães Rosa. Trata-se de uma outra perspectiva de sertão que, pela rememoração permanente no ritmo de linguagem, desvia-se do que se comemora como projeção de poderes no sertão. São poderes contorcidos pela narração, indagando-os com o corpo de personagens “fora de regra”, na sua condição de desvio que marca o modo de se fazer da escrita.

No Capítulo 3 da tese, mostramos como os poderes, em sua pretensa condição lógica lançada no terreno sertão (passados assim concebidos no senso comum), são confrontados pela narração de *Corpo de Baile*, através de corpos ficcionais que se apresentam como conhecimento do outro que atuam no interior da ficção. Esses corpos, artísticos e históricos, realizam, como leremos no Capítulo 4, a produção de outros passados do país, “brasilidades” narradas que reconfiguram o sertão, lido como corpo de linguagem que se produz no movimento de imagens realizado no literário de *Corpo de Baile*. São imagens que, também realizadoras do literário, nele se apresentam como

lugares que desestabilizam as unidades históricas que se esboçam na ligação com a trajetória do país. Desse modo, como confronto a uma história cronológica, atenta-se para a presença da dimensão de viagem da história existente em *Corpo de Baile*.

Como ação de escrita que movimentava repertórios diversos, essa dimensão de viagem realiza o literário, movimento em dança, como lugar onde se narram vários passados, (re)significados no corpo das novelas. Trata-se de um corpo, narração e livro, fabricado no meio século XX e apresentado em 1956, que, no entanto, não se limita a essa periodização. O corpo artístico não se restringe a esse momento de elaboração do “omelete”, seja como reprodução, retrato de um tempo, ou como ação que atingiria apenas leitores supostamente interessados naquela ‘época’, circunscritos a uma limitada geografia de sertão. Ao contrário disso, a ficção *Corpo de Baile* produz-se como um corpo de história, outro sertão, que se expande na escrita ao carregar diversos passados, na “interação de momentos diferentes”. Essa “interação” se processa pela forma literária de *Corpo de Baile*, sempre aberta a novas reflexões, dimensionando o sertão em um jogo de escrita e leitura possibilitado com o corpo textual, tal como se pode depreender em um dos momentos da novela “A Estória de Lélío e Lina”. “O Sertão, igual aos Gerais, dobra sempre mais para diante, territórios”. (ROSA, 2001b, p. 186)

São territórios de escrita e de leitura que imprimem o movimento de sertão em *Corpo de Baile*, possibilitando, nesse espaço de história movente, que o sertão seja permanentemente relido. Não se trata, ressalte-se, de se “dobrar” algo para se tentar resolver um impasse de uma “realidade” brasileira, mas sim de se pensar por uma mudança de perspectiva, outro modo de se ler e de se perceber o sertão, pelos caminhos da linguagem artística. No caso de *Corpo de Baile*, as “dobras” de um território móvel são percorridas não como objetivo de se descobrir algo preciso e exato para se definir o sertão. No jogo de escrita e leitura, as “dobras” do texto literário mostram a incapacidade de se conceber o passado como estático em *Corpo de Baile*. O passado, ao contrário, vai atuar nos momentos de dança da ficção, como lugar onde a história se passa em perspectiva outra, dinâmica, e assim reescrevendo o sertão brasileiro.

1 - Sertão, corpo de escrita: Escrever a “coisa movente”¹⁵ em *Corpo de Baile*

1.1 – O corpo do texto pelo corpo do outro

*O infinito tem muito mais flor do que planta*¹⁶

Construída nas imagens da natureza, a inscrição acima anotada por Guimarães Rosa é tomada aqui como ponto de partida para pensarmos uma outra perspectiva de sertão presente no conjunto de novelas rosianas, publicadas com o livro *Corpo de Baile* publicado em 1956. “Quando eu escrevi o livro, eu vinha de lá, dominado pela vida e paisagem sertanejas” (ROSA, 2003a, p. 90), diz o escritor em comentário *a posteriori* sobre a obra literária, feito em 1963, em carta enviada a Edoardo Bizzarri, tradutor de *Corpo de Baile* para o italiano¹⁷. Na correspondência, Guimarães Rosa refere-se mais diretamente à viagem que realizou em maio de 1952, acompanhando e convivendo com vaqueiros que conduziam uma grande boiada, percorrendo parte do interior de Minas Gerais¹⁸. A menção à viagem relacionada à realização do livro *Corpo de Baile*

¹⁵ Expressão de Guimarães Rosa em carta (9/2/1965) a Curt Meyer-Clason [tradutor de *Corpo de Baile* para o alemão, CMC, tal como é também chamado em algumas cartas, e assim o mencionaremos]. No trecho da correspondência ele se refere ao livro como “(...) Esta coisa movente, impossível, perturbante, rebelde a qualquer lógica, que é a chamada ‘realidade’, que é a gente mesmo, o mundo, a vida” (ROSA, 2003b, p. 238).

¹⁶ João Guimarães Rosa – Anotação do escritor no Caderno 22 do Fundo João Guimarães Rosa (FJGR), do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da Universidade de São Paulo (USP).

¹⁷ Carta enviada do Rio de Janeiro, em 25 de novembro, para São Paulo, onde residia Bizzarri. A maioria das correspondências foram publicadas na edição que aqui utilizamos: ROSA, João Guimarães. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. – 3. Ed. – Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2003.

¹⁸ Rosa percorre cerca de 240 km, a cavalo, em percurso que sai de Três Marias, na Região do Rio São Francisco, na fazenda Sirga, indo até Araçaí, na fazenda São Francisco. A participação de Rosa foi articulada pelo primo Chico Moreira, dono das duas fazendas. O convívio e principalmente as anotações de viagem são as principais motivações para participação de Rosa na viagem. Durante todo o percurso, Rosa está de posse de suas cadernetas, penduradas ao pescoço enquanto cavalga. Assim, produz uma gama de anotações, relacionadas a assuntos e temas diversos, a partir das conversas dos vaqueiros, da paisagem observada, das sensações do escritor e do que é manifestado em grupo a cada momento da viagem. As anotações serão constantemente revisitadas pelo escritor, com os repertórios trabalhados principalmente na composição das novelas de *Corpo de Baile*. A partir dos manuscritos, Rosa elabora também datiloscritos, em um constante processo de acréscimos e reescritas, atuando em uma coleção reunindo escrituras que, posta em movimento nas tramas, sua elaboração, passa a se relacionar

vislumbra a produção, com a obra literária, de uma escrita que faz ressurgir um outro sertão.

Em nova perspectiva, a ficção, produtora de história, escava e remexe repertórios submersos em lugares nomeados como tradições, exemplo das moralidades revestidas de passadismos de caráter imóvel. Essas tradições são, nesse entendimento, confrontadas na escrita das novelas pelas desconstruções narrativas que visibilizam sexualidades, violências, na “escultura de acontecimentos – até então não conhecidos – (tecidos) no quadro estrutural de um saber”. (CERTEAU, 2011b, p. 96) Surgem, assim, com a ficção – uma outra escrita, sobre os outros -, novas possibilidades de leituras e sentidos para o sertão brasileiro, com os deslocamentos provocados pela linguagem. É o que ocorre com a “transformação de uma ordem espacial”, a configuração do sertão brasileiro no livro, “em série temporal” (CERTEAU, op. cit., p. 98), que propaga sentidos de história através da “peça” artística.

“Conhecido desde antes da chegada dos portugueses, cinco séculos depois [o termo] “sertão” permanece vivo no pensamento e no cotidiano do Brasil, materializando-se de norte a sul no país como sua mais relevante categoria espacial (...)” (AMADO, 1999, p. 145). Mais do que um solo fixo, apenas “planta” de raízes fincadas, tem-se, com o processo de escrita, um sertão que espalha sentidos, como “flor” - conforme a anotação acima de Rosa -, em permanente transformação, seguindo o ritmo de mudanças que se imprime ao longo das estações da natureza, entre permanências e desordenamentos. Pelo processo de escrita – pesquisas, vivências, invenções e exposições, seu percurso –, podemos ler o sertão, sua transformação na escrita, como um corpo de narrativas que é ao mesmo tempo artístico e histórico. Um corpo que confronta entendimentos que enxergam o sertão como mera referencialidade - pontual, localizável, física –, relacionando texto literário e espaço físico rural do país, sendo o primeiro apenas consequência do segundo, no intuito de demonstrar a prova de um real determinado, como único.

A partir das observações de Janaína Amado, percorrendo atribuições e usos do vocábulo sertão, constitui-se, através dele, um cenário de relações que busca associá-lo a um plano social macro do país, como forma de tentar explicar e dar certeza de sentidos ao que seriam questões gerais de uma nação brasileira, construída através de

diretamente com o corpo literário. Esse trabalho de linguagem, com a “massa de documentação” e a matéria artística, nos mostra o artista como pesquisador criativo, a partir da importância da viagem, desencadeadora e produtora de sentidos.

olhares que entendem o sertão nesse plano. Essas questões gerais se explicariam no espaço interiorano do país, contraposto diretamente ao litoral, ambos entendidos como uniformes e homogêneos. “Vivido como experiência histórica, ‘sertão’ constituiu, desde cedo, por meio do pensamento social, uma categoria de entendimento do Brasil”. (AMADO, op. cit., p. 145)

As narrativas, em *Corpo de Baile*, partem desse país interior, firmando o pacto narrativo com o sertão, como lugar sociocultural adverso e distante do letramento, e que a este se contrapõe. Esse olhar sobre o lugar sertão demarca-se também, de modo geral, na produção literária que estabelece relações entre noções gerais de Brasil e sertão, que na literatura situam-se principalmente a partir do século XIX¹⁹. Considerando essa inserção, o sertão constrói-se em *Corpo de Baile* a partir de “Campo Geral”, novela matriz do livro que se passa no Mutúm, um lugar rural nos Gerais do Brasil, território físico isolado entre montanhas. A palavra sertão, nesse imaginário sociocultural, aparece no livro somente após a metade da primeira novela da obra, quando o vocábulo surge na relação que se demarca na ficção pela comparação com o litorâneo, configurando uma região – lacunar - de sentidos, o que se esboça com as falas dos irmãos Miguilim e Dito:

Miguilim não sabia muitas coisas. – ‘Mãe, a gente então nunca vai poder ver o mar, nunca?’ Ela glosava que quem-sabe não, iam não, sempre, por pobreza de longe. – ‘A gente não vai Miguilim’ – o Dito afirmou: ‘Acho que nunca! A gente é do sertão. Então por que é que você indaga?’ ‘- Nada, não, Dito. Mas às vezes eu queria avistar o mar, só para não ter uma tristeza...’ (ROSA, 2001a, p. 106).

No entanto, o fazer-se do texto literário, gerado a partir desse sertão, categoria espacial do Brasil, porta-se como “o filho²⁰ que transformou cada saber estabelecido e “próprio” em lugar alterado pelo retorno de um excluído”. (CERTEAU, 2011a, p. 361). Entre estranhamentos que se dão em meio às diferenças que o texto agrega, esse “lugar

¹⁹ Nesse sentido, destaque-se BARBOSA, Ivone Cordeiro. *Sertão: Um Lugar Incomum – O sertão do Ceará na Literatura do século XIX*. Rio de Janeiro, Relume Dumará; Fortaleza, Secult, 2000. Também as contribuições sobre o panorama de obras envolvendo o sertão em MARTINS, Karla Patrícia Holanda. *Sertão e melancolia: espaços e fronteiras*. Curitiba: Appris, 2014.

²⁰ Além do escritor, nascido na espacialidade brasileira (Cordisburgo, MG, em 1908), essa condição de filho do texto literário, reescrito na releitura do sertão com o retorno dos outros, a elaboração de *Corpo de Baile* passa também por trabalho de linguagem que envolve correspondências de Seu Florduardo, pai de Guimarães Rosa. Seu Florduardo enviava cartas sobre repertórios e acontecimentos, a partir dos insistentes pedidos do filho. Em uma das ocasiões, Rosa comenta: “o papai era que tinha bossa de escritor”. [Tocaremos adiante nesse ponto, abordando a condição de conteúdos retrabalhados para o corpo artístico].

alterado” constrói-se na narração inserindo o excluído, inscrevendo-o no corpo da linguagem sertão. Trata-se de um lugar que se tece no artístico pelos encontros que ocorrem entre os personagens. São eles que, não sem embate, reescrevendo o sertão com o outro excluído, marcam *Corpo de Baile* como “filho ilegítimo”, não apenas pelo que seria uma união entre ficção e realidade, assim tomados em um sentido superficial, conforme advertiu Rosa em certa altura de sua entrevista a Günter Lorenz (LORENZ, 1973, p. 326).

Essa “ilegitimidade” do livro caracteriza-se por embates que fazem nascer a obra, seus conteúdos, repertórios, e sua forma, propagados e entrelaçados sem distinções claras. São embates ligados à exposição narrativa – interrupções, inserções e ocultações – de um novo sertão que se desprende do solo fixo, ritmando o nascimento textual, os movimentos de fala na escrita - incorporações, recusas e incompreensões -, gerados no acasalamento entre vozes, sons e as palavras. Daí resultam as “ilegitimidades” e “impurezas” do filho nascido, geradas no “jogo com todos os ingredientes da impostura, do não-saber”, conforme as observações de Meyer-Clason sobre o livro, em uma de suas cartas a Guimarães Rosa²¹.

Pela leitura desse sertão em *Corpo de Baile*, logo se percebe que a narração das novelas não são uma mera reprodução de uma região espacial do Brasil, com o texto literário pondo-se mais a reinventá-la do que tentar recuperá-la em um dado lugar. Diversos e misturados no movimento narrativo, os repertórios do “outro” sertão atuantes em *Corpo de Baile* irão, nas complexas e sedutoras formas narrativas, “contorcer” qualquer sentido fixo construído no e sobre o imaginário sertanejo, desprendendo-se completamente dos sentidos estáticos. Esses são criticados pelo corpo de narrativas que os critica reconfigurando o sertão físico, que, no processo de composição, transforma-se em sertão narrado, ganhando forma intensa nas tramas das novelas. Em ensaio onde aborda duas novelas de *Corpo de Baile*²², Bento Prado Júnior observa ser “(...) compreensível que a linguagem se contorça para auscultar suas próprias entranhas”. (PRADO JR., 1985, p. 224)

Na sequência da carta de Rosa a Bizzarri, a mesma citada acima, o escritor brasileiro revê *Corpo de Baile* como lugar feito com um “certo exagero na massa de documentação”. (ROSA, 2001a, p. 90) Também atentando para esse comentário de

²¹ Em 2 de abril de 1965. (ROSA, 2003b, p. 271)

²² “Dão-Lalalão” e “O recado do morro”, em PRADO JR., Bento. *O Destino Decifrado – Linguagem e existência em Guimarães Rosa*, in: *Alguns ensaios: filosofia, literatura e psicanálise*. São Paulo, Limonad, 1985, p. 195-226.

Rosa, vemos que a imensa reunião de repertórios reunidas para a composição do livro passou, de certo modo, a ser simultaneamente a posse de um valioso material que, vasto, também resulta em imenso trabalho que fora trabalhado como artesanaria da linguagem. Uma vastidão de coisas reunidas que, em seu “exagero”, aumenta a dificuldade de controle – sempre suposto – na inserção dessa “massa” nas narrativas. É nesse provável obstáculo, a falta de controle pleno, que se dá a elaboração da linguagem realizada como composição de um corpo estético a ser lido como lugar de pluralidade de saberes.

Qual sertão?

A nova dimensão de sertão, como corpo narrativo, constrói-se com a incorporação no artístico de lugares de inquietude, aquilo que se considera abjeto, o que fora expelido (pelas classificações, o senso comum) do sertão pelas forças de ideal asséptico. A reescrita em *Corpo de Baile* dá-se com o retorno de materiais e “rituais recalçados pela razão”, mediante “uma dinâmica da natureza (as pulsões, os afetos, o libidinal) articulada na linguagem”. (CERTEAU, 2011b, p. 89) Dessa forma, tem-se em *Corpo de Baile* a recusa de um entendimento convencional de sertão, que seria amparado apenas em uma tradição imóvel. No livro, o território sertão é “contorcido” pela narração como crítica que se realiza na linguagem de *Corpo de Baile*. Trata-se de uma ação que, ao mesmo tempo, insere o que estava recalçado pelas tradições de poder, que buscam normatizar e ocultar as pulsões que a escrita coloca em movimento.

Esse contorcer de recusa está, em *Corpo de Baile*, presente em um rebate do personagem Pedro Orósio, o Pê-Boi, um enxadeiro da novela “O recado do morro”: “era de mais afastado, catrumano, nato num povoadim de vereda, no sertão dos campos-gerais”. O trecho externa o descontentamento do personagem com as insinuações segundo as quais ele levaria uma boa vida no sertão, com facilidades, o que Pedro pondera veementemente ao advertir o personagem Ivo Crônico²³, o antagonista da novela que julga Pedro como um ‘boa vida’, tentando distrai-lo enquanto planeja uma cilada para matá-lo. Pedro tinha saudade da terra onde vivera, mas sabia das dificuldades lá enfrentadas: “Uma osga. Pois vai p`ra lá, você... Pra ver como é que o

²³ Em seu importante estudo, Ana Maria Machado atenta para a associação entre o nome do personagem e a cronologia, que seria apenas uma das temporalidades presentes no texto. MACHADO, Ana Maria. *Leitura de Guimarães Rosa à luz do Nome de seus personagens*. - 3.ed. - Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2003

Nesse momento de nossa reflexão, a recusa de Pedro a Ivo, o cronos, relaciona-se com o problema de se conceber tempo e espaço precisos para o sertão, que, conforme essa profusão de sentidos, misturados, coexistentes, passa a ser pensável pelo corpo de linguagem onde se narra.

sertão é pai de bom!” (ROSA, 2001b, p. 75) O tom ríspido do personagem expõe no texto literário a recusa ao sertão como sentido de pureza, naturalidade, e de ingenuidade, desconstruídas ante à complexidade da vida, conforme lemos na novela.

Incorporar “outros” – Como incorporação dos outros no sertão artístico, fazendo ressurgir nas novelas o que estava oculto, submerso pela tradição de poder, podemos ler o contorcer da linguagem, por exemplo, na intensidade narrativa dos bordeis, pelos sofrimentos e prazeres de mulheres, em um cosmos textual que agrega as diferenças dos que transitam por esses lugares, conforme observado nas narrativas desses cenários escultradas na novela “Dão-lalalão”. O subterrâneo da tradição sertaneja, sua inquietude, ressurgem no texto principalmente através das imagens que envolvem a personagem Doralda, ex-prostituta de Montes Claros, Minas Gerais, que passa a ser “mulher-dama” ao ser retirada dessa vida pelo fazendeiro Soropita, com quem ela passa a morar e viver maritalmente.

Mesmo com os temores de descoberta por parte de Soropita, Doralda, no entanto, torna esse passado sempre vivo no literário, com o seu narrar inserindo recordações que reinscrevem na trama o sertão dos bordeis, com suas paixões, perigos e violências. Vivendo com Soropita, ex-pistoleiro, personagem onde permanece a imagem de violência, Doralda repele a ideia de ir para um sertão distante, “no longe de Goiás”, que, não por acaso, tem na novela o nome de “Campo Frio”, na associação à calma, fuga dos perigos de passado que ressurgem no presente da trama. Enquanto Soropita pensa em comprar fazenda no Campo Frio e lá (tentar) esconder os passados quentes, “impróprios” conforme os ‘bons costumes’, Doralda insere na narrativa repertórios estranhos e incômodos ao quieto sertão amoroso ambicionado pelo marido.

Lugar de permanente conflito na trama, o proprietário Soropita carrega a latente violência corporal e constante medo do sertão inesperado, que se faz vibrante nas recordações de Doralda, como passado que eclode em suas artimanhas, falas e gestos, que Soropita tem que escutar, presenciar: - “Cocaína, meu bem. Experimentei só uma vez, só umas duas vezinhas, na unha, açucaral, um tico”. (ROSA, 2001c) Também pelas sutilezas, como na fala de Doralda, o corpo do texto constrói-se incorporando sensações e prazeres “outros” que fabricam um novo sertão. Trabalhadas em linguagem, a narração de experiências, recriadas e operadas no artístico, abala certezas como a esperada coragem que ronda o personagem masculino e as eventuais expectativas convencionais de leitura sobre o vocábulo sertão, refeito no movimento de recusar e incorporar, por onde se constrói a escrita.

Em uma outra carta a Edoardo Bizzarri, Guimarães Rosa externa sinais da transformação narrativa processada na elaboração de linguagem. Uma transformação que é reconfiguradora dos sentidos de sertão em *Corpo de Baile*, conforme lemos nas palavras do escritor brasileiro sobre personagem de “Festa de Manuelzão/Uma estória de amor”, uma das sete novelas do livro: “V. sabe [a Bizzarri], eu escutei, mesmo, no sertão, essa prodigiosa estória, contada mesmo pelo Velho Camilo²⁴. Naturalmente, alterei coisas.” (ROSA, 2003a, p. 59) Essa “alteração”, uma inserção que nunca se faz apenas pelo escritor, processa-se em *Corpo de Baile* como incorporação, pela narração artística, de lugares que rejeitam a condição soterrada, secundária, ressurgindo no texto pela escavação narrativa de singularidades.

Essa experiência outra do sertão concretiza-se no livro com o retorno do recalco que ocorre através da ação narrativa, como atenta Paulo Rónai, comentando sobre “personagens marginais, imperfeitamente absorvidas pelo convívio social ou nada tocadas por ele: crianças, loucos, mendigos, cantadores, prostitutas, capangas, vaqueiros”. (ROSA, 2001c, p. 18) Como observa o crítico, “eles é que formam o *Corpo de Baile* num teatro em que não há separação entre palco e plateia” (ROSA, op. cit., p.18). Além de narrar o sertão pelos lugares que emergem do recalco, circundando espaços de poder e padrões normativos de conduta, *Corpo de Baile* apresenta outra dimensão de sertão diversa, principalmente pela condição da linguagem que atua como sujeito ativo, caracterizada por essa ausência de separação nas novelas, entre palco e plateia, entre personagens e vivências sertanejas, narrados no texto literário no ativar da metáfora que envolve arte e vida, pessoas e bailarinos. “O bailarino é o retrato da vida que se realiza com arte. A arte de bailar guia seus movimentos como a vida guia os vivos”, afirma Günter W. Lorenz em olhar sobre o livro *Corpo de Baile*²⁵.

Nesse sentido, a linguagem realiza-se retomando e reunindo o substrato social dos “outros” – a marginália, os erráticos do sertão – no reelaborar de repertórios empreendido através do trabalho artístico. Esse processo, com a mediação do artista, realiza-se pela recusa da “linguagem corrente” (LORENZ, 1973)²⁶, convencional, e

²⁴ Carta de 28 de outubro de 1963. Recorrente à viagem que Rosa realiza acompanhando boiada em Minas, em 1952, o contador da estória tem o mesmo nome do personagem Camilo dos Santos, o Velho Camilo, narrador, “espécie de mendigo, por volta dos 80 anos”, que, de seu lugar marginal na trama literária, surge como exímio narrador que prende a atenção dos presentes à festa de inauguração da Fazenda Samarra.

²⁵ Frase pela qual o crítico alemão toca a metáfora corpo de baile, em trecho da resenha “O ciclo de romances *Corps de Ballet* de João Guimarães Rosa”. (ROSA, 2003b, p. 378)

²⁶ Na entrevista ao crítico Günter Lorenz, em 1965, Rosa insiste algumas vezes sobre a necessidade da obra artística combater o que chama de “linguagem corrente”, associada ao uso ordinário da língua,

inserção de novos elementos na narrativa, descortinando novas possibilidades de leitura no que passa a ser o novo sertão a ser lido no corpo estático das novelas. Esse corpo de linguagem é produzido, inventivamente, com “os outros de Rosa”, pelas transformações narrativas realizadas a partir das reconfigurações que se processam frente ao imaginário sobre o sertão brasileiro. Trata-se de um permanente remodelar da escrita que, no pacto narrativo com o sertão, concretiza-se na obra literária através, por exemplo, de personagens narrados com “seus vãos esforços de segurar o passado e dirigir o futuro”, como observa ainda Paulo Rónai. (ROSA, 2001c, p 18)

Esse remodelar dá-se em *Corpo de Baile* como processo artístico de incorporar “o outro”, o que se converte em ação política na linguagem. Essa incorporação realiza-se narrando o corporal vivo dos personagens, que assim passam a formar o corpo do livro, como novo corpo narrativo do sertão. É dessa forma que temos uma dimensão histórica do sertão a partir da ideia de corpo, realizada na inserção do outro corporal como corpo textual que compõe *Corpo de Baile*:

O corpo – e tudo o que diz respeito ao corpo, e alimentação, o clima, o solo – é o lugar da *herkunft*: sobre o corpo se encontra o estigma dos acontecimentos passados do mesmo modo que dele nascem os desejos, os desfalecimentos e os erros (...) e continua seu insuperável conflito. (FOUCAULT, 2014, p. 22)

Nessa perspectiva, temos incorporações do outro no fazer-se do texto com a narração de personagens. Eles inserem repertórios que provocam incômodos aos padrões comportamentais de civilidade. Em *Corpo de Baile*, eles vão compor o literário com temas como o adultério, presente na primeira novela do livro, “Campo Geral”, tematizado na pobre família do Mutúm, com as disputas entre os homens pela mãe de Miguilim: “No começo de tudo, tinha um erro”. (ROSA, 2001a, p. 29) Trata-se de uma inserção do que é socialmente incômodo em relação às normas vigentes de conduta, o que permanece na obra até a última novela, com a sexualidade exacerbada presente em “Buriti”. Ela é narrada no entrelaçamento de conflitos que perpassam honras e posses, nas tensões de sociabilidade envolvendo relações entre indivíduos e os entendimentos coletivos que se constituem entre regras e transgressões.

rotineiro. “A linguagem serve para expressar ideias, mas a linguagem corrente expressa apenas clichês e não ideias” (LORENZ, op. cit., p. 345). Essa “linguagem corrente” dá forma escrita ao que o escritor chama de “literatura de papel”, sem valor de permanência, segundo observa, de menos importância do que o valor a ser dado à “literatura-vida”.

Em “Buriti”, o poder sedutor da escrita radicaliza a transgressão dos costumes convencionais. Assim, a “outra” corporeidade de sertão realiza-se em meio a incômodos e seduções, conforme as falas do personagem Gualberto Gaspar, em seu “exercício de babujar o que não devesse, misturando o sórdido e o adorável”. (ROSA, 2001, p. 165) “Com senvengonhice e vergonha”, tal como o sorriso do personagem, o Gual, o *Gulaberto*²⁷, fazendeiro vizinho de Iô Liodoro, a escrita literária realiza sua ação de ao mesmo tempo ordenar e subverter o curso narrativo, construindo uma configuração que em algum momento vai transgredir algo. Em seu fazer-se erótico, ela rejeita a calmaria da cristalização, inscrevendo-se pelo corporal que interroga tradições através da escavação de seus lugares. Eles são narrados em perspectivas diversas, como a que se realiza com Gualberto, em momento narrativo que desperta diferentes sentidos na leitura:

Moderava um desdém, pelas mulheres, por seus dengos e atrevimentos de criaturinhas protegidas, em respeito mesmo de sua qualidade frágil. Assim, de mistura, uma admiração com gulodice, que ele não podia esconder. – “Mulher tira ideia é do corpo...” (ROSA, op. cit., p. 161)

A presença da incorporação do outro em “Campo Geral” e em “Buriti” mostra essa ação da escrita realizando-se tanto em uma família rural pobre, na primeira narrativa, como no cenário que envolve os proprietários, na última novela do livro, “Buriti”. Mais do que as oposições entre os dois cenários, e no interior dos mesmos, ante às diferenças socioeconômicas das famílias em cada narrativa, o que a ficção realiza, nos dois casos que se desdobram e espalham questões pelo livro, é a emergência de outras posturas que ressurgem diante do movimento de recalque realizado pelas tradições externando seus valores. Tradições como as que envolvem um sertão essencialista, desconstruído como absoluto pela composição dos personagens, suas ações.

²⁷ Parte da crítica atenta para a relação do personagem com a gula [Trabalhos como os de Luiz Roncari, Cleusa Passos, além da grande relevância das questões em torno do nome, apresentadas ainda em 1968 por Ana Maria Machado]. A gula de Gualberto Gaspar manifesta-se no sentido corporal, como desordem, exagero, relacionando-se ao seu apetite sexual, que de algum modo se liga a outros temas em conflito no texto, como a propriedade no sertão, o que ocorre de modo mais próximo, da gula como comportamento grotesco que afronta os costumes, confrontando tanto as construções morais do sertão, a partir do patriarca Liodoro, como as normas de conduta de Lalinha, moça da cidade que se estranha com as ações do personagem Gualberto. Nesse sentido, destaque-se momento de Lalinha olhada por Gualberto: “Sim, entanto, soube, sabia por ele toda olhada, solertemente – que aqueles peguentos olhos continuavam nela. E que com mole gula! (ROSA, 2001a, p. 248).

Em vez de cristalizados, os personagens constroem outra dimensão de sertão a partir da condição narrativa que exercem. Tal condição, com os personagens, não desconsideram - e nem podem – a presença de lugares de poder no sertão. No entanto, em vez de explicações genéricas – como “os proprietários”, “os trabalhadores”; “os homens”, “as mulheres” -, o sertão elabora-se a partir do que se externa nas narrativas, onde se configuram as recusas às classificações normativas, as resistências a essas, fugas e invenções. Nessa perspectiva, em *Corpo de Baile*, a incorporação do outro do sertão dá-se com o corpo textual construindo-se pelas metáforas, que se realizam a partir dos corpos dos personagens, narrando seus movimentos, trajetórias, ações.

A narração fabrica sentidos que, gerados a partir da sexualidade, articulam-se a outros campos de conflito demarcados na linguagem artística, externando poderes, recusas e reinvenções. Como exemplo temos na novela “A Festa de Manuelzão” as estranhezas despertadas ante ao corporal de João Urúgem, “um homem bicho, que nunca ninguém enxergava no normal” (ROSA, 2001a, p. 169), solitário sem morada, que perambula em volta da fazenda recém-fundada, a Samarra. São estranhezas que dizem sobre os parâmetros normativos vigentes. Eles se afirmam em meio ao desejo de nobreza que nasce estabelecendo normas de convívio, interditando, como se lê em relação ao desejo de higienização direcionado aos encontros amorosos entre os mendigos-narradores, Camilo dos Santos e Joana Xaviel:

A decência da sociedade era não se deixasse, os dois [Camilo e Joana] sendo pobres miseráveis, ficarem *inventando aquela vida*. Regra às bostas. Mas, ele, Manuelzão, era que podia mãezar? Podia socorrer de sim um caso desses, tão diverso? Mais triste que triste, triste. Tinha lá culpa? Todos não viviam falando contra, depondo que aquilo era uma estória feia, que apropriava escândalo? (ROSA, 2001a, p. 232)

O texto acima narra e configura sentidos reguladores envolvendo aspectos socioeconômicos – os “pobres miseráveis” – e comportamentais, no desejo autoritário de se controlar o convívio amoroso-corporal de dois velhos, o que é considerado “escândalo”, conforme o que se constrói como padrão normativo. Esse era o entendimento de “todos” os demais da Samarra, fazenda erguida como propriedade que ‘tinha uma imagem a zelar’. Mesmo chegando a bradar contra as regras, um tanto acanhado ao ter que incorporar um lugar de censura, Manuelzão, um chefe de poder reduzido, sem posse da terra, acaba por revelar em sua fala a fragilidade das forças que são recalçadas, embora não anuladas no movimento dos que inventam “aquela vida”,

reprovada na Samarra em nome da “decência” que se ergue com a tradição, narrada como poder de “sociedade” que nasce para calar. Narra-se assim uma ação reguladora de silenciamento que se movimenta em direção ao corpo dos “pobres miseráveis”.

A “invenção daquela vida”, no entanto, é também a invenção do texto, da narrativa como realização de linguagem que, com a mediação do artista, é tecido com as porções recalçadas, nem sempre ditas explicitamente na ficção. Elas são inseridas em um literário que se elabora com as mesmas, compondo um sertão que, em meio aos conflitos, é reescrito com essas vivências errantes que são incorporadas como fragmentos de vivido que passam a constituir o corpo textual literário. Na novela em questão, Joana Xaviel resiste a compor um final feliz. A narradora não conta a “outra parte” da estória seguindo o que fora idealizado pelo público. Com isso, a narradora deixa a narrativa incompleta, provocando estranhamentos na sua audiência presente à noite festiva. Depois dessa resistência no plano narrativo, o Velho Camilo, no decorrer da festa, passa, projetado ao curso principal da novela, a narrar uma estória que encanta e prende a atenção de todos os presentes.

“Essas estórias pegavam”²⁸

Nesse percurso de incorporação, a narrativa, matéria literária do livro, a estória rosiana, é o corpo movente desse “novo sertão” que lemos em *Corpo de Baile*. Na linguagem artística das novelas temos um corpo de sertão palpável através do objeto livro, seu suporte, ‘pegável’, como uma avistada estabilidade exterior, ainda que apenas inicialmente, na medida em que ele é remexido pelo leitor, que, ao seu modo, apropria-se do que o texto carrega. Esse corpo artístico de sertão, no entanto, realiza-se intensamente em sua ação de contar, como corpo movente que reúne falas, e mesmo porções de esquecimento do sertão espacial brasileiro, na medida em que a ficção opera na escrita também pelas lacunas que nela se constituem. Michel de Certeau adverte que, na ficção histórica, as lacunas devem ser vistas como vestígios e não como ausência de algo que seria fielmente reproduzido. (CERTEAU, 2011a, p. 357)

Em um plano amplo de reflexão, o historiador francês observa que as lacunas da ficção questionam o lugar da historiografia na sua pretensão científica de encontrar e paralisar um único lugar de passado, engessando-o pela atitude de defini-lo de modo exato. Conceber as lacunas como vestígios é, portanto, compreender que a ficção imprime a diferença no trabalho do texto, minando e transformando o discurso científico e didático da historiografia. (CERTEAU, op. cit., p. 378) É a escrita ficcional,

²⁸ ROSA, 2001a, p. 104.

sua tessitura em *Corpo de Baile*, que reconfigura o sertão e confere a ele lugar constituinte do país. Lugar plural que opera na dimensão de corpo textual, o que se dá através das estórias, tal como é lido na fabricação de intrigas diversas que materializam o conjunto literário. As estórias rosianas, como conjunto de pluralidades nas novelas, possuem relevante importância pela sua densidade de temas, lidos também como lugar de repertórios brasileiros ativados, com um intenso ritmo narrativo, presença permanente na construção fragmentária de *Corpo de Baile*.

“Ordenar o desordenado”

“*O senhor é um demiurgo que paira sobre as suas águas nebulosas e ordena o desordenado*” (ROSA, 2003b, p. 271, grifo nosso), é o que escreve Meyer-Clason a Guimarães Rosa, em carta de 1965. Para além dos elogios, a observação sobre “ordenar o desordenado” diz também sobre o que envolve a forma literária na presença de conflitos na linguagem artística. Eles são relacionados, no tecer das novelas, às tensões existentes entre a letra e as falas, que nunca são aplacadas de todo²⁹. Nessa perspectiva, lembramos as considerações de Michel de Certeau sobre conceber o texto como volume (CERTEAU, 2011a, p. 336), ecos de vozes, por vezes com trechos incompreensíveis, como ocorre em *Corpo de Baile* na ampla inscrição direta de sons da natureza e onomatopeias.

Na medida em que a letra existe para aplacar as vozes, de acordo com Certeau, o terreno literário é portador de conflitos que são próprios da fabricação da escrita. Conforme observa o historiador, quanto mais audível o texto, menos compreensível torna-se a leitura da letra. Nesse sentido, as novelas rosianas propagam uma profusão de vozes que, em alguns momentos da obra, possuem sua recepção dificultada, chegando mesmo a narrar-se na incompreensão do entendimento sobre a letra. É o que ocorre ao lermos a ação de uma linguagem que, abandonando o sentido literal, busca escapar do normativo-explicativo pré-configurado sobre o sertão no país. O sertão passa, assim, a ser recriado na força plástica, movimento de repertórios no texto, também espalhando vozes destinadas à escuta do leitor. Ele passa, assim, a ter contato com o texto também pelo seu poder sensorial, a exemplo da imaginação de sons, propagados e recriados na ativação de leituras.

²⁹ O tradutor Edoardo Bizzarri “empacou” na tradução ao se deparar com as vozes do personagem Chefe Ezequiel, da novela “Buriti”. Com o personagem, constrói-se na novela o que o tradutor chamou de “verdadeira ‘sinfonia’: a noite no mato”. (COSTA, 2009, p. 299)

Essas ‘ranhuras’ em *Corpo de Baile* ocorrem na esfera das estórias que, visíveis a partir da letra, o mostrável de seu corpo, carregam também as falas que atuam na narração literária. Assim, no conjunto rosiano de novelas, as estórias apresentam-se também como vozes reescritas que, frente a entendimentos cristalizados sobre o sertão, passam a existir de uma outra forma³⁰, recusando as leituras que o atribuem como espaço homogêneo do Brasil, em sentido espacial estático. Em vez disso, as estórias, como lugar produtor de ações em *Corpo de Baile*, confrontam o apagamento do sertão brasileiro ao tempo em que também contestam sua associação a um passadismo concluso. O movimento de personagens e temas, engenhosamente narrados nas novelas, arranham a imagem de sertão como sinônimo de uma clara totalidade, segundo concepções que visam a captura de sua condição inquietante, tal como lemos nas trajetórias corporificadas nos enredos. “A mote, [Delmiro] perguntando a Lélío: que planos que tinha? Lélío se atalhava, não estava com disposição para nisso pensar – *a vida regulada no estreito o desconcertava, assustava*”. (ROSA, 2001b, p. 192)

Enquanto o personagem Delmiro faz planos de realizar negócios, portando-se de modo arrivista, receoso em perder oportunidades de ganhar dinheiro e ‘definir-se’ em uma vida de sucesso econômico, o protagonista Lélío evita fazer planos que incluam um futuro estável, como forma de evitar ser capturado pelos modos de regulação com os quais se defronta, através das investidas lançadas pelas promessas de estabilidade, os discursos que a cercam. O permanente, para Lélío, é a “saudade de destino”, na sua constante busca que se move no inesperado. Lélío o percorre mesmo com as adversidades, como as do duro trabalho. Nesse inesperado, Lélío se move nas formas paixão e de amor as quais vivencia, e nas amizades que ele constrói durante o período como vaqueiro da fazenda do Pinhém. As trajetórias dos vaqueiros, cruzadas no enredo da novela, narram o sertão em suas diferenças, pelos modos diversos de agir dos personagens, seus entendimentos e desejos ante ao que virá, o que está em aberto. Em *Corpo de Baile*, converge com a ideia de sertão narrado a postura de não se imobilizar que é adotada por Lélío. O personagem recusa mover-se em direção ao que na trama circula como algo que se apresenta como certeza, decidido e seguido como caminho sem volta, de acordo com as pretensões de Delmiro, o que esse personagem acaba por não realizar.

³⁰ Demarca-se essa ideia como ‘reesistência’, para aludirmos aos sentidos de resistência e reinvenção, uma outra forma de existência do sertão, como linguagem, corporificado nas narrativas de *Corpo de Baile*. Simultaneamente presentes na escrita rosiana, destacamos o termo, nesse momento, na medida em que abordaremos essa perspectiva ao longo do trabalho.

As perspectivas do conflito entre esses dois personagens, mais do que duas posições opostas, aludem a uma narração que, recusando uma estreita regulação, alargam o sertão na ação de sua reescrita— também política — que incorpora outras dimensões de história, na convergência de vivências soterradas e as invenções das formas narrativas. É essa convergência, entre vivido e narrado, que reescreve o sertão com as vozes, não mais esquecidas, movimentando-se por entre as letras no jogo de sedução da novela que “alterava a espessura do tempo”. (ROSA, 2001c, p. 264) O sertão tem sua espessura alargada, alterada, com a incorporação dos outros, inquietos corpos de linguagem que se inscrevem no literário desconsertando um entendimento mais restrito ao lugar físico. Dessa maneira, recusando as regulações, tal como o personagem Lélío, é a força de linguagem ficcional que resiste às pretensões normativas de classificar e definir sertão, que o tornariam apenas “planta”, excessivamente enraizada e presa a tais noções.

Ler o sertão - É nesse sentido que devemos conceber a literatura como “discurso teórico dos processos históricos”. (CERTEAU, 2011b, p.92)³¹ Em vez de apenas explicado, o sertão em *Corpo de Baile* é narrado, ganhando corpo na condição de linguagem artística, o que converge com a taxativa afirmação de Rosa em seu prefácio “Aletria e Hermenêutica” [1967]: “A vida é para ser lida. Não literalmente, mas em seu supra-senso. E a gente, por enquanto, só a lê por tortas linhas” (ROSA, 2009, p. 30). Nessa perspectiva, através da literatura, com ela, nas suas “tortas linhas”, lê-se o sertão em sua dimensão narrativa concebendo-o como um corpo de história. Trata-se de um corpo vivo onde se fabricam novos sentidos de sertão, históricos nessa ‘dita’ perspectiva do narrar. Ele é elaborado, por exemplo, no espaço lacunar que produz a ficção, tal como se esboça em uma passagem de “Buriti” que está entre as construções de sertão. “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, 2001c, p. 251) Dessa maneira, apresenta-se na narração artística uma linguagem que não se aparta da vida, mas sim a lê, recompondo-a.

Assim, pelo campo narrativo, com o tecido textual que surge nas “tortas linhas”, pode-se construir um outro sertão reordenando o que seria, de modo aprisionado, uma

³¹ Nessa condição de leitora da história, exercendo sua condição teórica, reside a força da literatura como condição política da história. É o que observa o historiador Régis Lopes, destacando a importância das apuradas reflexões de Michel de Certeau, ao comentar as aproximações das mesmas com as questões apresentadas nessa tese, em destaque feito pelo professor no momento de arguição desse trabalho.

imobilidade “insuportável do real”. (ALBUQUERQUE JR., 2007, p. 25)³² Nesse sentido, cai por terra a ideia de um ‘sertão real’ localista, estritamente constituído nas “raízes”, explicado somente por elas, criando-se, e mesmo inventando-se, a necessidade de se “resgatar” algo ideal, portador de uma origem primeira e supostamente mais valiosa. Ao contrário disso, pela estória, como suporte visível e escrita de sentidos, o livro *Corpo de Baile* compõem-se como ‘outro lugar sobre o sertão’, contrapondo-se a um olhar de mera uniformidade, para ele mirado na limitação de uma suposta realidade espacial.

Ao contrário, a escrita da obra literária *Corpo de Baile* reconfigura o sertão ao incorporar repertórios diversos que passam a narrá-lo também no delinear de fragmentos: imagens, sons e vozes que as palavras carregam. Esse narrar apresenta o sertão em perspectiva artística que insere novas questões, temas, dúvidas, geradas a partir do território de sentidos que se tece pelo texto (CERTEAU, 2011a, p. 338), sempre aberto ao completar dos leitores. São as estórias, como enredos literários nomeados de *Corpo de Baile* – suas novelas/contos - que conferem forma dinâmica ao livro, no modo constitutivo pelo qual o visualizamos inicialmente, seguindo a apresentação paratextual da obra pelo que se apresenta, por exemplo, como índices e comentários a ela relacionados.

No entanto, em *Corpo de Baile*, as estórias não se portam em uma dimensão clara e exata de escrita. No conjunto narrativo, em prosa, a estória inscreve-se ao mesmo tempo como letra poética e movimento de vozes, na atuação de um corpo de narrativas que, simultaneamente, criva e espalha sentidos. Estes são lançados na dança de linguagem, abrindo novas possibilidades de reflexão e, ao mesmo tempo, escapando das classificações imobilizadoras, como é próprio de um sentido poético que se produz subvertendo, resistindo às definições ao tempo em que se realiza a produção artística³³. A linguagem poética que fabrica e percorre labirintos de sertão, tal como apontou Willi

³² O historiador Durval Muniz atenta para os problemas de um ideia essencialista de real, como se o mesmo não fosse, além dos acontecimentos, elaborado na realização da linguagem. Dessa forma, ele critica os usos de um real, suposto como imóvel, em nome de interesses de poder que perpassam significações culturais envolvendo espacialidades, como no caso do folclorismo, ativando a nostalgia, a ser remediada pelo resgate a ser feito, diante da possibilidade de morte, conforme se fala diante das transformações. Nesse sentido usamos aqui também, do mesmo historiador, a leitura de ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. *A feira dos mitos: a fabricação do folclore e da cultura popular (nordeste – 1920-195)*. São Paulo, Intermeios, 2015, p. 225-234).

³³ Destaca-se aqui leitura de Jean-Luc Nancy, no que pensamos a escrita de *Corpo de Baile* como diálogo entre poesia e sentido de história na linguagem, como narrativa, na medida que “a poesia insiste e resiste”, a partir de sua condição de existência: “Quando dizer é fazer, e quando fazer é dizer”; “Poesia é fazer tudo falar”. NANCY, Jean-Luc. *Resistência da Poesia*. Lisboa, Edições Vendaval, 2005, p. 19; 33.

Bolle em seu importante trabalho sobre *Grande Sertão: Veredas*³⁴, realiza-se em *Corpo de Baile* como uma intensa profusão de imagens, interpostas no fazer do texto, no emaranhado de narrativas ao longo do livro que corporifica o sertão. Essa condição ficcional, também como forma de saber histórico, pode ser lida como analogia em passagens do literário, como na descrição do momento em que o personagem Miguilim assiste admirado ao movimento noturno dos vagalumes: “(...) era uma luz dentro da outra, dentro da outra, dentro da outra, até não ter fim”. (ROSA, 2001a, p. 52)

Os corpos que escrevem

Reescrevendo o sertão, a linguagem de *Corpo de Baile* constrói-se na letra com um corpo de falas que propaga vozes, diversas narrativas. Elas se desdobram do que fora lido inicialmente como matriz nos enredos, nos moldes de ‘várias histórias dentro da estória’. Dos sete espaços demarcados inicialmente no livro, as novelas (contos/poemas), surgem incontáveis narrativas que, de modo intermitente (ROWLAND, 2011), corporificam um sertão que está sempre em movimento, em sua dimensão imprecisa, exacerbada. O sertão, desse modo, não pode mais ser pensado desconectado das questões que perpassam a forma literária, como lemos na observação de Rosa sobre o livro, em uma de suas cartas: “O nosso “*Corpo de Baile*” tem no espírito e no bojo qualquer coisa de dionisíaco (contido), de porre amplo, de *enfática desmesura*”. (ROSA, 2003a, p. 125)³⁵

Esse não medido, de espessura que se move pelo fazer do texto no ritmo intenso da escrita, exerce a tensão de seu dionisíaco – um “porre amplo”, mas “contido” – através do corpo de falas que, em *Corpo de Baile*, realiza-se também na sensualidade que se imprime no literário. Em suas observações sobre a obra, Claudia Campos Soares³⁶ atenta para o fato de o livro se constituir de uma gama de personagens que se vinculam a poucas famílias, matrizes nos enredos, que podem ser identificadas nas narrativas como pertencentes a um passado comum. É o que se lê em “Buriti” na menção aos avós da personagem Maria da Glória, Vovô Faleiros e Vovó Maurícia, irmã de Rosalina [presente na novela “A Estória de Lélío e Lina”]. A ligação geradora do fálico é feita pela nomeação do avô de Glória, *Faleiros*, com as associações corporais –

³⁴ BOLLE, Willi. *grandesertão.br*. São Paulo: Duas Cidades-Editora 34, 2004.

³⁵ *Carta de Guimarães Rosa a Edoardo Bizzarri*. Rio de Janeiro, 3 de janeiro de 1964.

³⁶ Diálogo mais direto nesse momento com o texto: SOARES, Claudia Campos. *Considerações sobre Corpo de Baile*, in: Revista Itinerário, n. 25 Araraquara, 2007, p. 39-64.

lembranças faladas - entre a neta Glorinha e o avô, que se demarca diretamente no lugar do pai “fecundador”, na força sexual do fazendeiro Liodoro³⁷.

Na narrativa, as lembranças dos avós são articuladas como passado nas memórias e associações da personagem Maria da Glória, que os evoca em alguns momentos da novela, trazendo suas falas ao enredo, partilhando-as. Da avó, ainda viva no passar da trama, narram-se as lembranças de Glória ligadas ao fogo do amor, as quais a filha do fazendeiro relaciona com seu vigor sexual. “Ela [Vovó Maurícia] dizia: - *Seu Faleiros, o senhor sempre me tenha muito amor...* [grifo do texto literário] (...) Vovó Maurícia *gostava* de vinho. Vovô Faleiros *cheirava* simonte...” (ROSA, 2001c, p. 208, 209). A novela *Buriti*, nesse percurso, torna-se ápice da construção de *Corpo de Baile* como jogo de sedução, encontros eróticos, o que se concretiza corporalmente no texto com o pronunciar de vozes externado no permanente desejo sexual que se manifesta e se realiza entre os personagens. É o que se lê no corpo erótico falado e tecido entre Liodoro e Lalinha, na brincadeira corporal dos personagens que se inscreve como ação da escrita:

- “E o corpo, o senhor gosta? A cintura?” – ela requestou. Sim, a cintura, o busto, os seios, as mãos, os pés... Devagar, a manso, falavam de tudo nela, os olhos, as palavras dele quentemente a percorriam. Parecia um brinquedo. Ah, sim – ela se dizia: - tinha de ser como num brinquedo para que pudessem, sem pejo, continuar naquilo. (ROSA, op. cit., p. 276)

Os personagens, no entanto, não conseguem sair ilesos desses jogo. Ele tem desfechos de sofrimentos, principalmente sentidos e demonstrados por parte de Lalinha, quando a personagem arruma as coisas para retornar à cidade. Para além de questões existenciais, isso se deve ao fato de as naturezas corporais, suas falas que fogem às regras, se situarem em uma gama de conflitos que se corporifica no literário a partir da sexualidade. Claudia Soares (2007), em diálogo com trabalhos como o de Luiz Roncari³⁸, ressalta a forte ligação entre a sexualidade e o contexto social das fazendas, presente por exemplo nas fazendas do Pinhém e do Buriti Bom, onde se lê a poligamia –

³⁷ O personagem, em alguns momentos da novela, é apresentado como porção de natureza, conjugada ao poder atuante na propriedade: “Ele era meio dos Gerais e dali – de seus mãos, seus campos, feito uma árvore. Tudo geria, com um silencioso saber, como se de tudo despreocupado” (ROSA, 2001c, p. 289).

³⁸ Em menção nesse momento do trabalho: RONCARI, Luiz. *O Buriti do Brasil e da Grécia: Patriarcalismo e dionisismo no sertão de Guimarães Rosa*. São Paulo, Ed. 34, 2013. Também como leitura na trajetória de estudos para construção da tese: RONCARI, Luiz. *O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder*. São Paulo: Unesp, 2004. RONCARI, Luiz. *Nietzsche, Walter Benjamin, Guimarães Rosa: uma ideia de história*. Porto Alegre: Letras de hoje, vol.47, n.2, abr./jun, 2012.

ou mesmo a diversidade de relações amorosas, corporais – descrita como uma prática exercida peculiarmente a partir dos fazendeiros, como os personagens Seo Senclèr e Iô Liodoro, os donos, respectivamente, das duas fazendas mencionadas³⁹.

No enredo de “Buriti”, com a difusão da notícia sobre uma “mocinha que apareceu grávida”, e com as “explicações” de Glória dando conta de João Rapaz como suposto pai, Lalinha logo repelia em pensamento: “Não, não – o que ela pensava: iô Liodoro, só ele, violando por força e por dever, todas as mocinhas do arredor, iô Liodoro, *fecundador majestoso*. Assim devia ser”. (ROSA, op. cit., p. 278) Na escuta do texto, captando o que não é dito, narra-se através de Lalinha, pelos movimentos da noite, os sinais de Liodoro retornando de suas aventuras de corpo. “É o meu sogro fazendeiro, que vem voltando do amor...” – se dizia, quando, na cama, [Lalinha] escutava o tropel das lajes do pátio, ele chegando. “Meu sogro, virtuoso...” – constatar a divertia”. (ROSA, op. cit., p. 207)

Os enredos do livro descrevem demarcações de poder socioeconômico a partir da sexualidade, presente nas relações dos proprietários com as empregadas, esposas dos vaqueiros e outras personagens femininas, conforme a analogia que se faz na novela entre iô Liodoro e os bovinos reprodutores da fazenda, em sua natureza de semear diversas vacas. “Touro curraleiro ou crioulo é que é macho de verdade: bravo, fogoso de calor. Um marruás curraleiro carece de muitas vacas, para ele não tem fêmeas que cheguem...”, diz a fala de Maria da Glória na novela, “repetindo a noção corrente dos vaqueiros”. (ROSA, op. cit., p. 207) Diante disso, e para diálogo entre o corpo literário do livro e a história como narrativa, torna-se importante pensarmos na existência de tais relações, descritas nas novelas e analisadas por parte da crítica literária, como existência de poder praticado na relação afetiva, pelo corporal, que é também, na elaboração das intrigas, lugar que diz sobre resistências – matreiras, inventivas – e recriações de sentido, que estão ao mesmo tempo na descrição de relações e na forma como vai se tecendo o texto literário, recusando interpretações que o paralise, o que se associa a uma ideia de sertão ativo, sempre em movimento.

É dessa forma que a produção do literário deve ser percebida como histórica, em seus modos narrativos. É o que se imprime nas novelas sem a restrição a entendimentos binários ou necessidade de se optar por uma classificação pontual do livro, seja como

³⁹ No referido artigo de Claudia Soares, apesar de mencionar outros autores, como Oliveira Viana, a pesquisadora alude mais diretamente à obra de Gilberto Freyre para pensar as relações entre sexualidade e poder no conjunto de novelas rosianas, desencadeadas pelas aproximações da matéria artística com a consolidada obra de interpretação do país no século XX. (SOARES, 2007, p. 12, 15, 16)

um retrato reproduzindo os padrões, proprietários da fazenda, ou, em outra suposta ponta, a imagem estática dos vaqueiros, passivos em lugares marginalizados. Estes se constituem sim, no plano narrativo, como lugar de crítica realizado em *Corpo de Baile*, mas a partir de sua forte presença no conjunto narrativo, que interroga tais lugares genéricos, pela força ficcional do sertão presente ao longo das novelas. Desse modo, a incorporação da sexualidade nas tramas do livro, pelos repertórios que ressurgem da tradição, ocorre, também como diferencial de abordagem sobre o sertão, com a inserção de inquietudes do “outro”: aquele visto como abjeto, incômodo ao modelo de poder para o sertão.

Dessa maneira, tais inquietudes passam a compor uma condição plural nas novelas, inserindo-se, sobretudo, através dos modos narrativos diversos que envolvem a engenhosidade do livro. Narrando os “pobres do mato” como uma “nação estrangeira” (ROSA, op. cit., p. 235), esquisita e estranha aos poderes do sertão, a ficção rosiana adquire força – crítica e inventiva – ao elaborar suas tramas com as singularidades de personagens como os bobos, loucos e aqueles que são portadores de alguma paixão, “acometidos” dela, conforme descritos no literário. Nas narrativas de *Corpo de Baile*, essas singularidades não se vinculam às tradições sertanejas de poder, seus apelos, mas passam sim a realizar em seus percursos a desconstrução valorativa desses lugares, aos quais os personagens em questões não se reduzem.

São lugares narrativos que no corpo do texto se apresentam de forma inadequada em relação ao que se celebra como poder vigente no sertão, como o poder familiar e o progresso técnico. Ao contrário, eles são confrontados por esses outros lugares das novelas, como outra corporeidade em desvio atuante no curso da linguagem artística. A narradora Joana Xaviel, por exemplo, espécie de mendiga e contadora de estórias n’ “A Festa de Manuelzão”, recusa-se a completar o enredo com um final contemplativo, convencional, que explicaria e contentaria o público, suas expectativas, que são quebradas na narração:

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 (ROSA, 2001, p. 188).

De modo geral, o público da narradora, que ela seduz e confronta, é composto pelos poderes de comemoração da festa onde, para um novo lugar a se ‘desenvolver’, a

Samarra, comparecem os religiosos, fazendeiros e as ditas autoridades que nele atuam, com ares cerimoniais, como pretensa nobreza nascente que se ergue ao lado das forças de mando do sertão, marcas de poder dos passados brasileiros que se entranham no tecido textual. Conforme o enredo da novela, “Joana Xaviel⁴⁰ não era querida nas casas. Mesmo porque vivia de esmolas, deduziam dizer que era mexeriqueira, e que, o que podia, furtava”. Independente disso, ela “pegava a contar estórias – gerava torto encanto”. (ROSA, op. cit., p. 189) Nesses lugares narrativos, incômodos e sedutores, a linguagem incorpora o outro para confrontar tradições e ecos de progresso, ambos reguladores na sua construção de poderes.

É com a incorporação desses “outros” lugares no artístico que, a partir da margem social sertaneja, surgem em *Corpo de Baile* as interrogações sobre a própria linguagem, em sua forma e autoridade. “Quem inventou o formado, quem por tão primeiro descobriu o vulto da ideia das estórias”. (ROSA, op. cit., p. 189) É nessa imbricação entre “ideia e formado”, o “miolo” das estórias e sua forma narrativa, que lemos as falas pronunciadas por Maria da Glória, propagadas como corpo sensualizado que ecoa para além das questões pessoais da personagem e de sua família. Como é ressaltado na novela, a sexualidade vivida e pronunciada pela filha do fazendeiro, elaborado como corpo de natureza viva e embebido de desejos, compõe-se a partir de vozes escutadas dos vaqueiros: “Glorinha gostava de se referir, entre risos, à cópula dos animais e aos órgãos de seus sexos”. (ROSA, op. cit., p. 207)

Há, portanto, um trânsito de linguagem que se externa no fazer do texto. Ele se elabora entre individualidades narradas, como a fala de Glória, e os corpos de vozes coletivas, no caso dos vaqueiros, convocando a natureza que confere corporeidade ao texto, como jogo corporal narrado que inscreve novos e outros repertórios no sertão artístico. É nesse caminho que a personagem Lalinha pensa sobre quem seriam “aquelas mulheres [‘visitadas’ por Liodoro], suas casas”. Trata-se daquilo que o personagem Liodoro realiza, mas não diz, não verbaliza, mesmo sabendo que os demais personagens sabem, em silêncios. O corpo do texto fala e faz pensar sobre “os galopes do sogro”, tarde da noite, voltando das aventuras - amorosas, corporais - em outras paragens, que logo seriam vividas com a própria “Lala”, nas mudanças ocorridas ao longo da novela.

⁴⁰ Em suas anotações de viagem (1952), Rosa registra sobre uma preta Joana: “Ela sabia um horror de bobagens”. Ana Maria Machado, em seu importante trabalho sobre os nomes na obra rosiana, aponta ligação entre o nome Xaviel e a “chave das estórias”.

O outro, o “desregrado” – Além das aventuras corporais de Liodoro, lugar onde se situa de modo mais visível, o corpo de falas também traz para a novela a imaginação sobre o que não é explicitado na trama, o que está ocultado no misterioso da narrativa. São lugares que abordam as moralidades em seus silêncios, conflitos que passam pelo não-dito, o que o artístico ousa tocar, realizando o histórico com a ação narradora que compõe o literário reconfigurando o sertão. Em “Buriti”, o texto trabalha com o que os personagens não falam em relação a ià-Dijina, esposa de iô Ísio, o “outro” filho do fazendeiro Liodoro⁴¹. Na trama de Buriti, Ísio e Dijina moram do “outro” lado do rio, na Lapa-Laje, fazenda nomeada no texto como alusão à sexualidade⁴². Dijina tem um passado de prostituta, e por isso é censurada pela família de Ísio. Essa regulação ecoa da Casa Grande do Buriti Bom, nos ritmos de silêncio ditados pelo patriarca iô Liodoro. Na véspera de natal, Dijina faz um bonito e saboroso doce, levado pelo marido ao Buriti Bom, que sozinho vai à casa dos pais. Todos comem e gostam muito, mas, assim como o próprio marido, não mencionam o nome da mulher, mesmo sabendo ser ela quem fizera o doce. “Tudo e tanto, no nome de ià-Dijina não se tocava, ficava em lugar deles um espaço de silêncios”. (ROSA, op. cit., p. 237)

Nesse e em outros momentos, o texto literário narra os sentidos de poder conectados com as ações de moralidades nas tramas de *Corpo de Baile*. Sem desconsiderar os desejos de regulação, o texto as apresenta em poesia e ironia, fugindo à mera reprodução de relato, escavando os lugares de silêncio, e a ele sobrepondo gestos e vozes do outro que retornam. “Que a imagem do outro, eliminada do saber objetivo, retorne, sob outras formas, para as margens deste saber é o que manifesta a erotização da voz”. (CERTEAU, 2011a, p. 247) Em “Buriti”, diante da tentativa de, se não eliminar, pelo menos ocultar o corpo outro de erotismo, tratado como impuro ante às pretensas construções de poder no interior de uma família, é o texto literário que processa o retorno do erótico, narrando o silêncio disparado contra ele e, em meio às tensões, o tornando fala que se inscreve como imaginação de leitura. Assim, tocando o não-dito, e com ele se construindo, a ficção externa sentidos como o desejo de nobreza,

⁴¹ O “outro” em relação a Irvino, veladamente o irmão e filho preferido, que vai para a cidade e se casa com Lalinha, de quem se separa. É o que se sabe com a chegada na fazenda de uma carta, forma pela qual circulam na novela suas poucas notícias, além das recordações de outros personagens sobre ele. Ísio é seu “outro” irmão, pela sua trajetória e os repertórios (também ocultos) diversos que carrega.

⁴² Como inscrição sonora associada à corporeidade sexual – lapa-laje – que se vincula também à natureza, pela pedra, a laje, na qual se bate, se dá lapada. Nesse sentido, destaque-se, em carta a Bizzarri, a menção de Guimarães Rosa ao corporal, em referência à personagem de “A Estória de Lélío e Lina”: “**tenho muito lombo**”: “Expressão erótica, bazófia de prostituta convicta: ... resistente ou sábia no ato sexual; ... tenho “bons rins” ... (ROSA, 2003a, p. 65)

a regulação de costumes, pelo menos tentada, no estabelecimento de regras que, mais do que um sentido de hipocrisia, sua valoração, são narradas como sintoma de mudanças, de fragilidade das normas diante das forças corporais, presentes no texto nas associações entre natureza e corpo, na fabricação do corpo textual que já se faz como gerador de um novo sertão. “O amor não precisava de ser dito”. (ROSA, 2001c, p. 190)

A necessidade de disciplina moral associada às imagens de poder no sertão, a partir do lar e na preocupação com os bons costumes, é conclamada em “Buriti” através da autoridade paterna, também pelo fato de a regra não ser propriamente exercida na família. “(...) a ideia daquele desregrar, que clamasse na casa do Buriti Bom como um mau-exemplo (...)”. (ROSA, op. cit., p. 207) A regra, o desejo de estabelecer normas morais na fazenda, “civilidades”, demonstra-se ainda mais frágil diante da narração da personagem Dô-Nhã, espécie de curandeira, “mulher absurda” que traz ao texto as memórias de quando vivia amorosamente no mato com quatro homens, simultaneamente. “(...) nem religião nem lei são capazes mais de dar regulamento nisso”. (ROSA, op. cit., p. 217)⁴³ A personagem e seus quatro “maridos” compõem o “desregrar” do texto como modo de escrever um novo sertão. Ele surge, nas falas da personagem Dô-Nhã, com suas recordações que se apresentam na novela destoando das preocupações com os ‘bons costumes’. As recordações da personagem os confrontam no teor de tradição que se alia aos desejos burgueses moldados nas individualidades de personagens da Casa de Fazenda. Eles fazem uso dos bens de consumo na configuração textual de imagens associadas ao que se concebe como “avanços” da “civilização”, o que ecoa naquilo que vem da cidade, e no que se fala sobre ela.

O confronto a tais valores dá-se com as vivas memórias da personagem Dô-Nhã, ferindo as imagens de poder na composição de suas convergências. São imagens que, atuantes nesse confronto, são narradas no inventivo da ironia utilizada pela velha senhora, personagem que é uma espécie de bruxa dos confins que surge na trama de “Buriti”. Narra-se na novela que Dô-Nhã fugira de um casamento arranjado pelos pais, escapando com um homem com quem ela pretendia viver. Na luta da fuga, surgem outros homens para auxiliá-la, em um contar da personagem que produz a imagem de vida “nos cafundós do sertão, em meio de mato”.

⁴³ Embora de modo mais explícito em “Buriti”, o lugar erótico da fala, fazendo ressurgir outros do sertão, é o que provoca a intensa produção de sentidos ao longo das sete novelas do livro, conforme observam trabalhos da crítica rosiana, como os estudos de Cleusa Passos sobre *Corpo de Baile*: PASSOS, Cleusa R. *Guimarães Rosa: do feminino e suas estórias*. São Paulo, Hucitec; Fapesp, 2000 (p. 125-139).

Além da moralidade, as cenas que surgem como episódio interposto na trama do Buriti Bom subvertem as regras de propriedade na medida em que, mesmo com as dificuldades, a mulher e seus quatro companheiros passam a viver de modo isolado em um território que não possui documentação legal de terras. Essa peculiar família, a mulher e seus quatro homens, fazia, ainda segundo as recordações de Dô-Nhã, uso de alguns animais que “alguns diziam ser roubados”, o que se negava. Essa negativa permanece no contar que relembra e assim fabrica o texto como novo sertão, com a incorporação do outro, estranho. Eles ressurgem com a fala corporal e a escrita literária erudita, assim escapando do recalque de uma tradição pretensamente passiva em seu discurso.

1.2 - No “pensável” da escrita: a história como “coisa movente” na escrita

Considerando questões envolvendo forma literária em *Corpo de Baile*, através de seu corpo de narrativas que narra o sertão, podemos conceber a ficção como forma de pensar a história, de a ela dar sentido, entre recusas – a entendimentos sobre seu fazer-se - e formas de reescrevê-la, em diálogos práticos a partir do literário. É nesse sentido que lemos a história, como campo de conhecimento, construída pela sua dimensão narrativa. Nessa proximidade com o literário, aludindo ao “infinito” da anotação de Rosa, presente na epígrafe inicial, podemos pensar as novelas como história que se narra, seguindo as considerações de Michel de Certeau sobre a produção de um “pensável” elaborado através da escrita geradora de histórias, narrativas⁴⁴.

São elas que, remodelando, reconfigurando o sertão em senso comum, produzem sentido na ficção das novelas, fabricando a “coisa movente, impossível, perturbante, rebelde a qualquer lógica, que é a chamada realidade (...)”. (ROSA, 2003b, p. 238)⁴⁵. Considerando a força dos lugares narrativos como sentido de história no literário, evita-

⁴⁴ Reflexões do historiador que também associam o processo de escrita à dimensão de viagem, conforme leituras desse autor indicadas na bibliografia do trabalho. [Mais diretamente trabalhadas no Capítulo 4 da tese, em diálogo preponderante com o que se constitui como “Intervalo Crítico” de *Corpo de Baile*] Se, em *Grande Sertão: Veredas*, lemos que “viver é muito perigoso”, em *Corpo de Baile* lemos que “Viver é viável” (ROSA, 2001c, p. 314), como dito na fala do personagem João Gualberto Gaspar. Sobre a condição de viagem presente em todo *Corpo de Baile*, destacamos trecho do já antes citado artigo de Cláudia Campos Soares: “O mundo costuma se abrir aos personagens a partir das experiências da viagem, que, simultaneamente, constituem para eles conhecimento dos perigos e alegrias da existência e oportunidade de construção de si mesmos. Em *Corpo de Baile* se viaja o tempo todo”. (SOARES, 2007, p. 4)

⁴⁵ Considerações de Guimarães Rosa sobre *Corpo de Baile*, em Carta a Curt Meyer-Clason (CMC). Rio de Janeiro, 9 de fevereiro de 1965.

se, assim, que se acompanhe a “guerra intestina” travada entre história e histórias⁴⁶. Em movimento outro, ambas podem ser aproximadas em *Corpo de Baile*, um livro construído na feitura de estórias, corpo narrativo, que tomamos como lugar de histórias, na medida em que carrega temas, questões, releituras. Delineia-se, assim, lugares de história, de saberes, pensáveis através da escrita artística, as múltiplas narrativas que a envolvem.

Nessa perspectiva, o historiador Fernando Catroga adverte que a própria condição narrativa, em vez de explicar algo pontual, compreensivo de modo pleno⁴⁷, já realiza a prática de historiar no momento em que descreve, narra, carregando questões que espalham sentidos no próprio fazer do texto (CATROGA, 2010, p. 26). Em *Corpo de Baile*, temos uma profusão de sentidos narrados no texto literário, em trânsito, percorrendo sua “desmesura”, como movimento artístico da “massa de documentação”, reunida a partir da trajetória do escritor. É nesse percurso que, em sua ação narrativa, as estórias literárias, como pluralidades de histórias, atuam reconfigurando o sertão brasileiro, esquecível como espaço na produção de escrita, que entre vestígios, lacunas, ocultações e desejos do “outro” fazem operar na obra literária a fabricação de um novo sertão. No artístico, o “outro” sertão surge como lembrança do que não mais se vê, reintroduzindo-se pelo que se sente com a escrita, passando a ser sempre “mais flor do que planta” em sua dimensão de reescrita, para retomarmos a anotação de Rosa.

Em *Corpo de Baile*, essa matéria de sertão está nas estórias, conforme lemos na alusão àquilo que o personagem Miguilim narra, “estórias”, onde toma forma a história, conferindo sentidos a quem as escuta. “Essas estórias pegavam”. (ROSA, 2001a, p. 104) Nessa perspectiva, é através das estórias, sua matéria narrativa, que o sertão passa a ser tocado pelos leitores, a quem as estórias se endereçam, possibilitando que os mesmos realizem um trabalho de apropriação. Leitores que, dessa forma, reelaboram o sertão ao tempo em que são tocados pelo corpo textual, a partir das sensações, provocando o desdobramento de múltiplas imagens. Desencadeando esse processo, as estórias de *Corpo de Baile* exercem no livro a condição geradora de sentidos da ficção, na medida em que podem ser lidas como “meio romance, [e] meio história”, considerando as

⁴⁶ Disputa que “remonta a épocas bem recuadas” (CERTEAU, 2011b, p. 45) ao contextualizar as questões envolvendo ficção e historiografia relacionadas a lugares de saber, incluindo as que envolvem a autoridade do dizer.

⁴⁷ Tais problemas são apontados por Michel de Certeau como limitações na perspectiva do que ele chama de uma ‘história literária’, amparada em um fazer excessivamente realista, no intuito de “restaurar, incansavelmente, a referencialidade”. (CERTEAU, 2011b, p. 111)

proposições de Michel de Certeau (2011a, p. 334) feitas em relação à força da linguagem, a partir de suas leituras sobre a escrita freudiana⁴⁸.

No conjunto de novelas rosianas, as histórias exercem o lugar próprio de história, na ficção, recusando um discurso pronto de sertão, reconfigurando-o como espaço pensável no corpo movente do conjunto novelístico, reunido e avistável inicialmente pelo corpo físico do livro. Ele se apresenta, em sua embalagem, como tradução ilusória diante da espalhada concretude do sertão que, feito de fragmentos de linguagem, toma corpo, ganhando sentido, a partir da dimensão narrativa que se inscreve em *Corpo de Baile*⁴⁹. O ‘sertão narrado’ no fragmentário das novelas constrói-se em caminho diverso de uma ideia “grandiosa” de sertão, calcada em sentidos que se ligam ao “religioso”, que a historiografia, como observa Michel de Certeau, preserva de alguma forma, “guarda”, em sua busca de uma “totalização impossível”. (CERTEAU, 2011a, p. 383)

Essa concepção relaciona-se com o que Guimarães Rosa chamou de “o dito problema da tradução do sertão” (ROSA, 2003b, p. 85)⁵⁰. Na produção rosiana, peculiarmente na condição movente de *Corpo de Baile*, tal problema imprime-se principalmente nas pretensões explicativas de nação feitas através de associações entre Brasil e sertão. “A ficção não conhece as estabilidades políticas nacionais, sempre postuladas pela historiografia”. (CERTEAU, 2011a, p. 343) Esse desejo de estabilidade, como prática de uma “ciência histórica” que reivindica implementações ditas “objetivas”, como certezas sobre os acontecimentos, pratica-se na busca de uma identidade fim, a se moldar segundo interesses específicos, embora justificados em discurso como questões amplas e de interesses comuns a todos.

Nesse sentido, João Adolfo Hansen atenta para os problemas de incursões que, buscando dar conta de uma ‘formação’ linear da nação, trabalham com Guimarães Rosa e sua obra sem considerar a presença fundamental dos lugares de linguagem na ficção. Estes estudos, conforme essa advertência de Hansen, são utilizados como apêndices para objetivos primeiros de aplicar/ajustar conceitos que sejam comprovados/adequados através da produção literária, em seu “dado” contexto, valendo-se do material artístico

⁴⁸ De modo mais amplo, nos dois capítulos que constituem *A escrita da história*, intitulada “As escrita freudianas”.

⁴⁹ Destaque-se, nesse sentido, uma nota de Michel de Certeau em *A Escrita da História* na qual, comentando sobre escrita e memória, o historiador francês alude a comentário de Walter Benjamin segundo o qual “a lembrança é a embalagem, e o esquecimento, o conteúdo”. (CERTEAU, 2011a, p. 352) E nessa perspectiva, conforme reflexão desse momento, o livro se apresenta como lembrança do sertão brasileiro, visível no objeto impresso, com as novelas de *Corpo de Baile* narrando-se como dimensão ‘esquecível’ desse sertão, que assim adquire outros sentidos pela reescrita na ficção, com as suas leituras.

⁵⁰ Palavras de Guimarães Rosa em correspondência de 11 de novembro de 1959, enviada a Curt Meyer-Clason, tradutor de *Corpo de Baile* para o alemão.

apenas como ilustração comprobatória do que já se impõe anteriormente, independente do corpo estético da linguagem, de se refletir sobre ele, enfrentando-o e percorrendo seus labirintos. Diante disso, apresentando questões sobre “Forma literária e crítica da lógica racionalista em Guimarães Rosa”⁵¹, Hansen entende que “o autor Rosa indetermina as representações realistas”, o que geraria problemas no caso de não se observar de algum modo a força da linguagem literária, ainda que ela possa sempre estar em diálogo com diversos campos de conhecimento, como ocorre na obra rosiana:

[O problema de] enfatizar questões temáticas, interpretando conteúdos dos textos por meio de sistemas não-literários, principalmente por meio da sociologia pau-para-toda-obra que, quase sempre, continua presa ao conceito de linguagem literária do século XIX, propondo a representação realista como horizonte da ficção. (HANSEN, 2010, p. 25)

É nessa perspectiva que o sertão, o vocábulo e seus usos de sentido, passa a ser apropriado por tradições que visam traduzi-lo – de modo lógico, em correspondência direta – como passado representativo homogêneo do país, dentro de perspectivas uniformes, também recorrentes à historiografia, assim praticadas dentro desse desejo de estabilidades. Elas são “postuladas”, por exemplo, em nome de uma “sociedade” inteira, de um “patrimônio” comum a todos, um sistema jurídico de funcionamento ideal, de uma dada “classe” homogênea, dentre outras esferas evocadas na ânsia de traduzir algo pela “totalidade”. Com a ficção das novelas, as estabilidades, na ideia de todo, questionam o sertão como corpo estático e território uniforme. Esse questionamento faz-se no artístico com a narração de inquietudes, aplacadas e silenciadas de modo geral segundo as concepções de sertão que adotam referentes exteriores ao trabalho de linguagem, o que apenas reproduziria uma suposta precisão espacial do Brasil, buscada sem êxito. Ao contrário disso, produz-se em *Corpo de Baile* um sertão que tem seu corpo pulsando nas narrativas, pelo movimento de escrita, que, como “texto em pedaços” (CERTEAU, 2011a, p. 335), incorpora o que estava recalcado pelas tradições de estabilidade, como repertórios que conferem ao texto um lugar onde se agregam e convivem os contraditórios. (CERTEAU, op. cit., p. 335)

Entre os estudos rosianos, verificam-se aproximações com as estabilidades através de uma tradição de trabalhos construída nas motivações de explicar e traduzir a nação, geralmente pensada em plano macro, como extensa região homogênea existente

⁵¹ *Guimarães Rosa e a Crítica Literária*. Porto Alegre, 2010 - Anais do XXVII Seminário Brasileiro de Crítica Literária do Rio Grande do Sul. [Conferência de Abertura].

no interior do Brasil. No plano da crítica cultural, como nas abordagens mais sociológicas sobre a obra rosiana, foram produzidos importantes estudos a partir da ideia de sertão como espaço construtor da nação brasileira, conforme destaca Willi Bolle. (BOLLE, 2004, p. 74) Em seu levantamento sobre o que aponta como constituição de linhas diversas nos estudos rosianos, Bolle também ressalta, nas abordagens da produção literária, a relação que a palavra sertão possui com o “Brasil interior”, gestado nas “matas, florestas”, na distância e pretendida diferenciação, por oposição direta, em relação às regiões litorâneas do país⁵².

No entanto, sem deixar de considerar as relações com o geográfico, pelas quais nasce o sertão como corpo narrativo, o conjunto de novelas rosianas, em seu permanente movimento, ganha força como forma de narrar a história na medida em que seus textos, “peças” artísticas, passam a ser vistas como força “instável”, nos lugares de intensidade narrativa por onde circulam, transitam os diversos saberes presentes na linguagem artística sertão. São lugares construídos na ação narrativa que transforma sentidos inscrevendo outras corporeidades sociais do país, assim produzindo a mutação do passado, como lugar onde se passam pluralidades tocadas pela leitura. E nesse sentido, para também dialogar com as considerações de Willi Bolle, *Corpo de Baile*, na condição de dança teatral poética, inventivo móvel na linguagem artística, destaca-se na produção rosiana ao realizar dessa maneira o que o autor menciona como “uma profunda reflexão sobre o modo de escrever a história (...), em refinada versão ficcional”. (BOLLE, op. cit., p. 41)

As ações de linguagem, que com o livro fabricam o corpo narrativo sertão, podem ser vistas na produção do imenso lugar, como um “cetáceo” que se “tri-faz”, no dizer de Guimarães Rosa (2003a) -, sendo o livro construído como espaço outro diante da autoridade primeira de dizer reivindicada pela historiografia, através de sua grandiosidade religiosa. Michel de Certeau ressalta que esse “mecanismo do crer” se processa tanto no “poético”, de modo “exílico”, como no analítico, ambos se realizando pelo modo “devorador” da ficção histórica. (CERTÉAU, 2011b, p. 111) Nesse sentido, esse acreditar na ficção, como modo de dizer, está em sintonia com as considerações

⁵² O autor destaca as pesquisas sobre o sertão realizadas por Gustavo Barroso. Dentre os trabalhos, nessa perspectiva, após as primeiras críticas à obra de Rosa, de Antonio Candido e Cavalcante Proença, Willi Bolle menciona, como consolidação dessa linha crítica que esboça, a importância dos trabalhos de Walnice Galvão e Heloísa Starling. (ver bibliografia final) Ressalto que as leituras e análises dessa frente de estudos, debatida com outros matizes, também foram realizadas a partir do diálogo com a professora Claudia Campos Soares, juntamente com alunos de suas disciplinas, por mim cursadas na Faculdade de Letras da UFMG (FALE/UFMG).

que Guimarães Rosa toma como seu “credo poético”, ecumênico, envolvendo o lugar do escritor e a importância de escrever, poética e politicamente, como confronto à autoridade que se interpõe como científica, segundo se pode ler em uma de suas inquietas respostas, por ocasião da entrevista a Günter Lorenz:

Veja como o meu credo é simples. Mas quero ainda ressaltar que credo e poética são uma mesma coisa. Não deve haver nenhuma diferença entre homens e escritores; esta é apenas um maldita invenção dos cientistas, que querem fazer deles duas pessoas totalmente distintas. Acho isso ridículo. A vida deve fazer justiça à obra, e a obra à vida. (LORENZ, 1973, p. 330)

Na produção rosiana, a crença na escrita manifesta-se e pratica-se como forma de, com a ficção, enfrentar um saber científico que queira ser superior ao que se produz como linguagem artística. A mencionada “maldita invenção dos cientistas”, separando “homens e escritores”, conforme as palavras de Rosa, converge com a observação de Certeau, segundo a qual, ao cientista, “o artista sempre precede”. (CERTEAU, 2011a, p. 354)⁵³ A essa intenção das “seriedades” do saber, de reproduzir fielmente o sertão, pelo menos como discurso, o enfrentamento à “tradução” reprodutora - reivindicada por esse tipo de “ciência”, calcada nas tradições de poder - é realizado concretamente através da ficção, que se professa com os “outros” que nela se incorporam, gerando sentidos no corpo de sertão narrativo.

Em *Corpo de Baile*, a ficção atua desautorizando e burlando as intenções de exaltar grandiosidades do sertão que, interessando a determinados credos de poder, não passem pela fé na linguagem artística, a crença nessa “outra escrita” que procura incorporar o outro, conforme se lê nas novelas de *Corpo de Baile*. Nesse sentido, destaque-se a observação de Paulo Rónai segundo a qual, para Rosa, “escrever tinha tanto de brincar quanto de rezar”. (ROSA, 2009, p. 16)⁵⁴ A ficção, como realização de uma crença outra, subverte o modo sério de ver o mundo, desviando-se com o pensamento que vai se realizar na escrita, sua urdidura que envolve práticas diversas, vivências e saberes. A ficção chega mesmo a deslocar o discurso explicativo, que normaliza e classifica, como na ironia presente na composição de alguns personagens das novelas.

⁵³ Além do constante diálogo de Michel de Certeau com Freud, nesse momento, ressalte-se, o historiador menciona diretamente o psicanalista Jacques Lacan.

⁵⁴ No texto *Os prefácios de Tutameia*, na edição referenciada.

Longe de aspirar ser estritamente ciência (CERTEAU, op. cit., p. 383), *Corpo de Baile*, nessa escrita que brinca e reza, professa o novo sertão assemelhando-se mesmo, como lugar de linguagem, à imagem do que Guimarães Rosa chamou de “omelete ecumênico”. (COSTA; GALVÃO, 2006, p. 45, 46)⁵⁵ Rosa referiu-se dessa forma ao processo de composição que, na fabricação da escrita, incorpora imagens e repertórios heterogêneos. A expressão “omelete ecumênico” é aqui utilizada, de modo geral, como presença no texto literário de imagens oriundas de diferentes momentos e lugares, não sendo mais nomeados no texto artístico, imprecisas e misturadas no corpo ficcional.

Essa crença praticada pelo artista, de trabalhar com diversos “materiais”, vivências diversas, memórias, é confessada na escrita que, como “romance histórico”, ficção produtora de sentidos, é lida “pela metáfora” como “histórias diferentes [que] subsistem num mesmo lugar”. (CERTEAU, 2011a, p. 337) Certeau adverte que “a espacialidade proíbe essa coexistência num mesmo lugar”. (CERTEAU, op. cit., p. 337) Na esfera da linguagem, é essa espacialidade proibitiva que provoca, como visão aprisionadora, “o dito problema da tradução do sertão”. De modo mais direto, o problema permanece na medida em que se passa a buscar no texto literário um real localizável, tomando-se o literário como reprodutor correspondente de uma exterioridade. “A causalidade deixou de existir. Aliás, nesse aspecto, o Senhor está de acordo com os mais recentes resultados da Física”, diz Meyer-Clason em carta a Guimarães Rosa⁵⁶.

Além da dificuldade de conviver com as perdas, ocorridas com o passar do tempo sem que se atente para o irre recuperável do vivido – com suas as mudanças, transformações -, o “problema” da tradução desconsidera que, na condição narrativa, é gerado sempre um espaço novo quando se (re)conta, imprimindo sentidos no fazer-se da linguagem, por entre acréscimos, ocultações e silêncios. O sertão passa, assim, a ser narrado como “o mundo [que] perdeu suas paredes”, como imagem esboçada na ficção, em “Buriti”, relativa ao personagem Ezequiel, espécie de profeta da natureza nessa novela de *Corpo de Baile*. (ROSA, 2001c, p. 178) Não se trata de desconsiderar a existência espacial do sertão, lugar de experiências que compreendem a trajetória social do país, a partir de seu “interior”.

Há, no entanto, a necessidade de se perceber que, na impossibilidade de se reviver “fielmente” algo, não mais repetido como acontecimento, o sertão, em vez de

⁵⁵ Segundo depoimento do poeta Haroldo de Campos.

⁵⁶ Em 22 de abril de 1965 (ROSA, 2003b, p. 283).

reduzido a uma explicação, concretiza-se no livro como real dimensionado o corpo de narrativas. Em vez de cristalizado, o sertão é reconfigurado, desprendendo-se da pretensão de querer recuperar algo passado, *passando* a ganhar sentidos na feitura narrativa, com seus repertórios e ritmos que assim reconfiguram e reescrevem o sertão no literário. E nessa perspectiva lemos um Guimarães Rosa taxativo sobre a questão narrativa: “Meu lema: a linguagem e a vida são uma coisa só”. (LORENZ, 1973, p. 339)

Paul Ricoeur ressalta, nesse sentido, que “por oposição a uma imaginação que mais não faz que reproduzir, fazer uma cópia de algo que já está aí, a produção [narrativa] é essencialmente uma produção de novas sínteses, de novas configurações”⁵⁷. É com esse entendimento que “o problema”, a tradução meramente causal do sertão brasileiro, deve ser considerado a partir de uma mudança de perspectiva. Vai-se, desse modo, se compreender de uma outra maneira o sertão, como território de intrigas, podendo-se, nessa dimensão de abordagem através do corpo narrativo, toma-lo como lugar conhecimento que existe em uma outra “relação de tradutibilidade”. (RICOEUR, 2016, p. 66) Como “enfrentamento” a uma imaginação reprodutora, ressalte-se que a “colocação em intriga trata-se de um processo em movimento”. (RICOEUR, op. cit., p. 43) As intrigas são urdidas no tecido artístico operando sentido nas tramas de *Corpo de Baile*, envolvendo não apenas os repertórios, mas, na mesma importância, as formas e modos narrativos relacionados à produção do sertão artístico nas novelas.

Nessa perspectiva, *Corpo de Baile* torna-se um fértil território para a percepção do sertão através da constituição de intrigas, na medida em que se constrói como uma “exagerada massa de documentação”, conforme a afirmação de Rosa. Uma “massa” colocada em movimento na permanente dança de linguagem do livro. Nele, as intrigas atuam em profusão, no complexo e sedutor embaralhar do texto literário. Ao voltar para a fazenda Urubuquã, nos Gerais de Minas, retornando de viagem feita ao “Alto Sertão” brasileiro, o personagem Grivo, vaqueiro-poeta na novela “Cara de Bronze”, reencontra os demais vaqueiros da fazenda ávidos para saber o que ele irá dizer sobre o longo período que passara em viagem. “É dilatado demais para se relatar” (ROSA, 2001b), ouvem os vaqueiros, pelas palavras do personagem⁵⁸. Não há mais como dizer

⁵⁷ RICOEUR, Paul; CASTORIADIS, Cornelius. *Diálogo sobre a historiografia e o imaginário social*. Lisboa, Edições 70, 2016, p. 41.

⁵⁸ Ressalte-se que o personagem Grivo, como texto, de modo geral, também se constrói na trama como a própria a ação de narrar, uma “outra maneira”, pela ficção histórica, de dizer sobre o sertão, na dimensão de corpo de linguagem.

precisamente a experiência vivida, restando narrar episódios de sua viagem, sempre lacunares no entrecortar do texto literário. Assim, não é por acaso que, como se lê, o que o Grivo traz da viagem é uma “noiva de palavras”. Dessa maneira, decepcionando expectativas, e ao mesmo tempo encantando através dos enigmas, o texto literário, nas intrigas onde se movimentam os personagens, confronta o sentido meramente espacial, como “totalidade”, passando, pela ficção histórica a ferir a própria representação, em ação de narrar que também ataca a “seriedade” do saber. (CERTEAU, 2011a, p. 340)

Dizer em desvio

Em vez de precisão localista e certeza sobre fatos, temos na escrita rosiana uma operação de sentidos que, pela concepção e realização de linguagem, provoca um deslocamento que vai da espacialidade sertão - com o qual o escritor se envolve de maneira singular - à produção do sertão em regiões de linguagem, como territórios moventes, que assim percorrem o texto literário, tornando-o um espaço marcado pelo trânsito de significâncias. Nesse deslocamento, produzindo-se novas “regiões” de sertão pela linguagem, imprime-se a transformação da ordem espacial, o interior brasileiro, a partir dos “gerais” – espaço físico na dimensão ampla de sertão -, em série temporal que propaga sentidos de leitura, conforme já dizíamos sobre as considerações de Certeau (CERTEAU, 2011b, p. 98), relacionadas ao processo de produção da “peça”:

“Você sabe⁵⁹, desde grande parte de Minas Gerais (Oeste e sobretudo Noroeste), aparecem os “campos gerais”, ou “gerais” – *paisagem geográfica* que se estende, pelo Oeste da Bahia, e Goiás (onde a palavra vira feminina: as gerais), até ao Piauí e ao Maranhão” (ROSA, 2003a, p. 91).

Além de mostrar a importância da relação do artista com os lugares de sertão, no contexto de vivência, pesquisa e leitura, as considerações sobre o espaço geográfico visam o delineamento do pacto narrativo – espacialidade, cenário – a ser elaborado pela leitura em *Corpo de Baile*. De modo geral, esse pacto ocorre na condição “estrangeira” do leitor, diversas, tal como o tradutor italiano na sua relação própria com o “interior” do Brasil. Dessa forma, diante da diversidade narrativa do livro, e também por ela, entre repertórios e formas, o leitor das novelas, elaborando o pacto narrativo entre semelhanças e estranhezas, o vivencia ainda de modo peculiar na medida em que se depara com diferentes questões envolvendo a complexidade de sertão presente na obra.

⁵⁹ *Carta de Guimarães Rosa a Edoardo Bizzarri*. Rio de Janeiro, 25 de novembro de 1963. Bizzarri é o tradutor de *Corpo de Baile* para o italiano. A referência aos Gerais está presente em outras correspondências entre os dois, relacionadas ao livro, que se estenderam até 1964.

São questões que, de algum modo, tornam-se muito importantes, conforme lido na correspondência de Rosa a Bizzarri, na medida em que apontam para a percepção de uma ação de “desvio”, segundo indicação do próprio escritor. Em conexão com o corpo narrativo da obra, essa ação de desvio nos diz de modo relevante sobre o que envolvem diretamente linguagem e reconfiguração histórica:

A primeira estória [de *Corpo de Baile*], tenho a impressão, contém, em germes, os motivos de todas as outras, de algum modo. Por isso é que lhe dei o título de “*Campo Geral*” – explorando uma *ambiguidade fecunda* (g.m.). 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, op. cit., p. 91)

Essa “ambiguidade fecunda” mencionada por Rosa atua em *Corpo de Baile* como presença de um pacto narrativo construído na espacialidade sertão do Brasil. Ela será sempre redimensionada no conjunto narrativo, seja pelos movimentos de crítica, na recusa à tradução reprodutora, ou pelas reconfigurações propostas a partir das imagens que se elaboram com o território físico, cenários e ideias preexistentes sobre o imaginário sertão. São movimentos que em geral não se separam no narrar, “contorcendo” a recorrência geográfica estrita, assim operando nos moldes da “ambiguidade fecunda”. Usar “o singular”, como diz Rosa, concretiza-se, mais do que um detalhe, mera troca de palavras, em uma forte ação que imprime a dimensão narrativa sobre os entendimentos prévios de sertão, incorporado pluralidades no corpo artístico, diferenças.

Ultrapassa-se assim a ideia de sertão como uma região uniforme, na pretensão de ser reproduzida ‘fielmente’ através da nomeação de seu nome ‘verdadeiro’, no caso a região dos “gerais” do Brasil. Dessa maneira, “desvia-se” o sertão de um discurso referente apenas a uma região geográfica, deslocando-o para seus sentidos “simbólicos”, passando a ele a ser composto pelas singularidades dos gerais, outras, na nova dimensão que o sertão passa a ter no interior da ficção histórica. Ela é a destinação de uma escrita que, nesse desvio, viaja⁶⁰ para ativar “zonas” de sertão que estavam silenciadas pelas tradições, que, com seus discursos, visavam ocultar essas “forças outras”, no desejo mesmo de imobilizá-las como estranhezas, superstições, bizarrices. Nessas “zonas”,

⁶⁰ Dialoga-se aqui com as relações que Michel de Certeau estabelece entre Escrita e viagem. Nesse sentido, o historiador aborda “a língua como viagem”, realizando uma “alteração itinerante”, em vez de “casa fixa” (CERTEAU, 2011a, p. 344), o que se demonstra como relevante para pensarmos a realização de *Corpo de Baile* em sua forma e modos narrativos.

mesmo diante das tradições e das pretensas normatizações científicas, escapam singularidades que em *Corpo de Baile* são narradas pela “fabulação erudita” (CERTEAU, 2011a, p. 330), surgindo nas tramas através de regiões de escrita como a festa, a libido e a loucura.

Quase nunca separadas na “interação”⁶¹ do corpo narrativo, essas “zonas” de escrita constroem-se incorporando e dando movimento ao que se entendia apenas como macro cenário espacial do país, supostamente formado somente nas suas traduções “estáveis”. Confrontando-as, a ficção histórica de *Corpo de Baile* escava tradições do sertão, fazendo retornar outras falas que nas novelas passam a habitar a linguagem também como lugar de conflitos. Nessas “zonas de desvios”, reescritas do outro, constroem-se inquietos corpos narrativos de sertão, compostos por personagens como o mendigo Camilo (“Uma Estória de Amor”), os “recadeiros” do sertão – profetas, crianças, insanos e artistas (“O recado do morro”) – e, de modo geral, os corpos da novela “Buriti”, que se envolvem em uma desordem, tal como o texto literário, a partir dos enlaces sexuais que, no período noturno da trama, são narrados como “outros” lugares de sertão em relação aos dias de normalidade inicialmente lidos na associação de um sertão ordeiro.

A produção das “zonas” do outro no livro, do silêncio à inquietude, ocorre através da “peça”, que é ao mesmo tempo artística e histórica, na medida em que, como lemos em *Corpo de Baile*, constrói-se como produtora de sentido na transformação da espacialidade em “ordem temporal”. Na ficção, é o trabalho – artístico e histórico - da “peça”, sua inscrição, que percorre lugares, escavando e externando inquietudes no fazer do texto, produzindo um pensável que gera um outro sertão, móvel, como dança atuante no corpo de escrita. Em *Corpo de Baile*, temos uma “peça” que carrega “diversas peças”, na dimensão de “infinito”, tanto na densidade de temas como na sua intensidade narrativa, o que vem a impedir uma nítida separação entre as condições artísticas e históricas, e seus desdobramentos. “Escrevendo, descubro sempre um novo pedaço do infinito. Vivo no infinito; o momento não conta”, destaca Rosa. (LORENZ, 1973, p. 328) As peças de *Corpo de Baile*, portanto, elaboram-se como um espaço

⁶¹ Abordando a ideia de imagem de Freud, “incompatível com uma homogeneização icônica”, Michel de Certeau ressalta em uma de suas notas que, na escrita, ela “supõe a interação, num mesmo lugar, de estruturas estratificadas: *uma diacronia na sincronia*” (CERTEAU, 2011a, p. 337), funcionando a partir da ativação das metáforas. A despeito da “importância monstruosa, espantosa de Freud” (LORENZ, 1973), que Guimarães Rosa reconhece na entrevista a Günter Lorenz, essa consideração nos remete diretamente à forma literária de *Corpo de Baile*, sua constituição de escrita da “coisa movente”, expressão usada por Rosa em designação ao livro.

constitutivo outro, um “pedaço” que se faz com a escrita, também como novo passado, que ressurgem remexendo a tradição pelos caminhos da linguagem. É desse modo que a narração, na dimensão poética, produz sentidos diversos que simultaneamente coexistem nas “peças”.

Nesse sentido, e observando ainda as palavras de Rosa sobre o “desvio”, há um deslocamento de uma “totalidade”, como mapa genérico do país, para um lugar de linguagem em movimento, passagens de sertão, a ser tocado dessa maneira, e a ser conhecido através das singularidades que adquirem concretude nas formas de narrar. Pela ação narrativa, surge “o quem das coisas”, o que é pedido – e mesmo ordenado – pelo personagem Cara de Bronze ao vaqueiro Grivo, como sentido motivador de sua odisseia pelo “Alto Sertão”. Redimensionado na ficção histórica, o sertão, profusão de temas embaralhados, movimenta-se através de “intrigas” desencadeadas pelas trajetórias de personagens, como corpo de linguagem construído para o uso do leitor, o “quem” que o ativa.

As novelas, ao modo dos componentes de um espetáculo de dança (um *Corpo de Baile* ainda não é a dança, mas indica a iminência dela), funcionam como partes de um todo que pode ser *posto em movimento* (g.m.). O título do livro indica, portanto, movimento latente, em potência. O movimento – o baile, a dança – é ativado pela leitura. (SOARES, 2007, p. 4)

A dança desencadeia-se na obra livro pela condição de “plano geral” da primeira novela, “Campo Geral”, tal como Rosa a menciona, referindo-se a uma das peculiaridades do livro que existe a partir de sua forma fragmentária. Conforme lemos, é também com essa forma simultânea das estórias, que pela novela “Campo Geral”, no desdobramento de seu “plano”, constrói-se o “sentido simbólico” da obra *Corpo de Baile*. Embora cada novela possua autonomia de leitura, com a nomeada separação dos enredos, há um lugar de livro que é fluido. “O conjunto de narrativas é capaz de sustentar, simultaneamente, a autonomia das estórias individuais e a unidade do conjunto”. (SOARES, op. cit., p. 3) Movimentando-se no trânsito entre as novelas, a obra, em seu corpo móvel, expande-se e aprofunda-se na medida em que, mais do que menções veladas entre as sete estórias, como sentido poético, vê-se que as novelas entranham-se umas nas outras, ainda que veladamente, com a presença de certos temas espalhados em mais de uma novela, dentro da condição narrativa de personagens de uma novela que ‘visitam’ outras novelas do livro.

Na natureza de *Corpo de Baile*, sua constituição, temos ‘germes’ que nascem em uma narrativa, fabricados na escrita, e passam a habitar também outras novelas,

seguindo a metáfora de dança presente na linguagem da obra. Esses aspectos ligados à forma literária, aos modos de se narrar em *Corpo de Baile*, implicam em potenciais problemas para um olhar histórico que, mesmo a partir dessa ‘realidade’ narrativa, pretenda realizar uma apreciação valorativa concentrada em uma das novelas, separada, ou que pretenda ainda imprimir essa perspectiva valorativa como uma resolução de análise total do livro. Esse impedimento se deve à dinâmica da obra no plano narrativo, que se constrói como uma literatura que se realiza ao lado de diversas linguagens artísticas, como a música, o teatro e o cinema, sem que nunca se abdique da condição poética da prosa.

Nesse sentido, o literário realiza uma ideia de história que é praticada na linguagem artística, tal como se lê na construção da novela “O recado do morro”, narrada como “a estória de uma canção a formar-se”. (ROSA, 2003b, p. 92) Trata-se, na trama, de uma canção que nunca se forma por completo, no sentido de encerrar-se, fechar seu significado em um ponto, como um final consumado da novela, pela peça musical, que impediria a pluralidade de leituras. É nesse inconcluso que reside a ideia de história que se pratica na ficção, realizada com o artístico em *Corpo de Baile*, como lugar que também escreve a história. Para além da letra crivada no texto, na convencionalidade da palavra, torna-se importante, em diálogo com o campo da história, pensar a escrita das novelas como forma outra de escrita da história que, desencadeando-se com a palavra, realiza-se de modo mais amplo ao se relacionar, por exemplo, com o sonoro e o cênico.

Nesse sentido, a palavra literária inscreve-se em sua potencialidade e limite de dizer, aludindo ao que não explicita, ao que não se mostra no dizer verbal, tocando regiões “outras” que, no percurso de escavar, requerem um maior trabalho de imaginação do leitor. Esse ‘convite’ da escrita ocorre, em *Corpo de Baile*, também na medida em que o literário, sua forma, se faz na peculiaridade de carregar o inesperado em suas peças artísticas, incluindo repertórios e experimentações narrativas que transformam os próprios modos de escrita. É o caso, por exemplo, da novela/poema “Cara-de-Bronze”⁶², onde lemos um roteiro cinematográfico como peça que quebra convenções ao tempo em que realiza uma escrita que simultaneamente caminha em várias direções.

⁶² Além de linguagens não usais no texto literário, a novela se constrói de modo próprio, pela forma, que, por exemplo, rompe em alguns momentos a convenção de um lugar principal narrativo na página, com a criação de outras narrativas no lugar onde se esperaria apenas notas de rodapé ilustrativas.

É também pela forma literária peculiar que, dessa maneira, o conjunto rosiano de novelas pode transformar uma escrita “instrumentalizada”, domesticada na correspondência direta, em “palavra pensante” (PRADO JR., 1985, p. 224) que propõe outras formas de se enxergar na matéria literária aquilo que estaria esquecido, realizando uma reconfiguração do sertão brasileiro através dos sentidos narrativos que o literário produz, como possibilidade de novas leituras. Na produção rosiana, esse confronto existente no artístico dá-se também pela suposição e entendimento do leitor como trabalhador ativo no terreno da escrita, que deve estar disposto sempre a reler e reescrever o sertão com o texto literário. É o que, além dos enfrentamentos na ficção das novelas, se depreende em alguns comentários de Rosa, como aquele que concebe a escrita como uma espécie de ‘beleza áspera’: “uma obra crespada, rumorosa, incômoda (...) pouco harmoniosa e cheia de imperfeições”. (COSTA; GALVÃO, 2006, p. 87)⁶³ Assim, também pelas suas transformações, entre formatos e perspectivas, vemos a linguagem realizar suas “contorções para dizer” que transcendem a letra em *Corpo de Baile*. Mesmo que “firam a representação” pelas suas formas, recusando a domesticação, elas abrem outras dimensões de ser da linguagem, com os formatos que se inserem. É o caso do mencionado roteiro cinematográfico, que compõe o livro não como ilustração, mas como porção que constrói o literário em formatos diversos:

ROTEIRO:

Quadros de filmagem:

Quadros de montagem:

Metragem: Minutagem:

1. G.P.G. Int. Coberta

Entrada dos vaqueiros. Curto pra-

zo de saudações *ad libitum*, os

chegados despindo suas croças

- bem trançadas, trespassadas

Adiante e reforçadas por um

Cabeção ou “sobrepeliz” sobre

Os ombros, também de palha de

Buriti Som: O violeiro estará tocando uma mazurca.

Inhô Ti entra no plano, de costas. Som: O fim da mazurca

(ROSA, 2001b, p. 130)

Além de formatos artísticos diversos, como no caso acima, o texto literário se faz com a inscrição de sons, como os onomatopaicos vistos nos momentos narrativos do

⁶³ Palavras do escritor publicadas na *Revista Realidade*. Rio de Janeiro, 1967. Aqui citadas a partir de leitura em *Cadernos de Leitura do Instituto Moreira Sales*, de 2006. Nesse sentido, destaque-se também a resposta de Rosa a Lorenz ao ouvir sobre sua suposta condição de gênio. “Genialidade, pois, trabalho, trabalho, trabalho...”. (LORENZ, 1973)

Chefe Zequiel – “O úù, o ùù, enchemenche, aventesmas...” -, e dos movimentos da natureza narrados – “o iziquizinho”. [“besouro que surge de seu buraco no chão”, segundo carta de Rosa a Bizzarri (10/12/1963)]. Dessa forma, a mencionada “palavra pensante”, que transcende a letra em *Corpo de Baile*, só possui razão de ser com a existência de um leitor ativo, que trabalhe para extrair prazer do texto, a ser sempre por ele completado. Sem nunca fechar completamente seus sentidos, é dessa forma que o texto se destina à recepção, também propiciando indagações à leitura da história, como trabalho e busca que são permanentes. Na diversidade de formatos do livro, a letra, em sua estranheza poética e política, é quem nos traz momentos que refletem sobre a linguagem, tal como podemos ler em certa altura de Cara de Bronze:

Há aqui uma pausa. Eu sei que esta narração é muito, muito ruim para se contar e se ouvir, dificultosa: difícil: como burro no arenoso. Alguns dela não vão gostar, queriam chegar depressa a um final. Mas – também a gente vive sempre somente é espreitando e querendo que chegue o termo da morte? Os que saem logo por um fim, nunca chegam no riacho do vento. Eles, não animo ninguém nesse engano; esses podem, e é melhor dar volta para trás. Esta estória se segue é olhando mais longe. Mais do que o fim; mais perto. (ROSA, 2001b, p. 135)

O trecho nos diz sobre a necessidade de trabalho do leitor, admitindo as dificuldades no percurso, no narrar e no receber. Um trabalho que é também o de compor o sertão com o artista, percorrendo os materiais de linguagem nos passos de uma travessia que pede esforço, paciência, imaginação. Esse trabalho é parte do que se evoca no momento de advertência no texto literário sobre o risco de não se entrar no sertão, seu corpo, e principalmente de se pretender encerrá-lo, o que se demonstra sem êxito diante do “riacho do vento”, forma que, na imagem movimento-natureza, afirma de modo peculiar o vigor narrativo em *Corpo de Baile*. Ele se apresenta mediante transformação de substratos sociais do sertão brasileiro, imprimindo-se sua recriação e sua projeção como movimento, baile, danças narrativas por onde se propaga a história.

Teatro, um modo narrativo - narrando o encenado

Mais do que realizações técnicas separando cada linguagem artística no literário, a escrita de *Corpo de Baile* constrói-se como motor teatral, na sua encenação de ficção histórica que se mostra e é narrada como literatura. Nesse encenar que diz o outro, não esqueçamos da observação de Paulo Rónai sobre a “ausência de separação entre palco e plateia” no livro, em menção relativa àqueles que “formam o *Corpo de Baile* num teatro”. (ROSA, 2001b, p. 18) Como ‘peça com infinitas peças’ temos, com as tramas

literárias, o livro e a narração como produtores conjuntos de um lugar peculiar para a realização de múltiplas séries artísticas. Na “transformação da ordem espacial em série temporal”, Certeau acrescenta que esse processo, no trabalho de linguagem, dá-se a partir do “modelo “literário” do teatro”. (CERTEAU, 2011b, p. 92)

Como peça artística que agrega várias outras peças, reunindo saberes em poesia na dimensão infinita, *Corpo de Baile*, a despeito de apreciações sobre suas diversas linguagens artísticas, converge sua forma literária com o teatro ao se escrever pelo permanente entrar e sair de cena de seus incontáveis personagens, realizando seu movimento de dança cênica. Ele é encenado a partir do drama familiar que se desencadeia pelo enredo de “Campo Geral”. A novela o introduz como teatro no livro através dos conflitos amorosos entre os pais de Miguilim, o que se desenvolve com as disputas ao longo da novela. Dentro da intensidade teatral do literário, a referida trama passa por uma espécie de virada dramática com a morte de Luisaltino, personagem morto pelo pai de Miguilim, Berno, que se suicida em seguida. Desdobramento do conflito amoroso na família, a notícia, recebida por Miguilim, é vivenciada com ares de tragédia pela criança, na dor de um trauma que o acompanhará ao longo da vida, como se lê novela “Buriti” com a composição do personagem Miguel, a fase adulta de Miguilim, entre embaraços, dores e incertezas que permeia a memória de suas recordações.

Nessa forma de entrar e sair, mostrar e esconder – artística e histórica, reforçemos -, já estamos no lugar do estético que, “no fundo, é apenas o aparecer da forma ética no campo da linguagem”, conforme observa Michel de Certeau. (CERTEAU, 2011b, p. 111) “O caráter do homem é seu estilo, sua linguagem”, enfatiza Guimarães Rosa na entrevista a Günter Lorenz. (1973, p. 334) Como proposição reinventiva de autoridade do lugar historiográfico, Michel de Certeau nos adverte que, “se o poema não é autorizado, ele confere autoridade a um espaço diferente”. (CERTEAU, 2011a, p. 111) Guimarães Rosa atua na proximidade da operação historiográfica quando pergunta, anota e registra de modo contumaz. É o que se dá durante seus momentos de viagem pelo sertão brasileiro, de modo mais explícito, e em diversos outros lugares, em um percurso que mostra o escritor como rigoroso pesquisador, nos moldes de um colecionador extremamente sensorial. É o que se pode constatar, por exemplo, ao se ler seus cadernos e cadernetas, lugares que desconstroem autoridades de poderes do sertão, no trabalho de inserção nas novelas do que estaria excluído por estar pelo esquecido.

Embora o escritor agregue muitos saberes em sua trajetória pessoal, como se percebe nos escritos de viagem, percebe-se, no entanto, que a produção rosiana distancia-se de uma transmissão que pretenda cristalizar o que fora pesquisado. A mudança de perspectiva, em relação a um fazer historiográfico fincado na mera reprodução, reside na forma de exposição do que é pesquisado, vivido pelo escritor, as outras trajetórias que o artista encontra, e todo material que se incorpora nas novelas, como ação política de linguagem praticada na inserção feita pela escrita, tecida também em conflito com a tradição, por sua vez minada de algum modo pela construção literária. “Somente renovando a língua que podemos renovar o mundo. Devemos conservar o sentido da vida, devolver-lhe esse sentido, vivendo com a língua”. (LORENZ, 1973, p. 345) Guimarães Rosa expressa sua radicalidade quando associa sua prática artística à ação revolucionária realizada através da linguagem. Criticando o que entende como panfletos literários voltados para interesses a matizes políticas reduzidas e limitadas no presente, sem força de permanência, o escritor chega a ironizar a certeza dos políticos e dos escritores que falam de política, não realizando-a, segundo enfatiza, na força artística da linguagem:

Mas você [a Lorenz] já observou que os [escritores] que mais falam de política são sempre aqueles que tem menos livros publicados? Quando os têm, não são livros onde expressem ideias semelhantes às expostas aqui⁶⁴. Noto a falta de coerência entre suas obras e suas opiniões. (LORENZ, op. cit., p. 319)

Dessa forma, na missão de não separar crença e escrita, a política na obra rosiana realiza-se pelas reconfigurações do que é pesquisado, que se insere na linguagem operando, de modo inconsciente, nas “incoerências” produtivas do processo artístico. (CERTEAU, 2011) Para além das afirmações do escritor Guimarães Rosa, é na reconfiguração narrativa, nas realizações da ficção, onde podemos identificar as ações políticas que se realizam através da linguagem artística. Uma ação política empreendida na incorporação dos “outros” nas novelas, que estavam soterrados nos valores de poder, e que seriam utilizados nos relatos de grandiosidade sobre o sertão brasileiro. Assim, *Corpo de Baile* passa a realizar, pelo trabalho da ficção, pesquisa e narração, um combate às visões uniformes de sertão, impedindo sua redução ao pitoresco, como mero lugar de ingenuidade. São associações valorativas que de alguma forma estão presentes

⁶⁴ No Congresso de Escritores Latino-americanos, realizado em Gênova, em 1965, onde se realizou a entrevista.

no que Michel de Certeau critica como preceitos superficiais de uma “história literária”, apenas cumulativa, sem reflexão e aprofundamento, camuflada na superficialidade de fatos pontuais. Eles são assim identificados na reprodução do que seria forçadamente entendido como “história real”, transposta a lugares mais palatáveis, identificados como um literário pertencente apenas ao autor. Desse modo, seriam entendidos como reprodução plenamente verdadeira vinculados restritivamente a uma época e a um lugar⁶⁵.

É diante disso, como crítica e redirecionamento de compreensão, que as estórias de *Corpo de Baile* realizam o trabalho de ficção como outro lugar de dizer sobre o sertão, diverso da historiografia científica, narrando no movimento textual os que estavam ‘imprensados’ entre a tradição do ‘sertão raiz’, os olhares nesse sentido direcionados a ele (folclore, nostalgias), e as pretensões historiográficas científicas que querem assim defini-lo. Não se trata de ignorar totalmente procedimentos caros à historiografia. Eles, por sinal, como já se disse, estão presentes e são muito importantes no percurso da produção rosiana: registros, indagações, armazenamento de informações. A questão está em, aproximando produção literária e história narrativa, observar no movimento de linguagem as ações de escrita que criticam – tradições, progressos - e incorporam “o outro” na fabricação de um novo sertão lido nas novelas de *Corpo de Baile*. Trata-se de um processo de seleção, nunca plenamente racional, que se dá na forma lacunar de se escrever a história no artístico, pela ficção. “A convencionalização é, basicamente, o trabalho de *selecionar os traços*, dada à impossibilidade de descrever a totalidade duma existência”. (CANDIDO, 2005, p. 75)

Em *Corpo de Baile*, nessa “seleção” entre “existência” e o narrado/ouvido, são as estórias que exercem um lugar de entendimento construído com a narrativa literária. Como lugar de dizer que se tece na artesanania das novelas, as estórias constituem-se como território onde a criança, primeiro poeta do livro, confere sentidos ao que vivencia, fabricando um lugar de questões na obra, pensáveis nos corpos narrativos que a produzem. “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*”. (ROSA, 2001a, p. 115) Nesse entendimento a partir da estória como espaço de outros saberes, incorporando o soterrado, ou o que se

⁶⁵Além da literatura que de algum modo se quer “realista”, e que ainda ‘sobrevive’ na modernidade, lembre-se também, nesse sentido destacado pelo historiador, das produções realizadas nos modelos de *best-sellers*.

situa na margem social, temos uma aproximação com o que Michel de Certeau, comentando a obra de Freud, destaca sobre ‘a forma de ver’ – “pede-se fechar os olhos” – na ficção histórica: “Mais do que história, tem-se aqui uma estória: este “romance” escrito na outra língua, a da erudição (...)”. (CERTEAU, 2011a, p. 351) Essa proximidade reside no entendimento sobre a produção de um outro lugar, feito para narrar, como condição exercida em uma perspectiva própria, com um outro ‘olhar’ que é feito nas sensibilidades, pelas sensações. Trata-se de uma condição surgida quando se percebe mesmo a necessidade ‘de se ter’ um espaço para narrar, um espaço para que a narração possa ocorrer, realizar-se. Sua concretização passa pela forma na qual são gerados os repertórios.

No caso de *Corpo de Baile*, temos um espaço que se faz escrita mesmo não sendo “classificado” de maneira exata, conforme lemos na crítica de Günter Lorenz sobre o livro, publicada inicialmente para os leitores alemães: “um romance que não é romance e, ao mesmo tempo, protótipo de romance”. (ROSA, 2003b, p. 377) Essa indefinição que acompanha a condição de livro, uma “penca de romances”⁶⁶, está relacionada também, na elaboração de *Corpo de Baile*, à própria condição de contar que passa pela voz. Ela, não sem conflito, mistura-se à letra como forma de buscar outras concretudes, no desejo de se produzir outro espaço e novos sentidos, como lemos no momento em que o personagem Miguilim esboça sua vontade de fabricar estórias. “(...) então vinha ideia de *vontade de poder saber fazer uma estória*, muitas, ele tinha!”. (ROSA, 2001a, p. 82) Em *Corpo de Baile*, é através do personagem Miguilim, sua ação no espaço de estórias, que se desencadeia a escrita do livro como produção de novas possibilidades para se pensar o sertão, entre escrita e leituras. Elas surgem a partir da ação de Miguilim nas estórias, como uma “escultura dos acontecimentos” (CERTEAU, 2011b, p. 96), na ficção que reelabora imagens e assim desconstrói uma noção estática do espacial, produzindo um novo sertão como corpo de narrativas.

⁶⁶ Expressão de Guimarães Rosa para referir-se a *Corpo de Baile*, usada em diálogo com Edoardo Bizzarri e, similar à referência de “contos longos” relacionada ao livro, utilizada na entrevista a uma TV alemã, em 1962. Expressões presentes no filme “Outro Sertão” (de Soraia Vilela e Adriana Jacobsen), onde acompanhei momento de fala do escritor [Impedido pelas filhas do escritor de ser exibido no circuito comercial, o filme foi apresentado em Belo Horizonte sem a cobrança de ingresso, e com divulgação reduzida, em pelo menos dois momentos: no CEFET, em 2015, e no Cine Humberto Mauro, do Palácio das Artes, em 2016].

1.3 - Uma “história da natureza”

(...)Ocasões de acasalar.
Os urubús, sem chapéu, e dansam seu baile
*O recado do morro*⁶⁷

Outros personagens de *Corpo de Baile* também realizarão esse trabalho de esculpir, na metaforização de sentidos que se dá principalmente nas associações que envolvem a presença da natureza. O menino Miguilim, no entanto, é quem atua no livro como espécie de lugar iniciático de *Corpo de Baile*. A criança está, no conjunto de novelas, abrindo caminhos no percurso rosiano de narrar o sertão como “mapa que foge e se desarticula”. (CANDIDO, 2004, p. 115) Contudo, sua trajetória no livro como narrador, desautoriza idealizações construtoras de grandes identidades brasileiras, na medida em que os sentidos que o personagem externa escapam das “totalidades”. Sua aspiração principal é a vontade de narrar, espalhando lugares afetivos a partir de “Campo Geral”, primeira novela de *Corpo de Baile*.

No texto, Miguilim situa-se como intenso lugar narrativo que movimenta as intrigas, na recusa de um sertão imóvel. Através da família, o sertão que chega ao menino carrega sentidos rudes, pela violência física e pela normatização impostas a Miguilim. Diante disso, o personagem é narrado na sua estranheza, deslocado da ‘normalidade’ das demais crianças do Mutúm, que na trama não possuem a mesma complexidade de questões. Diante das muitas adversidades, temos um Miguilim que não se queda ao conformismo, aos obstáculos de mudanças, buscando sempre o prazer inventivo de modo integrado à natureza, onde são geradas a maior parte das questões na novela. São imagens às quais, em contexto adverso, o menino utiliza para fabricar suas narrativas, conferindo sentidos que não se esgotam, na medida em que se elaboram na fantasia infantil que se imbrica ao poético do texto. Dessa forma, mais do que um simples modelo heroico, o personagem constrói-se na obra como lugar narrativo que propaga questões externadas na tensão do narrar, a exemplo de seu encontro com Patorí⁶⁸, menino mais velho que acompanha o pai dele em visita ao Mutúm:

⁶⁷ ROSA, 2001b, p. 45.

⁶⁸ Em carta a Bizzarri, Rosa destaca o nome como associação à natureza, o que, na ligação da mesma com a sexualidade, ressaltamos como características desse personagem presente na provocação a Miguilim, também como inquietude e indisciplina transgressora da infância. Na sequência do enredo, Patorí surge como provável autor de um crime, o que se sabe a partir da apreensão de Seo Deográcias, pai do personagem.

“- Mas, agora, Miguilim, vou te ensinar uma coisa, você vai gostar. Sabe como é que menino nasce?” Miguilim avermelhava. Inventava [Patorí] que ia casar com Drelina [irmã de Miguilim], quando crescesse, que com ela ia se deitar na cama. Ensinava que, em antes de se chupar a bala doce, a gente devia de passar ela no tamborete onde moça bonita tivesse sentado, meio de arte. Contava como era feita a mãe de Miguilim, que tinha pernas formosas...
 “- Isso tu não fala, Patorí!” (ROSA, 2001a, p. 54)

Dessa maneira, podemos ver Miguilim no que Clara Rowland chama de “cartografia instável”, em alusão d pesquisadora aos “livros de 1956” de Guimarães Rosa: *Corpo de Baile e Grande Sertão: Veredas*. O personagem infantil está no texto como um dos ativos “pontos móveis” (ROWLAND, 2011, p. 128) que recusam na linguagem o sertão como estático. Rowland observa que “os livros de 1956” caracterizam-se por uma permanente reescrita, na sua resistência em reproduzir um mesmo relato. É dessa forma, como “intermitência” de sentidos, que podemos associar a escrita das novelas a uma outra dimensão de natureza, na medida em que o texto, constituído de matéria viva, como “coisa movente”, compõe-se como incessante produção de significâncias. (ROWLAND, op. cit. p. 128)

Essa produção, ressalte-se, ocorre não como uma simples passagem de natureza à cultura, mas como uma escrita que confere outra visão para a primeira. Dialogando com a questão do “Mapa” construída na crítica rosiana⁶⁹, Willi Bolle, comentando as formas de narração que envolvem grupos, nações, atenta para o fato de que “a cartografia deriva do racionalismo instrumental”. Essa tradição cartográfica no Brasil, conforme observa Bolle, “instaura o homem como dominador da natureza”. (BOLLE, 2004, p. 76) Em *Corpo de Baile*, esse “racionalismo instrumental” tem como contraponto uma escrita que se realiza concebendo o homem como parte da natureza, o que se narra em meio a conflitos que a envolvem na relação de degradação e reesistência de sua matéria. Desse modo, compõe-se nos textos um lugar ativo de história por onde se diz sobre o Brasil, reconfigurado no outro sertão através dos recursos da ficção *Corpo de Baile*.

Dessa forma, podemos ler nas novelas uma outra “história da natureza”, que se compõe na linguagem do livro nos moldes de uma “fruição (orgástica, festiva) reprimida por uma ética do progresso que é incrivelmente ascética”. (CERTEAU,

⁶⁹ A partir da construção de Antonio Candido sobre um “mapa que foge e se desarticula”, Wille Bolle, além dos trabalhos já mencionados, demarca esse diálogo mencionando mais diretamente Gustavo Barroso, mais particularmente no que diz respeito ao lugar do sertão na construção do Brasil. Nesse campo de observações, Bolle também realiza interlocuções com outros trabalhos, exemplo de *Um sertão chamado Brasil*, de Nísia Trindade.

2011b, p. 89) Nessa perspectiva, o conjunto novelístico rosiano constitui-se como lugar onde o literário realiza a crítica – desse progresso, das tradições – narrando o sertão brasileiro e a ele conferindo novos sentidos, como “aquele contínuo lazer sem limite”, que externa sentido de prazer corporal a partir da “gorda comida roceira, os doces açucarados”. (ROSA, 2001c, p. 224) O corporal, nos enredos de *Corpo de Baile*, mistura-se à densa e intensa presença da natureza – fauna e flora – que, mais do que porções ilustrativas, possuem grande importância na configuração de tramas construídas nas ligações afetivas entre os personagens das novelas.

Um importante momento dessa ligação é narrado, na novela “Buriti”, pela relação entre iô Liodoro e Dionéia, mulher casada com o personagem “Inspetor”, mas uma das amantes do fazendeiro, no velado consentimento do marido, apresentado na novela como “gente envelhecida e empobrecida da cidade”⁷⁰. Na novela, a natureza é o complexo de imagens tecido como interposição entre as ações eróticas e os poderes socioeconômicos. A inventividade do texto chega a apresentar o movimento do vento durante o encontro entre os três personagens, quando o personagem Inspetor procura um capim para se curar da impotência sexual, em meio às aproximações – falas, corpos – entre Dionéia e o fazendeiro, o que se dá na fazenda a partir de trechos narrados pelo personagem Gualberto Gaspar:

[Eu vinha] Imaginando o senhor [Liodoro]: eu vinha com o Inspetor, desprevenidos, conversando a respeito de uma coisa ou de outra, ele assaz esperançado... Aqui, bem neste lugar, ele desmontou, queria era procurar o capinzinho, de bom remédio, que eu mesmo nunca vi, mas me disseram, por aí que há: e que dá debaixo dos buritis, nos brejos, nas veredas... O coitado do Inspetor (...) O Senhor sabe? Sabe para quê é que servia aquele dito capim? Pois, para se fazer chá, e tomar, e recobrar a potência de homem, as forças machas desabrocháveis já perdidas... Isto sim. (...) Assim mesmo assim o Inspetor desceu do animal, se curvou, chega se ajoelhou, nas umidades (...). Estava jazente aí, de mãos no chão, catando, o Inspetor andava sempre vestido de preto: figurava um besouro bosteiro... (...). [Guaberto continua]: Em outros tempos, homem matava homem, por causa de mulher! Como os bichos fazem... Mas o mundo vai demudando. Raça da gente vai esfriando, tempo será se vai ficar todos frios, feito os peixes (...) Mas, eu, que escuto razoável, e o vento dando, ainda restou para eu ouvir o que eles que eu ouvisse não pensavam. O dele, iô Liodoro, não. Mas o dela, - mulher de fina voz, e que fala sempre muito alto⁷¹:

⁷⁰ A elaboração do personagem, designado apenas pelo nome de “Inspetor”, ironicamente em maiúsculo, também ressoa como crítica à fragilidade do institucional, sua imagem construída a partir das cidades, deslocada do sertão, que, em um plano geral da construção, a aplaca com sua força. Nos meandros da trama amorosa, o casal muda-se para a cidade para cuidar da saúde, o que ocorre a partir das despesas pagas pelo fazendeiro Liodoro, amante de Dionéia, a esposa do Inspetor.

⁷¹ Todo o trecho, aqui apresentado com cortes, é narrado no texto literário em itálico, como destaque, um interstício episódico à narração da novela, entrecortada, pelo erotismo sedutor que se faz pelas imagens e

- Você não sabe... Eu gosto de você..... [voz incompreensível de Liodoro, no vento, como reticências] - Dóro, vigia, o buriti grande..... - Em enorme! Parece que está maior... Eu havia de gostar de derribar... (ROSA, 2001c, p. 152-153)

A despeito dessa perspectiva corporal inscrita no erótico como reconfiguração do sertão, a natureza, ressalte-se, está presente como personagem ao longo das sete novelas do livro. Em “Campo Geral”, lemos por várias páginas o drama da cachorrinha pingo de ouro, o que se desenrola em meio às descobertas e sofrimentos de Miguilim. Na novela “O recado do Morro”, tem-se o Morro da Garça, em Minas Gerais, como personagem visual e falante do livro. Personagem que emite vozes, e com quem alguns outros personagens conversam, conjecturam, tentam recusá-lo, sempre sem sucesso. Mais do que um personagem convencional, a natureza corporifica questões e confronta a concepção de representação causal correspondente. A natureza espalha-se no livro como força narrativa que demarca uma ideia outra de história, a partir do que se inscreve na paisagem sertão, como na indicação de Cara de Bronze, o Segisberto, nomeado nessa novela – homônima ao personagem – com o sobrenome Jéia, na associação à palavra Terra. “Segisberto Saturnino Jéia Velho, Filho, é o senhor absoluto que, com o poder da riqueza e da idade, domina o tempo e a terra, Saturno e Géia, em sua fazenda”. (MACHADO, 2003, p. 87)

A presença da natureza nunca será em vão no gerar de sentidos. Eles são tecidos em uma natureza outra na qual o sertão é reescrito através de analogias, alegorias. Ao longo das novelas, a natureza existe como sentido de criação e de recriação da história, estando assim fortemente presente na elaboração do texto artístico. “É sempre no pré-estruturado, no já estruturado que reestruturamos. Eis por que nunca estamos numa situação à qual você chamaria criação, como se, do absoluto informe, se extraísse a forma”. (RICOEUR, 2016, p. 44) A escrita de *Corpo de Baile* é, portanto, produção que surge da natureza, como lugar único de criação. É possível identificá-la em dimensão de espiritualidade, como obra divina, tanto através das intrigas, na ficção, como nas relações construídas por Guimarães Rosa ao longo de sua trajetória. No entanto, pelos movimentos de linguagem desencadeados nas novelas, ações no texto, em vez de apenas criação divina, ou da ciência, com a qual se confronta a escrita, a natureza passa a ter uma dimensão diversa na ficção, plural, como lugar intenso para incorporar os “outros” no sertão plural que se realiza no artístico.

movimentos da natureza, demarcando sentidos na escrita da sexualidade na paisagem do sertão, que assim se constrói como histórica na narrativa.

Dessa forma, a natureza narra-se nas novelas como exuberância, descontrole, ritmando o estranho que surge em *Corpo de Baile*, que se faz também, constrói-se, como crença em uma outra forma de história, pela ficção. É com esse exuberante descontrole que na novela “Dão-lalalão” a palmeira de buriti é lida como algo “fora da ordem da paisagem”. Inscrita como natureza sem controle pleno, vinculada à sexualidade, a árvore situa-se na região espacial da fazenda que elabora outras temporalidades no enredo, tal como criva o texto no caso do buriti grande, na associação peniana que se faz a partir de Liodoro, “a pura luz de maio fá-lo maior”. (ROSA, 2001c, p. 169)

É essa “história da natureza” narrada como corpo de sexualidade que confronta poderes e reescreve o sertão em *Corpo de Baile*. Presente na convencionalização da escrita, a tradição está nos enredos das novelas dizendo sobre os poderes, também mostrando como eles se reelaboram. A tradição, no entanto, é dita e contestada no artístico, exemplo da ironia que a interroga nos lugares de suas pretensas formas de cristalização, como os ditados populares que se ligam à tradição. Sua suposta imobilidade é confrontada nos caminhos do texto literário pela ação ficcional que reescreve o sertão no inventivo corporal das forças da natureza, imprimindo sentidos do outro que, pelo erótico, atuam nas novelas nas próprias inserções dos mencionados ditados populares. “Sempre a gente tem mais fôgo do que juízo”, diz o texto sobre os perigos de Gualberto andar “vadiando, na redondez”. (ROSA, op. cit., p. 175) Em vez de tradições estáveis, a narração artística faz uso de formas diversas para dizer e recontar o sertão. Assim, sua condição histórica imbricada à linguagem realiza operações que reúnem repertórios e modos de narrar. É essa reunião nas novelas que reescreve o sertão, pontuando questões que se apresentam em uma maior proximidade do corporal, o “fôgo”, em relação ao racional, o “juízo”.

Nessa perspectiva de uma história narrativa, pelo literário, temos em *Corpo de Baile* a realização da escrita artística operando sentidos através das imagens de natureza, metaforizada principalmente na sexualidade, por onde lemos o sertão em uma linguagem que se faz já marcada pelo outro. Na novela “Buriti”, a natureza nomeia-se e produz novos territórios de leitura, como os lugares eróticos do “brejão do umbigo”, região pantanosa da fazenda, e o “buriti grande”, a enorme palmeira fñcada nas terras de iô Liodoro. Nessas regiões, momentos do texto, os sentidos se propagam na mistura de ‘entendimentos’ sobre as vegetações e os órgãos genitais, em uma (re)ativação de leitura que leva o leitor ao “espumoso reino do feitiço”. (ROSA, op. cit., p. 177) É nele

que, principalmente em “Buriti”, o sertão, de suposta tradição imóvel, passa a ser lido como corpo de sensações, ganhando novos sentidos com a incorporação do “outro”. Na novela em questão, o que seria apenas um “pau-santo” da tradição, como uma árvore de significância despercebida no enredo, ganha sentido em seu “cheiro mexente”, como natureza pulsante que é também uma “dessacralização” de sentido do sertão restrito a uma “categoria”. Essa dessacralização ocorre com a transformação narrativa, entre movimentos de recalque e ações de incorporação do outro, que se insere nas novelas como intensidade presente na sexualidade metafórica da natureza. Nesse percurso, temos em *Corpo de Baile* uma convergência no corpo literário de natureza, falas e mitos, o que se dá em meio às ações que a ficção realiza.

As vozes que ecoam no livro, trabalhadas pela escrita também mediante conflitos, são muitas vezes provenientes de materiais sonoros captados de alguma forma pelo escritor, como nos momentos de viagem de Guimarães Rosa pelos diversos lugares, principalmente na condução da boiada, em 1952, como se observa em exames do material levantado pelo artista-pesquisador. São sons de animais, das águas, das plantas, onomatopeias que, como diversidade inventiva, inserem-se de alguma maneira no conjunto de novelas. São também vozes como as proferidas dos vaqueiros, que na maioria das vezes circulam na oralidade sem uma precisão de autoria. É nesse sentido que elas atuam como mitos, corpos de fala, como ressalta Roland Barthes⁷². É o caso das quadras e dos ditados populares. Em vez de mera reprodução, eles se situam sempre produzindo sentidos no contexto das estórias, relacionando-se aos enredos e abrindo-se à imaginação de leitura, como na cantiga de Maria da Glória confidenciando a Lalinha o enlace carnal com Gualberto: “Boi ladrão não amanhece em roça”. (ROSA, op. cit., p. 288)

Dessa forma, os mitos integram as narrativas sem que se estabeleçam em uma necessária oposição com a história, como observa Durval Muniz⁷³. O historiador

⁷² BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2001, p. 93-95. Ressalte-se as advertências de Fernando Catroga sobre alguns equívocos cometidos no sentido de se reduzir tudo à “pura linguagem”, desconsiderando mesmo a dimensão do vivido, dos acontecimentos que, longe de reprodução em representação direta, são narrados como “poética da ausência”, numa ação que “re-presentifica” como fazer historiográfico. Sobre a ponderação desse historiador, envolvendo diretamente Barthes: “Porém, Roland Barthes reduziu os fatos à linguagem, e algum pós-modernismo mais radical apostolou que já não existem dados e factos, mas tão somente interpretações”. (CATROGA, 2016, p. 124)

⁷³ Dialogamos aqui com as considerações do autor em *A invenção do Nordeste* e, mais diretamente, em seu trabalho *A feira dos mitos*. Em vez de abrir um tópico específico para tratar dos mitos, questão importante na produção rosiana, optamos por abordar os mitos de modo diluído ao longo do trabalho, na medida em que surjam questões que os envolvam, procurando, assim, colocá-los em diálogo, com autores como o agora referenciado, com a produção rosiana, com as afirmações de Rosar, a crítica e as reflexões

ressalta que os mitos, em movimento na oralidade, têm a história como lugar de surgimento e, em dados contextos, passam a atuar na ficção como matéria, substrato para produção de novos sentidos, possuindo dimensão significativa na medida em que há releitura e reescrita. É o que, com a mediação do artista, ocorre em relação aos mitos usados no processo de produção de *Corpo de Baile*. Essa produção, observando a convergência ressaltada, faz com que possamos perceber nas novelas uma pluralidade de narrativas, mitos diversos, como corpos falantes que se manifestam sempre a partir da inscrição da natureza, atuando por analogias, referências, enfim, um corpo de linguagem que compõe o livro distanciando-se de uma ilustração que, dessa maneira, enxergaria o corpo literário apenas como conteúdo secundário da história.

Assim, o mito, em encontro com o artista, seu leitor e mediador primeiro no trabalho de linguagem, faz-se presente como matéria diversa que produz significâncias geradas no conjunto das novelas rosianas⁷⁴. Desse modo, construindo o corpo do texto, o personagem Miguilim surge como potente lugar narrativo onde, entre descobertas e incômodos, os conflitos do sertão ligados à sexualidade intensificam-se quando, no desenvolver do texto, passam a ser narrados de maneira mais aproximada das imagens e repertórios de natureza. É o que se dá no encontro entre Miguilim e o personagem Liovaldo, seu irmão que não mora no Mutúm. Sua provocação contra o protagonista é disparada na intensa associação entre sexualidade e natureza, conforme externada pelos sentidos de estranhamento que os lugares de fauna e flora evidenciam no conflito.

O Liovaldo era malino. Vinha com aquelas mesmas conversas do Patorí, mas mesmo piores. – “Miguilim, você precisa de mostrar sua pombinha à Rosa, à Maria Pretinha, quando não tiver ninguém perto...” Miguilim não respondia. Então o Liovaldo dizia um feitiço que sabia, para fazer qualquer mulher ou menina consentir: que era só a gente apanhar um tiquinho de *terra molhada* com a urina dela, e prender numa cabacinha, junto com *três formigas-cabeçadas*. Miguilim se enraivecia, de nada dizer. (ROSA, 2001a, p. 133)

É nessa perspectiva que temos Miguilim como lugar narrativo desencadeador das questões do livro. Questões que a ficção vai construindo, descortinando e aprofundando. Assim, observando as imagens geradas, as cenas que se espalham a partir do personagem infantil, podemos percorrer o emaranhado narrativo de *Corpo de Baile*

que se ligam ao campo de saber da história, entendida na perspectiva narrativa, entre vivências e configurações produzidas na matéria literária.

⁷⁴ E nesse sentido lembramos a observação de Roberto Vecchi em seu ensaio sobre “O recado do morro”: “Se, de fato, um mito de fundação é necessário para formar a origem “comum” da comunidade, na modernidade emerge o seu caráter de ficção”. (VECCHI, 2009, p. 14)

atentando para as conexões que envolvem o escritor, o espaço “interior” do sertão brasileiro no texto, em seus passados, releituras e reconfigurações que, pelas lacunas da ficção histórica, dizem sobre o sertão no terreno literário.

2 – O artista e seus outros – *Corpo de Baile* como região de linguagem afetiva do sertão

A arte permite isso. Permite essa *transformação*.
Por mim os livros não deviam nem trazer nome do autor.
O autor devia ser um mistério⁷⁵

Em vez de um sentido metafísico presente na identificação do próprio escritor⁷⁶ e na crítica literária rosiana⁷⁷, tomamos esse “mistério”, aludido por Guimarães Rosa na epígrafe, como presença de história que opera como corporeidade no texto literário, na autoria que, em transformação, constrói-se para além do artista, outras vivências, repertórios e lugares que o ultrapassam, no mistério que se dá na “mágica” própria da forma narrativa⁷⁸. Longe de essencialismos que explicariam o sertão como homogêneo espaço rural do Brasil, em contraponto às cidades e ao mundo letrado, essa dimensão do “mistério” – também a partir do feérico, como fantasia por onde se diz – pode, ao contrário, ser compreendida como forma outra de se olhar para as vivências relacionadas ao sertão, na medida em que o vocábulo passa a ser uma “maneira” outra de dizer – pela ficção, no literário – sobre “o outro” no Brasil.

Como “ausente” segundo entendimento do sertão em uma perspectiva “globalizante” da história⁷⁹, o outro sertão emerge no artístico como diverso, nova possibilidade de lermos questões do país a partir do corpo narrativo das novelas. São leituras que, abrindo novas perspectivas, impedem que haja apenas um passado

⁷⁵ ROSA, João Guimarães, em entrevista a Pedro Bloch, Revista Manchete, nº 580, de 15/06/1963. [Extraído de: Pedro Bloch entrevista. Rio de Janeiro, Bloch, Ed. 1989].

⁷⁶ Em sua correspondência com Edoardo Bizzarri, Rosa chega a estabelecer uma escala de pontuação sobre frentes de abordagens e questões presentes na sua obra, com destaque para a metafísica, na qual “embarca” boa parte dos estudos, o que se faz presente já nas chamadas “primeiras análises” tanto em relação aos “livros de 1956”, com maior impacto na recepção de leitura, como na obra, de modo geral, o que se demarca a partir de “Sagarana” (1946), onde esse olhar é, dividindo atenções, acompanhado dos entendimentos de matizes “regionalistas”.

⁷⁷ Uma das cinco frentes apontadas na crítica rosiana pelo levantamento de Willi Bolle (BOLLE, 2004, p. 20), mencionando trabalhos como os estudos de Consuelo Albergaria (1977), Francis Utéza (1994), Kathrin H. Rosenfield (1993) e Heloísa Vilhena de Araújo (1996).

⁷⁸ Nesse sentido, considerando a forma “mágica” que se produz na ficção a ser lida, seu “mistério”, convém lembrar outro trecho do poema de Drummond citado na apresentação do trabalho, *Um chamado João*: “Mágico sem apetrechos, civilmente mágico, apelador de precipícios prodígios acudindo a chamado geral?” (ROSA, 2001, p. 15).

⁷⁹ Termos entre aspas resultantes de diálogo com a obra do historiador Michel de Certeau. Nesse sentido, o termo globalizante é usado nesse trabalho como um entendimento generalista da história, em sua compreensão totalizante, como leitura de passados homogêneos segundo tempo e espaço. Portanto, essa ideia de história, global, não se apresenta aqui como sinônimo de um “globalizante” associado, conforme se convencionou a falar, a uma sociedade de ‘avanços’ tecnológicos, na expansão mundial de mercados. Ao contrário, a ideia de história global, a homogeneização do passado, em tempo e espaço, é confrontada, com a reflexão no artístico, pela dimensão narrativa da história. Ela ao longo da tese, é trabalhada a partir da urdidura das intrigas literárias, vistas como movimento da história que nesse corpo, artístico, pode ser lida e relida de modo plural.

sertanejo sepultado como tradição. Essa tradição definidora de um passado claro e estável, bem como as pretensões científicas de precisar e explicar o sertão como possuidor de um passado único, são confrontadas em *Corpo de Baile* por uma ficção que atua como “feiticeira”, na condição de saber que confronta um lugar de autoridade evocada que “se empenha em fixar e classificar”. (CERTEAU, 2011b, p. 48)

Assim, pensando a escrita literária como confrontação de saberes e, simultaneamente, produção e visibilidade de outros repertórios tecidos no corpo narrativo do sertão, tocamos a linguagem artística da obra como uma “região de proximidade”⁸⁰ que se realiza a partir dos encontros entre Guimarães Rosa e os seus “outros”. São encontros que, em perspectiva ampla, fabricam um novo passado para o sertão na escrita, gerada como lugar de interpretação que realiza “a história como forma de estranheza”. (CERTEAU, 2011a, p. 312) É nessa “estranheza” que, em *Corpo de Baile*, com a inserção das diferenças no literário, os sentidos de sertão inscrevem-se também na relação que, pela linguagem artística, Guimarães Rosa estabelece afetivamente com esses lugares que se narram na obra literária. Lugares de vivência e leitura que produzem com o artista a ficção histórica.

No percurso de elaboração do livro, Rosa filia-se principalmente aos lugares de errância dos “desregrados”. É como se situam na narração aqueles que, como pulsão de história, se situam em relação aos padrões vigentes de cultura, conforme as regras que se definem nos campos da moralidade, passando pelo mundo do trabalho, inscrevendo no literário posturas de desvio que tocam e adentram as esferas da violência corporal. A “estranheza” lida nas novelas também se constrói pelo fascínio do escritor por esses lugares de história, na aproximação do artista com essas vivências do outro, como pode ser lido nas anotações de Guimarães Rosa que as vinculam ao corpo literário de *Corpo de Baile*. “Estou voltado para o remoto, o estranho”, dirá Rosa a Günter Lorenz quando menciona seu passado, construindo-o, em desvio, a partir da trajetória familiar que ele associa à condição de narrar, a qual o artista relaciona com o “mundo do sertão” (LORENZ, 1973, p. 320-321). Dessa maneira, essa afetividade que aproxima o escritor desses lugares “outros”, conforme mencionados, atua de algum modo, pelo que diz o texto artístico, como forma diversa de se filiar ao sertão, com a proximidade afetiva – entre Rosa e os “outros vividos” – lida na estranheza literária do conjunto de novelas, como intenso imagético de semelhanças e diferenças que se apresenta no corpo narrativo. “O estranhamento é proposto [por Freud] como uma resposta subjetiva

⁸⁰ RICOEUR, 2007, p. 141, conforme melhor abordaremos adiante nesse capítulo.

relativa a um momento em que o eu já pôde se distinguir como imagem: semelhança e diferença podem ser conjugadas”. (MARTINS, 2014, p. 24-25)

Essa “proximidade”, forma inesperada de amizade entre Guimarães Rosa – escritor, diplomata, médico – e os “desregrados” do sertão é, de modo mais amplo, lida na região de linguagem artística também como “jogos de distanciamentos e aproximação” que, na escrita, os aproxima na medida em que, como observa Paul Ricoeur, esse “jogos”, no percurso literário “fazem da proximidade uma relação dinâmica constantemente em movimento”. No território artístico, conforme a dança de *Corpo de Baile*, sua composição, o texto constitui-se como uma forma de “tornar-se próximo, sentir-se próximo”. (RICOEUR, 2007, p. 141) No livro, essa “relação dinâmica” desencadeia-se pelos caminhos do personagem Miguilim. É através desse personagem, míope como Guimarães Rosa, que o escritor se lança na autoria, que por sua vez produz uma “outra philia” a partir dos movimentos do personagem infantil, um menino entre 7 e 8 anos, durante as ações de “Campo Geral”, primeira novela de *Corpo de Baile*. É o personagem que, em sua busca de sentidos, tece a novela como matriz do livro. Entrelaçada às demais novelas, “Campo Geral” vai, dessa maneira, constituir a condição peculiar de livro da obra literária. Para além das semelhanças gerais entre o escritor e esse personagem, são os passos da criança, rumo aos “outros” na trama literária, que configuram “tempos sociais”⁸¹, descobertas e repulsões que escrevem um novo corpo de sertão no livro, delineados a partir de “Campo Geral”.

São os encontros do personagem que envolvem o inesperado, estranhezas que se dão na “região” corporal das novelas, entre linguagem e afetos. Os caminhos do menino, similares aos movimentos do escritor, configuram em *Corpo de Baile* novos passados para o sertão, posto em movimento com a escrita literária. Eles são lançados ao leitor pela narração do que estava ausente e distante, se considerados os ordenamentos de saber (poderes) que definem lugares estáveis, na sua associação a uma trajetória brasileira já previamente concebia, com seus passados devidamente “engavetados”. Com a ficção *Corpo de Baile*, eles são reconfigurados, remexidos pela condição míope de Miguilim e de Rosa que se entrelaça aos outros. Essa condição narrativa elabora ação de história na linguagem, como realização despertada no livro a

⁸¹ “E a pluralidade de expectativas e de memórias é o inevitável corolário da existência de uma pluralidade de mundos e de uma pluralidade de tempos sociais”. CATROGA, Fernando. *Memória, história e historiografia*. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2015, p. 38.

partir de uma criança, na leitura de suas construções de sentido, como percurso que toca e refaz coletividades na escrita artística.

Miguilim, como todo homem, cria a si mesmo, produz o seu ser, forma o seu ser de sujeito, produz sua subjetividade na incorporação, na invaginação do fora, do mundo, da sociedade, da cultura através das palavras, da linguagem. A dolorosa travessia entre a miopia do estado de infantilidade à condição de ser adulto que a tudo enxerga com nitidez (...). (ALBUQUERQUE JR., 2010, p. 11)

Através do personagem, o “mistério” da autoria, retomando a alusão de Guimarães Rosa, mais do que algo pontual a ser desvendado, insere-se em *Corpo de Baile* - na sua perspectiva de livro que se faz no conjunto de novelas - como invenção que produz elos entre o escritor, um míope que nasce no sertão e a ele retorna, de modos diversos, e uma personagem criança que, descobrindo-se míope ao longo da novela, realiza um movimento que imbrica vivência e linguagem artística – ouvindo e contando histórias - em seu percurso de significação na infância. Trata-se de um lugar produtor de sentidos marcados pelos conflitos que, a partir da família, reconfiguram o sertão brasileiro, interrogado e reescrito através da inserção de outros personagens e de temas diversos inscritos na obra literária. Eles constituem assim uma diversidade de saberes que se corporifica na matéria literária, também considerando as peculiaridades do livro.

Miguilim significa seu mundo ao tempo em que amplia e aprofunda questões do sertão na obra. Em seu movimento, a miopia, na analogia a Rosa e sua aproximação aos “outros”, atua na primeira novela e prolonga-se no livro como ação que, com a linguagem artística, suas invenções de formas e repertórios, “traz” o sertão para perto do leitor, na ação de reescrevê-lo. Em vez de distante, como mundo afastado do leitor, o sertão se torna próximo, com personagens e questões que, relacionadas ao esse espaço social do país, o (re)configuram também como outra forma de, pelas artes, fazer e dizer novos passados para a leitura sobre o Brasil. Surgem assim outros lugares de história que ganham concretude na linguagem artística. Ela metaforiza o livro como um (outro) corpo em movimento, dança, narrando o sertão como novos passados que se apresentam em movimento no espaço texto. Nessa perspectiva, o livro se compõe na convencionalidade literária que se faz também como seleção do que vai ser considerado passado do sertão brasileiro. Ela se processa com a inserção de outros repertórios que incorporam diferenças, nas formas e modos narrativos que fabricam a obra artística. Ela,

dessa maneira, amplia-se de “Campo Geral” às demais novelas, de Miguilim à rede de trajetórias dos muitos personagens que entram e saem de cena no livro.

Narrar, transformar - Mistério autoral aludido por Rosa, a “transformação” pela arte está presente ao longo de todo o *Corpo de Baile*, pelas reconfigurações na escrita do sertão realizadas com uma tradição que, não engessada na narração, faz ressurgir o passado “ausente”, inserido como estranho no conjunto de novelas. É o que ocorre em momentos como a narração de cenários que envolvem o personagem Chefe Zequiel, um roceiro “profeta” que não consegue dormir, descansar, pelo fato de “saber” e sentir todos os sons e movimentos da noite sertaneja, escutando-os profundamente. Eles são narrados como ações de natureza que se relacionam com questões presentes no enredo da novela “Buriti”. Essa tradição que molda – ou tenta moldar - um passado quieto, como passivo, tecido como imobilidade do sertão, está presente no contexto do personagem, nos momentos em que ele é tratado como conteúdo pitoresco, no exotismo de ser ‘mostrado’ como atração de divertimento, com ares de bizarrice animal, de modo pejorativo, conforme acontece na sua apresentação aos visitantes da fazenda. Assim como o patriarca Liodoro, a filha Maria da Glória “apresentava o Chefe como se ele fosse um talento de fazenda, com que o Buriti Bom pudesse contar – nos portais da noite, sentinela posta”. (ROSA, 2001c, p. 233)

No entanto, é dessa figura decorativa - segundo a pretensa domesticação dos proprietários, tratada mesmo como posse de uma natureza inofensiva -, que o texto literário interroga as posturas que cultivam essa tradição como ideia localizada de sertão, reclusa, em uma espécie de inteligência menor. Mais do que exibido como tradição recalcada, esse corpo narrativo compõe-se como transformação de uma tradição que estava ocultada. Ele se inscreve na novela através da reconfiguração do personagem bobo que, “contando de tudo”, ressurgiu na ação que “procurava exprimir alguma *outra coisa*, muito acima de seu poder de discernir e abarcar”. (ROSA, op. cit., p. 233) Essa “outra coisa” presente na novela, “transformada” pela narrativa artística, não é escutada ou compreendida pelos lugares sociais de poder que a trama literária configura. Lugares que, também conforme a narrativa, tomam como propriedade os corpos de história que deles se diferenciam, sendo na trama concebidos como “estranhos” aos valores da família que busca manutenção de poderes e aspira nobreza na normatização de costumes. “Mas, não, Maria da Glória, por de demasiado perto *o ter* [Chefe Zequiel], mal o compreendesse”. (ROSA, op. cit., p. 233)

Distanciando-se dos entendimentos do texto literário como correspondência direta – na “causalidade que deixou de existir” no livro⁸² -, é ao leitor que a narrativa se endereça para ser ‘completada’. É o que ocorre para que o leitor possa ‘tocar’ o que não se traduz de modo direto, apenas na trajetória de um personagem, passando-se, com a leitura, a se refletir sobre o que carrega o profeta Ezequiel, como sertão ‘outro’ que se reescreve na narrativa do livro: “como se ele [o personagem] tivesse descoberto alguma matéria enorme de conteúdo e significação, e que não coubesse toda na sua fraca cabeça”. (ROSA, op. cit., p. 233) Entre as leituras diversas que possam se realizar com o estético, o que se percebe na novela, pelo seu ritmo, é a intensificação narrativa das ‘estranhezas’, ao tempo em que se demarcam algumas fronteiras ao longo do texto, como as que se pronunciam com a personagem Lalinha: “A alegria de Maria da Glória [como fogosa moça sertaneja] me atraía e me assustava. E *eu não pertencia* ao Buriti Bom, ao ar próprio, ao espessor daquele estilo”. (ROSA, 2001c, p. 171) São estranhezas mencionadas pela personagem oriunda da cidade que, com o casamento desfeito, é ‘levada’ para o sertão, o Buriti Bom, onde passa a viver aventuras eróticas com o pai de seu ex-esposo, com todos da casa ainda esperando que o filho reatasse o relacionamento. “Tudo valia como uma feliz mentira” (ROSA, op. cit., p. 251), destaca-se no texto, ao que se pode aludir como forma de história produzida na ficção, no que “valia” como passado, transformado em outro passado construído no reinterpretar narrativo.

As fronteiras, como marcas de linguagem, podem ser lidas, por exemplo, na distinção entre os proprietários e os ‘lugares de loucura’ dos “pobres do mato”, em devaneios que, incluindo os do Chefe Ezequiel, constituem-se como “desvios” que levam a leitura, a deslocam, para outras dimensões de sertão, a partir das sensações que a novela vai construindo na sua inventividade. São “desvios” que se movimentam para além de mero discurso de tradição popular a ser ‘preservada’, ‘resgatada’, para ser exibida como troféu ou conquista a quem visite a fazenda. Não cabendo na “fraca cabeça”, é pelas afetividades que se constroem as “transformações” narrativas, que se realizam na composição de um novo sertão lido no conjunto de novelas.

Mais do que algo pertinente ao sertão como exterioridade à narrativa artística, a ficção *Corpo de Baile* realiza ‘com o outro’ a escrita de um novo sertão que se delinea no corpo narrativo móvel das novelas, no trânsito entre elas e no interior de cada uma

⁸² Carta de Meyer-Clason a Guimarães Rosa [22/4/1965], comentando a construção de escrita em *Corpo de Baile*. (ROSA, 2003b, p. 283)

delas, pela constituição e entrelaçamento de intrigas. Essa escrita, desse modo, constitui-se também como lugar que diz sobre o país nas lacunas que são próprias da ficção. Elas abrem outros olhares a partir das relações construídas nas operações de sentido elaboradas nas aproximações entre Brasil e sertão, conforme visto anteriormente⁸³. É justamente uma outra forma de aproximação o que o conjunto rosiano de novelas realiza, quando percebido de modo diverso, na “relação complexa entre os eventos, os acontecimentos e a narrativa, que os deve dizer e expressar”. (ALBUQUERQUE JR., 2010, p. 10)⁸⁴

Nessa complexidade de expressão podemos, no trânsito dessa “relação”, percorrer caminhos desse “mistério” pensando sobre como a forma narrativa de *Corpo de Baile*, seu projeto que envolve pesquisa e narração, realiza um trabalho de linguagem que, além de sua apresentação, na diacronia sincrônica que dá forma ao livro, imprime sua originalidade no percurso de construção que envolve a aproximação entre o artista e os seus “outros” do sertão, como corpos “estranhos” que tecem com Guimarães Rosa uma nova região que é artística. Ela, para além do espaço rural brasileiro do pacto narrativo, realiza-se no corpo de linguagem que fala sobre o sertão, e que assim passa a constitui-lo, nessa dimensão de contar, imaginar, que a ele confere nova configuração, a partir do que se incorpora ao corpo textual na feitura do artístico. “Seja como for, tenho de compor tudo isto, eu diria “compensar”, e assim nasce então meu idioma que, quero deixar bem claro, está *fundido com elementos que não são de minha propriedade particular*, que são acessíveis igualmente para todos os outros”. [g. m.] (LORENZ, 1973, p. 338)⁸⁵

Esse “compensar”, com as aspas da resposta de Rosa a Lorenz, nos diz sobre o lugar do artista como mediador. Trata-se de uma mediação relacionada à pesquisa e à invenção que envolvem o escritor, em construções que se destinam ao leitor. Elas

⁸³ No Capítulo 1, a partir de construções de sentido envolvendo o vocábulo sertão no debate sobre o Brasil, como abordado em diálogo com trabalhos como o de Janaína Amado. (Ver bibliografia)

⁸⁴ No ensaio *O Poder do Dito: João Guimarães Rosa e a procura de uma linguagem para dizer o sertão, para dizer o Brasil*, Revista Ariús, Campina Grande, 2010. O ensaio do historiador Durval Muniz aborda linguagem, história e sertão a partir de duas novelas/romances de *Corpo de Baile*: “Campo Geral” e “Uma estória de amor/Festa de Manuelzão”. Comentando a complexidade narrativa em *Corpo de Baile*, pelo mote da ‘página intraduzível’ de Bizzarri em “Buriti”, Ana Luíza Martins Costa ressalta “o efeito devastador de uma escrita que mergulha nos abismos da indeterminação e da ambiguidade, buscando resgatar o mundo e o acerto entre as palavras e as coisas”. (COSTA, 2009, p. 307) Trata-se de uma busca sem um termo final, como se observa, em percurso de ‘desacerto’, como desconstrução que se dá na linguagem produzindo ‘desencaixes’, que são de algum modo emendados, ou aproximados, no que se estende ao leitor, em sua ação de produzir e reconstruir sentidos.

⁸⁵ Guimarães Rosa, em entrevista a Günter Lorenz, em Gênova, 1965, durante Encontro de Escritores Latino-americanos.

refazem e remodelam passados associados ao sertão. Dessa maneira, deve-se atentar na escrita para a importância desses “elementos” que, na obra, estão “fundidos” com o que seria suposta como visível propriedade pertencente apenas ao escritor, ligada dessa maneira a um repertório, conhecimento, tido como sendo pessoal do artista, exclusivamente de Guimarães Rosa. Na dificuldade de se demarcar esse conhecimento como estritamente pertencente ao “autor”, esses “elementos” ganham ainda mais importância pelo fato de, não referenciados como “propriedade particular” do escritor, constituírem-se como lugar do “outro”. Um lugar que, exterior a Rosa - e dessa forma entendido inicialmente como “outro” -, torna-se a própria matéria que compõe a obra, que a constrói, com a qual ela se realiza. Obra essa que é identificada como sendo de Rosa, pertencente a ele, seu “idioma” literário.

Nesse sentido, a ponderação do escritor brasileiro sobre a “fusão” na obra de “elementos” que não o pertencem, acaba por, no mínimo, nomear a diferença entre a identificação da literatura, de Rosa, e a sua constituição, mais do que uma identidade, estendida a um lugar de linguagem onde há a indistinção entre Rosa e o substrato da composição literária. Trata-se de uma reunião de repertórios que chega com essa indistinção ao leitor. Este, pelo trabalho de linguagem – a partir da leitura - tem acesso assim a uma região plural de saberes. Eles são incorporados na escrita rosiana, identificada pela associação ao escritor, mas com “espessura” que muito o ultrapassa, o que caracteriza *Corpo de Baile* como livro portador de “um estilo mais que individual” (ROSA, 2003b, p. 379), como escreveu Günter Lorenz em sua crítica de 1966 sobre a obra.

Paul Ricoeur comenta, a partir de Locke, sobre a presença de uma “certa distância entre a propriedade apropriada e o possuidor”, o que no caso de *Corpo de Baile* pode se associar na relação de Guimarães Rosa e “os elementos” que não são de sua “propriedade particular”. Colocando-a em diálogo com a “propriedade apropriada” mencionada por Ricoeur, vemos o filósofo observar que “essa expressão pode ser associada a uma pluralidade de possuidores”. (RICOEUR, 2007, p. 134) Essa posse plural, portanto, é exercida por Rosa, seus outros e, como destino e endereçamento, pelos leitores da obra literária. Nesse sentido, já podemos ler de maneira diversa o símbolo m%, inscrito por Guimarães Rosa ao longo das anotações, como cadernos e cadernetas, em indicativo de uma ‘criação’ do escritor – “meu 100%” -, conforme

convencionou-se a se conceber em análises sobre a produção rosiana⁸⁶, a partir de articulações feitas com os passos do artista.

“Produção” talvez seja a melhor maneira de se compreender a presença dessa imagem em perspectiva diferenciada, conforme aqui refletimos. Em vez de um pertencimento absoluto do escritor, 100%, tem-se com a mediação do artista uma concretude de outros saberes substanciada na narração. A presença da imagem – simbolizada verbalmente – é, assim, entendida no trabalho de linguagem como indicativo de produção de sentido, a partir de algo já existente, um passado, posto em movimento também com a sensibilidade do artista como operador de linguagem. Esta, composta de ‘momentos’ diversos, surge entre o já conhecido, também como “existível”, possível, e o desejo de reescrita. Desejo que, de presença permanente no percurso rosiano, situa-se sempre no movimento de Guimarães Rosa em direção ao que o move afetivamente, seus outros, nos quais reconhece semelhanças, busca outras, também no entendimento dos mesmos como lugares de diferença. “É porque o outro ou a outra são de fato “outros”, diferentes de mim, que há desejo”. (DERRIDA, 2014, p. 32)⁸⁷ A diferença, ressalte-se, também se dá entre eles no sertão – na diversidade dos outros –, conforme se lê na pesquisa de Rosa e na matéria narrativa das novelas de *Corpo de Baile*. São “outros” com os quais Rosa produz o corpo narrativo de sertão. “Escolhi o pedaço de Minas Gerais que era mais meu, e do qual eu sentia muita saudade”⁸⁸. Esse “pedaço” geográfico, a partir da mediação afetiva de Rosa, inscreve-se como pluralidade de lugares que vão além do escritor, demarcando dimensões sociais próprias através da narração, como veremos.

⁸⁶ Além de interlocuções nos Estudos Literários, dialogados com reflexões sobre a história – indivíduo e coletivo em composição da autoria –, para essa questão pontue-se leitura de ensaio de Walnice Nogueira Galvão, destacando-se trecho: “Sempre que Guimarães Rosa apartava uma quadrinha, ou uma palavra, ou uma frase para empregá-la [saberes, destaque-se] em seus textos, precedia-a de seu signo pessoal “m%”, que se encontra em milhares nos materiais do arquivo”. GALVÃO, Walnice Nogueira. *Heteronímia em Guimarães*, in: *Desconversa (ensaios críticos)*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998, p. 92.

⁸⁷ Jacques Derrida em entrevista a Derek Attiridge, concedida em 1989, sobre a “questão da literatura”. DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura – uma entrevista com Jacques Derrida*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2014, p. 32.

⁸⁸ Carta de Guimarães Rosa ao amigo Mário Calábria, também diplomata, em 31 de março de 1952. (IEB-USP: Fundo João Guimarães Rosa)

2.1 – Preparação do “Omelete”: tensões e misturas nos lugares narrativos

Sobre o processo de elaboração de linguagem, depreendemos, também pelas falas de Guimarães Rosa, suas anotações, lacunas da ficção, que essa escrita realiza as incorporações no próprio fazer estético: morfologia, ritmo e releituras do sertão, na importância do contexto de produção literária que tem um “autor do século XX” que se “ocupa do idioma”⁸⁹ para tal. A plasticidade que constrói a linguagem possui força, no entanto, no que se narra como vivências dos repertórios dos outros, soterrados ou escondidos em um retrato homogêneo do sertão, “globalizante”. Eles compõem o literário para além de uma “propriedade particular” do artista, atuando como concretude que confere vida à obra, na forma de linguagem artística. “Não preciso inventar contos, eles vêm a mim, me obrigam a escrevê-los”. (LORENZ, 1973, p. 327) Na inscrição de seus “contos críticos” – expressão de Rosa que pode ser pensada para *Corpo de Baile* -, a matéria literária compõe-se, principalmente, pela narração de lugares que se situam de modo próprio em relação à vigência normativa do espaço sertão, que no livro (re)configuram-se diante da regulação de poderes, de algum modo confrontados pelas ações dos personagens desse campo.

São corpos – produzidos no narrar - como os que vivem na “missa da miséria”, a exemplo dos vaqueiros em suas condições de penúria, já no enredo de “Campo Geral”, incluindo a família do menino Grivo, um dos importantes narradores do livro. Corpos que, além da condição social adversa, a partir da escassez econômica, estão à margem das normas morais de conduta, no caso dos mendigos-narradores Joana Xaviel e Camilo dos Santos, personagens da novela “Uma Estória de Amor/Festa de Manuelzão”. São os loucos, os “bugres”, tolos, “idiotas”, os que carregam em seus corpos o exagero, a permanente busca, mesmo quando se trata de algo que parece inacessível ao querer nas tramas⁹⁰.

Para a tradição a se definir com o progresso que com ela se compõe e se anuncia no sertão, esses corpos de linguagem são vistos como incômodos, lugares a se disciplinar, como ‘trapos’ que devem ser consertados, ajustados pelos lugares de poder

⁸⁹Considerações de Guimarães Rosa a Günter Lorenz sobre o processo de produção, relacionados à composição da escrita, seu trabalho de pesquisa e invenção. Palavras do escritor em LORENZ, Günter W. *Diálogo com a América Latina: panorama de uma literatura do futuro* [1965]. São Paulo, EPU, 1973, p. 338.

⁹⁰Para esse sentido destaque-se as construções de Claudia Soares trabalhadas a partir do Coko de Chico Barbosa, presente em *Corpo de Baile*. Na letra da canção, “música para se dançar”, o personagem possui um desejo múltiplo e incessante, o que, como observa a pesquisadora, situa-se em conflito com normas de convivência social, confrontadas principalmente no plano amoroso, como no caso da monogamia.

presentes nas narrativas, segundo o que se idealiza como correto. É nesse terreno dos personagens “desregrados”, de outro convívio, que se elabora o substrato narrativo de *Corpo de Baile*. Eles dão vida à narrativa e, como ação do narrar, conferem dimensão de história a lugares que permaneceriam imóveis no sertão, distantes do leitor, isso quando mencionados nas traduções de relato sobre o interior do país. A dança narrativa das novelas evita que haja apenas uma menção genérica do sertão, sem o movimento que faz emergir saberes esquecidos, ocultados diante de um grandioso sertão a ser representado, de “organização” a ser “explicada”.

Dessa maneira, pela ação de narrar, na reescrita do espaço são gerados lugares que produzem uma nova corporeidade de sertão. Mesmo como “estrangeiro”, ou brasileiro que nunca esteve no “interior” do país, o leitor das novelas de algum modo tem notícia sobre a existência do sertão brasileiro. No entanto, a dimensão de linguagem em *Corpo de Baile*, para além desse conhecimento geral, informativo, possibilita um encontro do leitor com uma dimensão crítica do sertão, em uma reconfiguração que insere outras questões, antes ignoradas. Tratam-se de inserções que se dão pelo narrar de particularidades, que realiza a própria condição da história, existindo como produção das diferenças⁹¹, uma “heteronímia”, como observa Michel de Certeau. Como linguagem artística, o sertão, pelo seu corpo constituído no conjunto de novelas, sai de uma suposição de algo uniforme - como notícia, quando relatado entre idealizações - para ganhar nova forma através do movimento que se imprime na trajetória dos personagens e na configuração das tramas, por onde se passa a (re)pensar sobre o sertão, que pode dizer algo mais, de modo diverso. É nesse sentido que, comentando as novelas de *Corpo de Baile*, Durval Muniz ressalta que “a obra rosiana” tem “a capacidade de dar forma aos espaços através da narrativa”. (ALBUQUERQUE JR., 2010, p. 13)

São “espaços” de vivência do país construídos no tecido literário. Eles possibilitam acesso a conhecimentos em lugares de saber múltiplos, existentes como permanente reflexão mediante as releituras possíveis. Nesse mesmo sentido, esses espaços, como narração de vivências na forma artística, possibilitam ainda que os

⁹¹“A particularidade do literário não significa que se trate de um simples exemplo da escritura em geral, mas sim de uma forma histórica a partir da qual o gesto mesmo de inscrição e certo ‘poder de dizer tudo’ que o acompanha servem para pensar o que é imprimir traços e deixar rastros”. Essa observação de Evando Nascimento, comentando a obra de Jacques Derrida, nos auxilia ao pensarmos os sentidos das particularidades, narradas, na imbricação do literário e da história, como “uma forma” outra de dizer. Trata-se de uma “forma outra” que, nessa aproximação, configura questões na própria condição narrativa da história, o que converge com as considerações gerais de Michel de Certeau (2011). Sobre o trecho mencionado acima, a citação é apresentada a partir de NASCIMENTO, Evando. *A literatura à demanda do outro*, in: [Introdução de] DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura – uma entrevista com Jacques Derrida*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2014, p. 16-17.

discursos sobre o sertão, sejam questionados como certezas, interrogados pela transformação que a força narrativa da ficção provoca. Tem-se, com as novelas, “espaços” vivos, lugares densos de saber, outros, reescritos com intensidade na condição narrativa. É nessa perspectiva, da transformação narrativa dos acontecimentos, que o sertão é reconfigurado como linguagem ‘com’ o outro, antes “ausente”, com seus vestígios operando na interpretação narrativa.

Esse existido, passado, suposto como distante, ou mesmo concluso, incorpora-se à região artística naquilo que é encontrado por Guimarães Rosa na condição de escritor-pesquisador, no que ele vivencia, anota, construindo um vasto material que, já como “vestígio” ligado ao passado brasileiro, será retrabalhado – como presente no texto⁹², tornando-se nova matéria histórica no processo de linguagem do qual participam os “outros” do sertão. São lugares de vivência que, como na fala de Rosa, se “obrigam” a participar do corpo narrativo, nele se inserindo, se incorporando, como matéria viva que se mistura a lembranças e imagens diversas. “(...) Misturei tudo aquilo (com o sertão, Rosa referindo-se às imagens que vira na Holanda e em Hamburgo) e joguei lá – e as pessoas dizem que eu estou fazendo uma cena do interior de Minas, e eu estou fazendo um omelete ecumênico”. (COSTA; GALVÃO, 2006, p. 44, 45) Essa “mistura” é mediada pelo escritor na fabricação do “omelete ecumênico”, conforme essa mencionada expressão de Guimarães Rosa, aludida pelo poeta Haroldo de Campos. Para além da “crença” na ficção, trata-se de uma ‘mistura’, diga-se, não necessariamente preparada de maneira ordenada, ‘consciente’. Uma mistura que é fabricada na escrita, mas não enquadrada na clareza plena de uma receita que fora seguida.

Esse percurso de feitura da escrita em *Corpo de Baile*, entre a coleção e a narração, embora sempre deixe algo fora - também pela condição lacunar da ficção -, constitui o corpo narrativo de sertão através do deslocamento de uma visão estritamente espacial para um território simbólico que, como linguagem afetiva, constrói-se pelo corpo do que, em uma perspectiva generalista, estava “ausente da história”. (CERTEAU, 2011b, p. 179) Trata-se do que, segundo essa perspectiva, podemos ler no percurso rosiano – trabalho de linguagem e exposição de escrita – sobre o que convencionalmente fora classificado como superstição, modos de violência ou sexualidade inapropriada, como no que é nomeado de obsceno em alguns personagens – caso da negra Mãitina, em “Campo Geral” –, conforme entendimentos de lugares

⁹²O presente na leitura como ativação de passados, reescritos para o sertão diante dos problemas da cronologia, como época uniforme, será abordado mais diretamente no Capítulo 4.

narrativos que se associam à regulação moral no contexto sertanejo, de acordo com a configuração das tramas. É o caso de Vovó Izidra, matriarca católica que é personagem da mesma novela.

No enredo, o que essa personagem não consegue, mesmo com as muitas tentativas, é controlar plenamente as ações e condutas da negra Mãitina, empregada da casa no Mutúm, plano narrativo onde vive a família de Miguilim. Com seus “calunguinhas” (ROSA, 2001a, p. 62), praticando crenças “outras”, Mãitina não se deixa enquadrar plenamente pela força de controle que parte de um lugar doméstico, ‘íntimo’, mas nele não se fecha plenamente, na medida em que toca os coletivos pelas particularidades narradas, no caso da composição da personagem. Michel de Certeau atenta para os riscos de a historiografia, em sua “missão social” de “levar o outro [do passado] para o campo do presente, eliminar a alteridade que parecia ser o postulado do empreendimento”. (CERTEAU, 2011b, p. 182) Teríamos nessa tentativa de trazer o passado ao presente, transpondo-o, a percepção de algo “ausente da história” na condição ‘retratada’ como portadora de sentido acabado, o “já passado” (CERTEAU, op. cit., p. 181), ou na concepção de algo estático, cristalizado como primitivo, folclórico, encerrado em sua imobilidade (suposta, desejada, simplificada), no caso de um ainda provável lugar no relato sobre o passado, ‘presente’ nas vivências relacionadas ao sertão brasileiro.

Pensando o lugar narrativo de Mãitina no sertão, a personagem - negra, pobre, louca - seria, assim definida e classificada, de acordo com esse “risco” da historiografia, como forma de, tornando-a plenamente “inteligível”, suprimir o seu “perigo” em nome de uma explicação aceitável da personagem, como tradução explicável do que é exterior ao texto, assim se impondo a ele. Tal ação, desconsiderando os caminhos narrativos, seria adotada na busca de um correto entendimento do passado, conforme “se ensina”, ajustado a partir das indicações e correspondências do mesmo para o país, reunidas de maneira homogênea, cristalizada, moldando um passado – ideal, claro, ‘domável’ - como conhecimento absoluto ‘da’ nação.

Pode-se, assim, olhar para um passado que, se não foi simplesmente enterrado, continua existindo de forma domesticada e disciplinada, conforme as autorizações do saber científico, onde se fabrica um (passado) “ausente”, no perigo de se fugir ao controle sobre o que se pretende classificar, o que se quer estabelecer como explicação, enquadrando o que se considera estranho, tornando-o demasiadamente “inteligível”, segundo o termo usado por Michel de Certeau. Essa ação de controle converge com as

tentativas de lugares de poder que, nas tramas de *Corpo de Baile*, tentam disciplinar os personagens que fogem às regras em vigor, de acordo com as configurações dos enredos. São regras que se constroem segundo a convenção literária, formas de “seleção” que se relacionam com a trajetória brasileira a partir do espaço sertão.

Narrar o ausente - No entanto, mais do que uma reprodução ou mesmo simulação de realidades, a ficção em *Corpo de Baile* opera diretamente com os “riscos” do que se ausentara do passado explicado como homogêneo. Ele é confrontado pela reinserção do que se imobilizara como “inteligível”, posto em movimento pelo trabalho de narrar. Esse “ausente” passa, assim, a compor a história (CERTEAU, 2011a, p. 307)⁹³ ao integrar a trama das novelas. É o que ocorre quando o texto, na novela “Buriti”, narra a ausência de Dijina, ex-prostituta que no presente da trama é companheira de Ísio, um dos filhos do fazendeiro Liodoro. Como pai e “chefe” de família, Liodoro incorpora na trama o lugar onde essa união amorosa do filho, na impossibilidade de ser rompida, é reprovada em silêncio, como se lê na novela sobre a presença ausente da personagem Dijina na casa dos proprietários: “Um silêncio outro, que é a massa de uma coisa”. (ROSA, 2001c, p. 157) Assim ecoa a voz da ficção narrando a presentificação da personagem que ‘se casa’ com o filho do fazendeiro. Essa voz é incorporada ao texto na exposição de sua ausência à noite de natal, comemorada na casa da família do fazendeiro, que também pelas moralidades procura se distinguir dos “pobres do mato” no sertão dos gerais.

Como corpo de diferenças do sertão, as novelas são compostas de particularidades que envolvem as personagens, principalmente no caso dos “desregrados” que se “desviam” do que vigora como norma, naquilo que se relaciona às esferas do trabalho, família, crenças. Assim, no conjunto rosiano de novelas, tem-se um outro que, em vez de enterrado, insere-se no texto artístico como novo passado. Um outro que é retomado com o escavar da escrita, que passa a ser lugar aberto para se pensar sobre o sertão, a partir de um trânsito entre o espaço interior do Brasil, território físico, e sua “seleção” literária, como escrita produtora de novos sentidos, corporificados como região de linguagem artística em *Corpo de Baile*.

Dessa forma, o “corpus” vivido do outro, lugar à margem da norma, submerso pela tradição, em quase-morte frente ao inteligível, além de repertório de confronto à regra nas tramas, passa a ser a própria matéria de feitura do texto literário, como vivência de história que é transformada em linguagem artística e, dessa forma, opera

⁹³ “Produz o histórico no elemento de um texto”.

como uma ficção histórica que inscreve diferenças pelos lugares errantes de sertão. É para esse lugar dos desregrados que Guimarães Rosa se move na busca dos “outros”, com os quais o escritor exerce uma convivência afetiva, em “proximidade”, no reconhecimento de semelhanças e diferenças que se marcam na linguagem⁹⁴ artística. “Os próximos”, ressaltava Ricoeur, são “essas pessoas que contam para nós e para as quais contamos, [que] estão situados numa faixa de variação das distâncias na relação entre si e os outros”. (RICOEUR, 2007, p. 141)

Assim, a linguagem literária elabora-se como “região de proximidade” construída na aproximação de Rosa com ‘seus’ outros, a partir de sensibilidades afetivas que despertam curiosidade, fascínio, repulsas, incômodos, em movimentos que possuem o intuito de sempre conhecer mais, produzindo na narração um deslocamento que se faz como motivação para nascer essa nova “região”. Ela vai ser tecida em *Corpo de Baile* a partir do personagem Miguilim, recurso de composição inicial no livro, tecendo-se na “proximidade” afetiva lida no corpo artístico. Ele dá forma à linguagem a partir das semelhanças do escritor com o personagem, ambos míopes, poetas, e portadores de diferenças, estranhezas em relação ao espaço sertão, como se lê nas questões que tocam o menino na trama, em seu percurso infantil de construção de sentidos. (ALBUQUERQUE JR., 2010, p.11-12) Esse percurso descortina um outro sertão, seus passados, pela ação narrativa que refaz o sertão, produzindo-o como corpo de linguagem. Ele se compõe como movimento que se imprime em direção ao outro, que constitui mesmo a própria realização da literatura” (COMPAGNON, 2009, p. 54), como um “poder de dizer” diverso, elaborado como “o texto do outro”⁹⁵.

É dessa forma que, em *Corpo de Baile*, escavado pelo literário que se faz história na narrativa, “o outro” inscreve-se na errância dos que se desviam de um sertão ausente de diferenças, na medida em que “a literatura oferece um meio de preservar e transmitir a experiência dos outros, aqueles que estão distantes de nós no espaço e no tempo, ou que diferem de nós por suas condições de vida”. (COMPAGNON, op. cit., p. 55) Na narração das novelas, essa transmissão faz-se, em um plano mais aberto, pelas associações a repertórios recorrentes à espacialidade do interior brasileiro, com a configuração de questões realizadas através do vivido que produz imagens de sertão, em um processo que envolve os caminhos e ações do artista, conforme lemos nas palavras

⁹⁴ “A linguagem cria o estranho apropriando-se da diferença”. MARTINS, Karla Patrícia Holanda. *Sertão e melancolia: espaços e fronteiras*. Curitiba: Appris, 2014, p. 30.

⁹⁵ “Minha lei, aquela à qual tento me dedicar ou responder, é o texto do outro, sua própria singularidade, seu idioma, seu apelo, que me precede”. (DERRIDA, 2014, p. 104)

de Guimarães Rosa: “Gosto de pensar cavalgando na fazenda, no sertão; e quando algo não me fica claro, não vou conversar com algum douto professor, e sim com algum dos velhos vaqueiros de Minas Gerais, que são todos homens atilados”. (LORENZ, 1973, p. 336)

Em suas considerações sobre a complexidade que envolve o viver e o escrever da história, Fernando Catroga observa que “*o topos* (...) se por um lado, impulsiona e enforma o trabalho historiográfico, por outro lado, também age como instância censória”⁹⁶. A observação do historiador nos remete, pensando no *topos* brasileiro sertão, nos obstáculos, como limites, com os quais o projeto *Corpo de Baile* defronta-se na ação de reescrever essa região do país construindo novas possibilidades de história através das formas artísticas. Dessa modo, sem negar de todo *o topos* sertão, trabalhado como imaginação na transformação que produz a região afetiva de linguagem, *Corpo de Baile* constrói lugares que, na reescrita do sertão pelo artístico, são narrados na “sobreposição entre o geográfico e o poético” (ROWLAND, 2011, p. 117). “Você sabe [Rosa a Bizzarri]⁹⁷, desde grande parte de Minas Gerais (Oeste e sobretudo Noroeste), aparecem os “campos gerais”, ou “gerais” – *paisagem geográfica* que se estende, pelo Oeste da Bahia, e Goiás (onde a palavra vira feminina: as gerais), até ao Piauí e ao Maranhão” (ROSA, 2003a, p. 93).

A partir de Miguilim, de seu mundo íntimo, vão surgindo na leitura sempre outros lugares, forças históricas, configurando singularidades associadas aos “pobres nos Gerais”, como um espaço social situado no interior do Brasil. Amplo e denso, o sertão artístico se apresenta no corpo narrativo como lugar sócio poético que entrelaça questões, em uma reescrita do sertão que, como observa Clara Rowland, recusa-se à condição de interpretação única. Analisando “O recado do morro”, novela de *Corpo de Baile*, Roberto Vecchi⁹⁸ atenta para a presença na produção rosiana de uma “comunidade sem obra”⁹⁹ física, se pensarmos comunidade como construção política exterior ao texto literário. A partir da novela/conto, Vecchi ressalta em suas reflexões que a comunidade realiza-se preponderantemente na escrita, passa sempre por ela, a

⁹⁶ CATROGA, Fernando. *Os passos do homem como restolho do tempo: memória e fim do fim da história*. Lisboa, Edições Almedina (2ª. edição), 2016, p. 123.

⁹⁷ Carta (25/11/1963) de Guimarães Rosa a Edoardo Bizzarri, tradutor de *Corpo de Baile* para o italiano. A referência aos Gerais está presente em outras correspondências entre Guimarães Rosa e Edoardo Bizzarri, que se estenderam ao ano de 1964.

⁹⁸ VECCHI, Roberto, A comunidade sem obra e a comunhão possível da escrita em “O recado do morro” de *Corpo de Baile*, *Plural Pluriel - revue des cultures de langue portugaise*, [En ligne] n° 4-5, automne-hiver 2009, URL: www.pluralpluriel.org.

⁹⁹ Vecchi atenta, no referido ensaio, para as “narrações anônimas” como outra possibilidade comunitária a se realizar na Escrita literária, onde as mesmas ganhariam lugar e se tornariam “acontecimento”.

partir dos sentidos ficcionais operados na matéria artística. Conforme ele observa, as concretudes desse corpo literário são lidas na dimensão de uma “comunidade de escrita”, ou seja, em uma região – artística e histórica - onde se passam questões relacionadas ao sertão, com os sentidos construídos a partir dos vestígios tocados pela escrita, endereçada às realizações do leitor.

Passados – refazer o que se passava

No percurso de construção da obra, Guimarães Rosa aproxima-se dos bobos, velhos, “idiotas”, crianças, profetas, pessoas que em geral estão à margem dos sistemas de produção das fazendas, estranhas a eles. São lugares estranhos também às idealizações familiares presentes nas novelas, aquilo que se descreve na aspiração de valores de nobreza, distinguindo-se de tais lugares que, no corpo narrativo, compõem-se como erráticos entre os “pobres do mato”, desautorizando com suas singularidades o que se vincula nas novelas aos valores de propriedade.

Em suas paragens noturnas, horas de intervalo na condução da boiada na viagem pelo sertão em 1952, quando trabalha na construção do livro, Guimarães Rosa pede ao vaqueiro Manoelzão que traga pessoas para contar histórias, o que é realizado pelos que margeavam o sistema produtivo das fazendas, incluindo o aparecimento dos “bugres”, que nesses momentos contam estórias ao escritor e aos que o acompanham, compartilhando narrativas, novas vivências, também em troca de cachaça, segundo conta o próprio vaqueiro Manoelzão¹⁰⁰. Ao longo da condução da boiada, Guimarães Rosa aproxima-se do vaqueiro Zito, cozinheiro da comitiva, para conversas e anotações, descobrindo que o mesmo, assim como Rosa, possuía também seu caderno particular de anotações. “- O senhor está assinando (tomando nota de) toda essa bobagem...”¹⁰¹, indaga Zito a Rosa, que reage sorrindo. São essas “bobagens”, ignoradas pelo letramento, e de valor inesperado, “suspeitas” como conhecimento - mesmo pela oralidade, como manifesta Zito - que compõem a operação de sentidos da ficção ao longo de *Corpo de Baile*¹⁰².

Materiais da “região” - As mesmas anotações de “a boiada”, de 1952, trazem informações sobre nomes próprios, repertórios presentes nas novelas, lugares de partida dos enredos, pesquisas para uso do que vai ser trabalhado na construção dos

¹⁰⁰ Depoimento gravado em vídeo, com trechos publicados pela *Edição Especial dos Cadernos Comemorativos do Instituto Moreira Sales* (2006).

¹⁰¹ “A boiada 1”, 1952, datiloscritos de Guimarães Rosa, IEB-USP (ROSA, 2011, p. 47).

¹⁰² Ver as referências documentais aqui mencionadas no Anexo, nas anotações e datiloscritos de Guimarães Rosa presentes ao final do trabalho.

personagens de *Corpo de Baile*, o que se dá como ação de produção do literário. São lugares e repertórios que se prolongam no caminho de pesquisa e invenção envolvendo a linguagem artística, o que se verifica nas leituras das anotações manuais do escritor. Elas são sucedidas por datiloscritos elaborados por Guimarães Rosa, como reescrita permanente, incluindo desenhos, riscos de trechos, novas anotações sempre acompanhadas de observações, interferências com sinalizações diversas. É o caso, por exemplo, das anotações sobre a casa do vaqueiro Manoelzão, e à festa que o mesmo empreende na fazenda Sirga, que na novela nomeia-se como Samarra.

Já como parte da elaboração dos personagens das novelas, lemos em “a boiada” as anotações sobre Joana Xaviel, “velha preta contadora de estórias”, como registra Rosa, e a pessoa/personagem Velho Camilo: “Camilo José dos Santos, 80 anos, para fora. Tinha uns 8 ou 10 anos, por ocasião de alforria do cativo”. É também na “boiada” que Rosa inscreve a lápis, ao lado de seus datiloscritos, o nome “Soropita”, que é trabalhado como denso personagem da novela *Dão-lalalão*. Antes disso, Rosa anota acontecimento que, como vestígio, será trabalhado na construção desse mesmo personagem: “Ele era vendedor de zebu e tropa...”¹⁰³. São nomes e vivências anotados como lugar de leitura do artista, que vai atuar gerando sentidos na configuração das novelas. As anotações do escritor dão conta de uma composição artística que, em meio à profunda pesquisa, trabalha a partir do vivido, ‘daquilo que se passa’, do que ocorre na espacialidade sertão, e dele será o passado remodelado nas novelas. O texto literário, nessa perspectiva, será lugar de operação histórica mediante transformações narrativas, reconfigurando o vivido na construção de um novo lugar para se ler o sertão, com a produção de fatos dando-se pelo fazer do texto artístico (CERTEAU, 2011a, p. 81-82)¹⁰⁴, nas relações possibilitadas a partir dele, seu corpo.

Dessa forma, temos o literário como interpretação do que se passou, produzindo a história como fabricação do passado que é mirado, tomado – como seleção do vivido -

¹⁰³ Datiloscritos: Na p. 36, sobre Soropita; p.50, sobre Joana Xaviel; p. 58, sobre a casa de Manoelzão; p. 17, sobre o Velho Camilo

¹⁰⁴ Nessa leitura concebe-se que o fato é a diferença. Michel de Certeau ressalta que o historiador deve se interessar “pelas manifestações complexas dessas diferenças”, buscando a capacidade de, a partir dos modelos, “fazer aparecer desvios”. (CERTEAU, op. cit., p. 81) “O “fato” é a designação de uma relação”. (CERTEAU, op. cit., p. 82) Na configuração do fato histórico a partir das relações construídas em leitura, interessante destacar, a partir de considerações de Guimarães Rosa, a relação entre acontecimento, a partir do vestígio, e o que surge a partir dele na narração. Além da entrevista de Rosa a Lorenz, destaque-se, nesse sentido, que Antonio Candido, mencionando contatos pessoais e episódios envolvendo o escritor, as ressalvas onde Rosa alerta não ter inventado acontecimentos, dizendo “conhecer” as coisas do sertão, ter ido até lá, em menção à espacialidade brasileira sertão. Desse modo, a invenção reside na forma narrativa, na “mágica” e “mistério” na qual ela se apresenta, no enlace de coisas que ela carrega, a partir da aproximação entre Rosa e o corpo afetivo, o que gera o corpo estético.

para ser reescrito. “O que eu gostaria de sublinhar é que uma história está implicada numa relação verbal”. (CERTEAU, 2011a, p. 312) O historiador observa que, nessa “relação verbal”, o passado “torna-se histórico” mediante interpretações que se evidenciam a partir da escrita. Desse modo, em *Corpo de Baile*, na sua elaboração e modo de inscrever-se, lemos o passado atuando como vivido, seus vestígios, antes de ser apresentado no movimento da narração artística que o reconfigura destinando-o à leitura. Nos espaços de Cordisburgo, por exemplo, cidade natal de Guimarães Rosa, a ‘seleção’ de pesquisa envolve, pelas anotações do escritor, lugares como o do “louco manso”, Seu Neca, e da violência coletiva que se associa ao afastamento da família, como no caso de Pedro Montes Claros¹⁰⁵.

Passando pelas questões que envolvem a violência e o embate na família, externando diferenças pelas particularidades ‘pesquisadas’, compreende-se, na complexidade das pessoas “coleccionadas” nas notas do escritor, que a escrita situa-se nessa dimensão plural de singularidades que passa a compor o sertão no conjunto rosiano de novelas. O literário, dessa maneira, realiza-se como interpretação do que se passou, surgindo como um passado que é tecido como reescrita do vivido. “Quem escreve esses assuntos (a “poesia verdadeira”) é a vida e não a lei das regras chamadas poéticas”. (LORENZ, 1973, p. 326) Essa incisiva afirmação de Guimarães Rosa relaciona-se com a concepção de que, como materiais produtores do literário, tais repertórios ganham concretude na escrita, concebidos na desordem do vivido. Eles se inserem no texto como movimentos que elaboram sentidos escapando de enquadramentos, como as causalidades e as “leis” de superficialidade que são confrontadas como “regras” nos textos.

É nessa perspectiva que o material reunido gera sentidos na configuração das novelas. São lugares narrativos que incorporam estranhezas do outro que, ausente da história no sentido totalizante, recusa a reprodução como tradução “regional”, uma das formas de captura que forja a diferença, enquadrando-a nas pretensões de relatar um passado plenamente “inteligível”. Nesse sentido está a ressalva de Michel de Certeau observando que, para narrar o passado, “não é necessário” que se “torne inteligível *demais*¹⁰⁶ o que lhe foi confiado como estranho”. (CERTEAU, 2011b, p. 183) Na construção de *Corpo de Baile*, a recusa ao imóvel da classificação está, além de ‘mostrada’ no texto literário, presente nos materiais de pesquisa que antecedem à

¹⁰⁵ Caderno 2 do Fundo João Guimarães Rosa. (IEB-USP)

¹⁰⁶ Grifo destacado pelo autor citado.

publicação do livro. Tratam-se de suportes que, ressalte-se, não são desprovidos da dimensão artístico-narrativa. Ela não se ausenta em lugares como os cadernos e as cadernetas de trabalho de Guimarães Rosa, construídos como imbricação de pesquisa e produção artística, carregando ambas a dimensão do narrativo.

Também nesse sentido narrativo, na construção do literário como visita a diversos passados, a recusa a uma superficialidade “inteligível”, ‘enquadrável’, é observada nos caminhos de escrita que, em sua diversidade, relacionam-se com as recordações do artista, as imagens que ele carrega, onde se incluem as informações repassadas nas cartas de Seu Florduardo Pinto Rosa, pai de Guimarães Rosa, estendidas às lembranças associadas à relação entre os dois. Em seus constantes pedidos, Rosa, escrevendo de diferentes lugares, solicita a ‘ativação’ das lembranças do pai sobre acontecimentos que vivera no sertão, como recordação de saberes, visando formatação e envios nas correspondências. São memórias repassadas ao filho através de cartas, usadas por Rosa como material de trabalho na produção literária, também a partir de interposição de lembranças que se misturam a outros materiais na elaboração do corpo literário, o que ocorre em relação a *Corpo de Baile*. Uma das cartas de Rosa, de 1953, mostra a infinidade de interesses do escritor para composição da obra¹⁰⁷, com diversos temas elencados na solicitação de retorno que o escritor faz ao pai. Nessa correspondência, Guimarães Rosa pede informações sobre festas, brigas, “pessoas da roça”, violências, raptos de animais:

Há uma semana, escrevi ao Sr. uma carta, e hoje tive a alegria de receber a sua, acompanhada das “notas”, que muito agradeço. Tôdas são ótimas, principalmente a sobre os “CIGANOS” e do “ENTRUDO” em Caeté [Minas Gerais]. Vão ser muito bem aproveitadas! Sempre que o Sr. tiver disposição, pode mandar (...) A lista [de temas/informações] é grande, mas o Sr. não se assuste com ela. É apenas um punhado de sugestões, mas não deixe de ir mandando alguma coisa, aos poucos¹⁰⁸.

As anotações de viagem, menções a imagens, como materiais para trabalho no literário, os sons e as correspondências, como as trocadas entre Rosa e o pai, são lugares

¹⁰⁷ “Estou escrevendo dois (!) livros”, diz Rosa em outra carta ao pai, em 23 de junho de 1954, referindo-se aos processos de produção de *Corpo de Baile* e de *Grande Sertão: Veredas*, que se dão de modo simultâneo. (COSTA, 2006) Os dois são publicados em 1956, sendo *Corpo de Baile* em janeiro e *Grande Sertão* em maio.

¹⁰⁸ Carta de Rosa enviada do Rio de Janeiro em 27 de outubro de 1953. As cartas entre Rosa e seu pai, além de inicialmente pesquisadas no Fundo João Guimarães Rosa, são aqui apresentadas também a partir da seleção apresentada pela filha do escritor, que as reuniu em: ROSA, Vilma Guimarães. *Relembramentos: João Guimarães Rosa, meu pai* (3. Ed. rev. e ampliada). Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2008 [cartas e evocações].

que, envolvendo percursos do escritor, constituem-se como espécie de alicerce do corpo narrativo de sertão que se produz com a ficção, histórica nesse caminho de reunião de informações e exposição configuradora das tramas, pelo longo e intenso trabalho realizado em linguagem. É nele que se dá a proximidade entre os repertórios do outro - como corpos de vivência, lembranças – e as ações de realização – nesse sentido um ordenamento - que se desencadeiam a partir de Guimarães Rosa.

2.2 – Guimarães Rosa, Miguilim, Mãitina: a estranheza da história narrando o sertão

No caminho de escrita das novelas, pesquisa do escritor e exposição textual, percebe-se uma ‘redução’ da “distância” entre Rosa e seus outros, pelas construções que se realizam visando a concretização da matéria artística a ser acessada pelos leitores. Dessa forma, pode-se, considerando o literário como lugar afetivo que carrega diferenças, “identificar a região de linguagem onde os discursos podem ser entrecruzados” (RICOEUR, 2007, p. 134). Na ficção, ressalte-se, eles só podem ser interpostos na medida em que deixam de ser ‘discursos’, em um entendimento convencional, como reivindicação clara, passando, com a transformação narrativa, a se diluírem na indistinção que se dá com a construção do texto literário. Este passa, em vez de discursos formais, a gerar vozes que se compõem na ficção. É essa transformação narrativa, corpo de inscrições diversas, que em *Corpo de Baile* externa-se no “acrescente” da trama literária, como metáfora de lugar outro produzido na escrita. Ele se realiza, com o social, pelo espaço da casa onde mora a personagem Mãitina. No enredo, o “acrescente” situa-se como produção de um novo corpo narrativo que, em vez de apenas acrescentar algo ao sertão, na ideia de continuar a depositar, acumulando linearmente, realiza sua reescrita acrescentando o outro, reinserindo com a ação de narrar aquilo que estaria ausente:

Ocasão, Mãitina sempre ficava cozinhando coisas, tantas horas, no tacho grande (...), lá no cômodo pegado na casa, o puxado, onde que era a moradia dela – uma rebaixa, em que depois tinham levantado paredes: o acrescente, como se chamava. Lá era sem luz, mesmo de dia quase que só as labaredas mal alumiam. (ROSA, 2001a, p. 61)

Esse lugar pouco iluminado da casa, presente na novela “Campo Geral”, relaciona-se com marcas estéticas da obra, conforme Guimarães Rosa ressalta em correspondência com o tradutor de *Corpo de Baile* para o alemão, Curt Meyer-Clason. (ROSA, 2003b, p. 237)¹⁰⁹ É numa escrita onde convergem o estético e o social que a ficção de *Corpo de Baile* “quebra paredes” para dizer sobre o sertão¹¹⁰. Ele ganha um outro corpo, um novo lugar no texto literário, pelo movimento de particularidades como o da personagem Mãitina. O acrescentado, “a moradia dela”, situa-se ao mesmo tempo dentro e fora da casa onde residem os demais personagens. Está “pegado” à casa “velha”, com um terreno em declive ao lado, uma “rebaixa” onde “depois” havia se construído um outro lugar para a agregada, “o puxado”. Na disposição espacial da casa, e pelas geografias sociais do país, que se passam no sertão brasileiro, lemos o “acrescentado” como ação narrativa da ficção que confere movimento a outros lugares de composição do sertão, evidenciados na produção de intrigas.

Na novela “Campo Geral”, Mãitina é uma empregada da família nuclear onde se situa Miguilim. Ela não possui vínculos de trabalho formal, situando-se como agregada que realiza trabalhos pesados ligados aos afazeres da casa, principalmente o preparo da alimentação. Entre os sentidos que externa a narrativa, percebe-se, na seara do trabalho, que a família do Mutúm, mesmo em lugar de pobreza, passando por dificuldades, possui empregados que realizam os serviços domésticos - no caso Mãitina e Rosa, empregada branca -, como presença de um passado-presente que se movimenta na trajetória brasileira apresentada na trama literária. “Mãitina sempre ficava cozinhando coisas, tantas horas, no tacho grande”. São empregados mais próximos da miséria, com dificuldades maiores em relação àqueles de quem recebem ordens, os pais de Miguilim e a tia-avó Izidra. Esta personagem ocupa lugar mais visível nas ações de mando, estipulando normas na casa e regulando as condutas pessoais, incluindo as relações de cada um no grupo familiar.

Em contraponto a isso é que se elabora a proximidade entre Miguilim e Mãitina. Ela surge na novela “Campo Geral” quando Miguilim está de castigo, na cadeira

¹⁰⁹ Sobre a condição “indispensável” de “passagens obscuras”, abordada nos capítulos seguintes, destaque-se para a perspectiva desse momento, em diálogo com a personagem de “Campo Geral”, as oportunas considerações de Freud relacionadas ao cognitivo da ficção diante dos limites da razão: “Se não pudermos ver com clareza, ao menos vejamos com precisão as obscuridades” (FREUD, 1999, p. 155 *apud* IANNINI, 2015, p. 109).

¹¹⁰ O personagem Ezequiel, O Chefe, narra-se em “Buriti” alçando o texto a um “mundo sem paredes”, também conforme as observações presentes nas correspondências entre Guimarães e Edoardo Bizzarri, que se demonstra muito impressionado com os períodos da trama que envolvem esse personagem.

nomeada de “pelourinho”, na alusão às punições passadas aplicadas aos escravos no Brasil. É a personagem Mãitina quem defende o menino das injustiças desencadeadas na esfera de poderes da família. Ela ataca esse lugar de poder com sua intensa verbalização gestual. Após ninar Miguilim, acarinhá-lo com seus “feitiços” afetivos, Mãitina o leva “até na porta-da-cozinha”, esbravejando, “dizendo que ele só é que era bonzinho, mas que todos [da família], que ela mais xingava, todos não prestavam”. As falas dessa personagem inscrevem-se em um lugar gerador de valores onde suas ações, “desvios”, são julgados como loucura, pois nessa afronta aos poderes da família, “pensaram que ela (Mãitina) tivesse doidado furiosa”. (ROSA, 2001a, p. 62) Mãitina é narrada como uma “preta africana”, “achada no barranco”, com a ficção operando sentidos pela imprecisão, inscrevendo lacunas que provocam reflexões na leitura. “Mãitina tomava cachaça, quando podia, falava bobagens. Era tão velha, nem sabia que idade [tinha]. Diziam que ela era negra fugida, debaixo de cativo, que acharam caída na enxurrada, num tempo em que Mamãe nem era nascida”. (ROSA, op. cit., p. 39)¹¹¹

As lacunas de imprecisão são operadas pelo longínquo, também como forma de, a partir do presente – como escrita e como leitura – se interrogar sobre dimensões de passado que são tratadas como “restos na geografia cultural do hoje”. Elas ganham nova dimensão – novo passado, repensado - a partir da “interpretação que se dá pela reescrita”, provocando “a estranheza como condição de história” (CERTEAU, 2011a, p. 312). A escrita de *Corpo de Baile* faz-se pela interpretação – reflexão em linguagem – de vozes, naturezas, poderes. Eles, na mediação do escritor, são lidos como vestígios de passado, “restos” no encontro/confronto entre passado e presente. São vestígios que o historiador concebe como fontes, que ‘se tornam história’ com o lugar interpretativo da escrita, a remodelação do que, antes dela, se via como passado distante, já concluído ou inacessível. Pela narração, o passado é acessado através do processo de ouvir e escrever, marcando as incorporações que assim constituem a espessura do texto literário. Ele, na produção rosiana, realiza-se, a partir do escritor, como lugar em movimento através do qual podemos perceber o sertão, escutado e inscrito na matéria literária. Dessa forma, a composição é tocada por vozes que perpassam o artista, por onde se projetam repertórios diversos, entre excessos e silêncios, que assim se delineiam no movimento das novelas.

¹¹¹ Parte do texto literário narrada com o personagem infantil Miguilim.

Desde pequenos, estamos constantemente *escutando* as narrativas multicoloridas dos velhos, os contos e lendas, e também nos criamos em um mundo que às vezes pode se assemelhar a uma lenda cruel. Deste modo a gente se habitua, e *narrar estórias* corre por nossas veias e penetra em nosso corpo, em nossa alma, porque o sertão é a alma de seus homens. (LORENZ, 1973, p. 325)

O lugar do escritor, desse modo, possui semelhanças com o do personagem Ezequiel, “o Chefe”. Na novela “Buriti”, o personagem escuta e incorpora sons e imagens da noite, múltiplos e desordenados, como dimensões da natureza que os poderes do sertão pretendem esquecer, voltando suas atenções para os interesses produtivistas, como sentidos de poder que fazem convergir tradições e progressos. É esse remodelar entre ouvir e escrever, transformação que se dá como reescrita, que o leitor recebe com estranheza na ação de “narrar estórias”, como se observa no percurso de realização das novelas rosianas. Em suas considerações sobre estética, Octavio Paz ressalta a existência de uma “paixão criadora e polêmica, na modernidade, que opera com o “antiquíssimo””¹¹². Como recurso de linguagem, ele atuaria na linguagem artística, segundo Paz, como “estranheza radical”¹¹³ de um “passado plural”, inserido na escrita pelo embate entre os sentidos de unidade e o fragmentário que a narração agrega.

Redimensionando sentidos, a escrita de *Corpo de Baile* mostra-se, a partir dos passos do escritor, como corpo de afetos que se constrói pela vinculação de Guimarães Rosa com o sertão, através por exemplos das leituras, viagens e recordações que operam a feitura dos textos. A paixão de Rosa, também como lido na composição de personagens, move-se em direção aos lugares que confrontam regras de poder no sertão, compondo-se com os erráticos e “desregrados” de *Corpo de Baile*. Eles atuam no texto literário como “outros que são privilegiados” no território das novelas¹¹⁴. São esses lugares de vivência, estranhos, que elaboram um novo passado, reconfigurado e assim lido como estranheza pelos modos de interpretação que se realizam na escrita narradora do sertão.

¹¹² PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. São Paulo, Cosac Naify, 2013, p. 17.

¹¹³ Destaque-se aqui as reflexões de Octavio Paz, na obra citada, realizadas em diálogo com Sigmund Freud.

¹¹⁴ Em suas reflexões, Paul Ricoeur afirma que “a proximidade seria a réplica da amizade, dessa *philia*”, inscrita como “outra” na região de linguagem construída em *Corpo de Baile* com Rosa e os ‘desregrados’. A partir das considerações de Paul Ricoeur, também as citadas anteriormente, essa observação realiza-se aqui, mediante diálogo e leitura sugerida pelo professor Douglas Attila, em reflexão com NEVES, Margarida de Souza Neves. *Nos compassos do tempo. A história e a cultura da memória* in: *Mitos, projetos e práticas políticas: memória e historiografia* (orgs: Rachel Soihet, Maria Regina Celestino de Almeida, Cecília Azevedo e Roberto Gontijo). Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2009.

A composição dessa personagem recorre a repertórios e imagens de distância, tocando o que as convenções e o senso comum, como mediação de leitura, estabelecem como pertencentes a coisas já passadas, ou pelo menos afastadas do letramento, como passado já consumado que teria sido “superado” por uma condição formal de saber letrado. Michel de Certeau observa que “o longínquo é o lugar em que uma razão estabelece e encontra seu outro”. (CERTEAU, 2011b, p. 186) Nesse sentido, a imprecisão sobre a personagem Mãitina, como no caso da idade, opera no longínquo a partir da escrita, com ela, confrontando as certezas sobre a efetividade de sua ausência. Trata-se de uma indagação que, pela narrativa, é feita evocando o próprio desconhecimento sobre a vida da personagem, sua idade, trajetória, outros laços afetivos anteriores.

É nesse ponto que o lugar do longínquo converge na novela com a narração de Mãitina, como lugar “outro” que escapa da razão, pretensa definidora da personagem como lugar estático de passado. A partir de imagens matrizes – a “preta africana” -, são ativadas vozes no literário – impreciso poético - que fabricam o passado da personagem: “*Diziam* que ela era negra fugida, debaixo de cativo”. São associações coletivas configuradas de forma anônima no texto. Elas demarcam essa razão da qual a ficção não pode fugir completamente, pelo pacto narrativo que se constrói, mas também pela condição de passado referido, como acontecimentos – indefinidos e longínquos – que passam a ficar mais perto do leitor com a ação de narrar, devido a ela. Inscrito a partir de vestígios, o passado é reconfigurado no literário como ação de linguagem que põe em xeque não a condição de se dizer sobre ele, mas sim os seus sentidos que, interrogados, estabeleceriam uma verdade absoluta para a razão em relação ao “outro”, como entendimento conclusivo para o sertão.

As estabilidades são quebradas pela composição da personagem no corpo narrativo de sertão. Mais do que traduzida pelas totalidades – a negra, a empregada, a louca –, a personagem Mãitina, ao ser narrada, confere novo corpo ao sertão através das singularidades que se apresentam na trama ficcional. São elas que invalidam um suposto “resgate”, como transposição pontual de um passado ao presente. Dessa maneira, os lugares da personagem, em vez de lembrados como passado concluído, são construídos na linguagem – artística e social – como (re)configuração que se dá pelo poético, na força textual que carrega o vivido e o inventivo da narração. Através dos vestígios, o trabalho de linguagem realiza-se com a ficção interrogando sobre o sentido de ausências nas construções homogêneas que edificariam um passado, sua razão.

A construção de passado no texto artístico permite perguntar em leitura o que deve ser tratado como passado distante, sem força, e quais as perspectivas de história que estão presentes na transmissão textual, buscando-se perceber as maneiras de se dizer sobre o outro, o que o envolve nos modos de apresentação ao longo da narração. São conflitos presentes na matéria artística do livro relacionados às ‘maneiras de dizer’ configuradas pela ficção, como forma narrativa que, em *Corpo de Baile*, confronta tradições de poder, valores inseridos no corpus literário que anseiam verdades. Valores que se associam de algum modo nos enredos a questões ligadas às vivências brasileiras. Exemplo dos campos de trabalho, que se apresentam em ligações envolvendo atividades econômicas como a pecuária no sertão, articuladas às trajetórias dos personagens. São questões inseridas de maneiras diversas na esfera familiar.

Sem família biológica na narrativa, Mãitina mora nos fundos da casa, no “acrescente”, lugar escuro, um “puxado” conjugado ao ‘principal’ da casa, à margem das decisões e saberes estabelecidos pela família. No entanto, o acrescente “torna-se” um lugar inventivo na trama, como ‘canto’ de encontro entre Mãitina e Miguilim. Um outro canto de sertão. É para lá que o menino se desloca em seu grande momento de dúvida, com as suas perguntas não necessariamente proporcionando respostas¹¹⁵. Tem-se, assim, um lugar de sentidos que surge em meio às regulações, pelas ordens que os dois personagens recebem na família. A partir desse cenário elabora-se um novo lugar no texto, que cresce, se refaz no encontro entre os dois personagens.

Dessa maneira, o encontro da criança com a agregada, a “preta africana”, ocorre na novela como produção de uma região inventiva da ficção. Ela se constrói na resistência às capturas normativas, em meio às adversidades sociais do contexto narrado na estória, aliadas às recriações imaginárias elaboradas com os afetos que emergem no encontro dos personagens. Constrói-se, assim, um lugar narrativo que apresenta o sertão no intenso de suas pluralidades, descortinando novas possibilidades de interpretação através das artimanhas desencadeadas na proximidade entre Miguilim e Mãitina. Esse lugar narrativo inscreve-se também como desvio dos saberes formais, enfrentados em importantes momentos do texto literário. A ida de Miguilim ao acrescente narra os medos da criança e a inserção de Mãitina como corpo textual de inadequação às regulações, diante das vozes que a tratam com reprovação. “[Miguilim] Chegou lá [no

¹¹⁵ LEOPOLDO e SILVA, Franklin. *O universo concentrado: narração e reflexão em “Campo Geral”*, 2015, p. 13.

acrescente] sozinho para espiar, não tinha outra pessoa ninguém lá, só Mãitina mesmo, sentada no chão, todo o mundo dizia ela feiticeira”. (ROSA, 2001a, p. 61)

“Lugar de feiticeiro”

A condição de “outro” conferida a Mãitina, imputada pela razão normativa no enredo, “todo mundo dizia”, é atribuída a partir de suas crenças, práticas que se ligam à natureza evocando imagens de passado, assim consideradas no sertão brasileiro, lugares outros como o imaginário que se relaciona com a África. Nas descrições de Mãitina, crenças e práticas propagam sentidos entrelaçando-se aos afazeres domésticos e imagens corporais, como desejos e repulsas que ecoam no texto através da personagem. Em algumas passagens da novela, Mãitina é tratada como “feiticeira”, alcunha que, a partir da personagem Vovó Izidra, parte dos lugares normativos que a reprovam pelo fato de a empregada não ser católica, ou mesmo cristã, na medida em que “a preta africana” se relaciona de formas outras com a religiosidade, pelos elos entre espiritualidade e mundo social que a narrativa aproxima nas intrigas que produz:

“– Traste de negra pagã, encostada na cozinha, mascando fumo e rogando para os demônios dela, africanos! Vem ajoelhar com a gente, Mãitina! [Diz Vovó Izidra] Mandava Mãitina voltar para a cozinha, lugar de feiticeiro era debaixo dos olhos do fogo, em remexendo no borralho!” (ROSA, 2001a, p. 46-47)

Esse “lugar de feiticeiro” é moldado pelas vozes de regulação, conforme tratamento pejorativo conferido a Mãitina por Vovó Izidra, que na novela tenta imprimir regras a partir do que entende como ‘bons costumes’, segundo crenças e relações amorosas, ditando e idealizando linguagens. A partir do texto literário e o que envolve a sua elaboração, a feitura de lugares narrativos como o de Mãitina constitui-se como descrição sobre o sertão vinculada ao modo de dizê-lo através da ficção, como dimensão narrativa da história, forma de crença na sua existência. Diferente de outras perspectivas, a ficção é tecida na ação de narrar os personagens, imprimindo o dizer do outro nos enredos, como se lê na trajetória de Mãitina na novela, pelas relações dela com Miguilim e com os demais personagens de “Campo Geral”. Tal como a ambiência da agregada na trama, a ficção em *Corpo de Baile* atua nesse “lugar de feiticeiro”¹¹⁶,

¹¹⁶ Além das nomeações do outro a Mãitina, ressalte-se a presença em *Corpo de Baile* apresentados como “feiticeiros”. Estão presentes principalmente em “Buriti”, com a maioria de mulheres, mas com a presença de homens feiticeiros, como se lê na novela: “tem um homem, dos Marmelos, também, está fazendo trabalhos-ajudados, é um João Diágão – um preto. Africano de tão idoso: você vai ver, ninguém pode com ele...” (ROSA, 2001c, p. 242) A inscrição dos feiticeiros também está presente entre as

que diz sobre a história pela imaginação, tocando os lugares em movimento, outros, refazendo-os na corporificação do literário.

Respondendo dúvida sobre a tradução do livro ao italiano Edoardo Bizzarri, Guimarães Rosa escreve sobre a personagem de “Campo Geral”: “*Mãitina*, é que não sei bem. (*Mãe Tina*, aglutinado.) *Mãe*, acrescenta-se ao nome das pretas velhas escravas, que tinham sido amas de filhos dos senhores”. (ROSA, 2003a, p. 40) O comentário do escritor relaciona-se com acontecimentos inscritos nas marcas de escravidão do país, como opressão de passado que a personagem carrega, o que se mostra mesmo pelo seu fenótipo – “a preta africana” – e pelo lugar que ela ocupa no cenário da novela, de empregada dos pobres. É o que se lê em sua condição de “agregada”, que está na família sem a ela integrar-se completamente, como se narra pelo seu ‘lugar à parte’ destinado simultaneamente tanto para sua moradia como para realização do duro trabalho.

Conforme as anotações do escritor sobre a personagem, essa relação com o passado que se inscreve pelo sofrimento no Brasil, presente de modo diverso na composição de *Mãitina*, entrelaça-se com a condição afetiva das “amas”, na proximidade de *Mãitina*, como propriedade dos “senhores” e na menção ao serviço de amamentar que as amas realizavam, estabelecendo laços com as crianças mesmo sendo essas filhas de quem as escravizava. A escrita do sertão na novela recria de alguma forma esse passado, inserindo-o na trama, por exemplo, no amparo de *Mãitina* a Miguilim, diante dos medos do menino. “E, [Miguilim] se agarrando nas costas dela, se abraçou com *Mãitina*. Ah, *se lembrava*. (...) *Mãitina* estava pondo ele no colo, macio manso, e fazendo carinhos, falando carinhos. (ROSA, 2001a, p. 60)

Logo após as menções diretas à composição da personagem, Rosa escreve na mesma carta a Bizzarri: “Em *Nhangã* e *Tipã*, não terá escapado a V. que procurei camuflar um simbolismo: *Anhangá*, o demônio; *Tupã* ou *Tupan*, Deus; dos índios tupi-guaraní”. (ROSA, 2003a, p. 40) Pensadas na produção da matéria literária, tais anotações de Rosa, feitas na mesma página sobre *Mãitina*, tocam na condição de “mistério” da autoria na medida em que o literário é visto como reunião de saberes. Eles

anotações de Guimarães Rosa, nas suas cadernetas. Na novela mencionada, além de Dô-Nhã como personagem destacada, aparecem na trama outros nomes como Maria do Quinal. Os “feiticeiros”, assim nomeados, são relacionados de algum modo com o sobrenatural. De modo enigmático, seus ‘poderes’ de magia, corporificados como escrita, são projetados – gerando expectativas – no intuito de mover desejos no tempo, como reatar um amor perdido ou, como no caso de *Mãitina* provoca reflexões diversas na leitura, na maneira ‘estranha’ como tais personagens se situam nas novelas. Dessa formas, as ações dos feiticeiros, para além de um pitoresco folclórico, relacionam-se com a materialidade social que se inscreve nos enredos de *Corpo de Baile*.

se lançam a partir de lugares sociais mediados no literário, também no que o escritor “camufla”, dentro de um “simbolismo” que sempre é estendido aos “outros”, se faz com eles como “proximidade”. São vivências plurais que se inserem na fabricação do artístico, em meio aos recursos envolvidos na sua produção.

A mediação do escritor se processa sem poder ser explicada com clareza, o que também se apreende nas observações de Rosa apontadas na correspondência a Bizzarri. Articuladas à personagem Mãitina, e pelas suas inscrições no literário, as alusões na carta aos deuses e aos demônios, conjugadas ao literário, também demarcam-se como metáforas da ficção, que assim exerce seu lugar gerador de sentidos. Na produção rosiana, a relação com o divino pode ser pensada pela proximidade da natureza, forma na qual a escrita se constrói, operando sentidos pelos seus repertórios, matérias vivas que se inserem na composição artística¹¹⁷. Sobre “o demônio”, também manifestado na mesma carta a Bizzarri, seu lugar de “simbolismo” nas novelas realiza-se na ficção como trabalho que permanentemente interroga as pretensões de verdade, através de ações nos enredos, e a partir das formas narrativas¹¹⁸.

Em outra carta a Bizzarri, respondendo dúvidas do tradutor, Guimarães Rosa, ao escrever intensa e demasiadamente no retorno sobre questões das novelas, afirma estar “com a cachorra”, “endiabrado”. (ROSA, 2003b). A ficção, sua escrita em *Corpo de Baile*, atua como pensamento teórico que, exercendo permanente reflexão, realiza-se reescrevendo o que se apresentaria como encerrado, concluído, verdadeiro. No conjunto de novelas, entretanto, a força da ficção desarruma regras, perturba o senso comum, provocando-o pelas leituras que ultrapassam o visível, confrontando-o e, assim, propondo outras possibilidades na reconfiguração do sertão, o que se dá na obra literária pela dimensão afetiva, nos caminhos que consideram o outro que estaria enterrado. “Ele Miguilim havia de achar um jeito de sarar com Deus. Perguntava a Mãitina, mesmo, como não devia, quem sabe? Mãitina gostava dele”. (ROSA, 2001a, p. 60)

Como nos passos da “preta africana” no Mutúm, resistindo e reinventando no escuro do crescente, a ficção narra a história desvendando poderes, no “remexer” da escrita que incomoda e fascina. No entanto, a ficção nem sempre encanta lugares que se colocam como autorizativos para explicar a história, encontrando sempre suspeitas

¹¹⁷ Também de acordo com o que fora abordado no Capítulo 1, sobre a construção de *Corpo de Baile*, refletindo sobre a escrita literária em diálogo com uma “história da natureza”. (Mais diretamente em 1.3)

¹¹⁸ E aqui a condição de “grandeza religiosa” que “guarda” a historiografia, conforme lembra Michel de Certeau, é questionada como verdade sagrada, e lugar de saber científico, pela ação “endiabrada” da ficção que atua configurando movimento sem os explicar diretamente, os confessar plenamente.

sobre o seu fazer-se, interditos, tal como Mãitina em sua composição, que, mesmo com as proibições, resiste em sua artesanaria que “torna a compor outros”:

Vovó Izidra sobrevinha [ao crescente, morada de Mãitina], à tanta, às roucas, esgraviava escramuçando as crianças embora, eta escrapeteava com a criança toda do mundo! Vovó Izidra, mesmo no escuro assim, avançava nos guardados, nos esconsos, em buracos na taipa, achava aqueles toquinhos de pau que Mãitina tinha escascado com a faca, eram os calunguinhas, Vovó Izidra trazava tudo no fogo, sem dó! -: eram santos desgraçados, a gente nem *não devia de consentir* se Mãitina oferecesse aquilo para respeito de se beijar, *bonecos do demo*, cazumbos, a gente devia era de descuspitar em riba. Mãitina depois *tornava a compor outros*”. (ROSA, 2001a, p. 62)

A novela configura no enredo uma regulação incisiva que ultrapassa a classificação nomeada verbalmente. Em “Campo Geral”, a regulação age como inspeção, verificação que se realiza a partir de Vovó Izidra. Com essa personagem, o controle espalha-se pela casa, com a senhora católica indo até o quarto da agregada, policiando seu ambiente íntimo, agindo com o corpo ao avançar nos “guardados” de Mãitina, os suportes de memória operados pela agregada – e também pela ficção – para professar crenças. Eles são escondidos “nos buracos de taipa”, entre o barro e a madeira, terra e fabricação artesanal que ela – ficção! - compõem como espiritualidade imbricada ao vivido corporal. Reprovada por Izidra, Mãitina é estranha aos demais personagens, transitando no movimento de leitura relativo a um escondido que ressurge, uma diferença inscrita em sua intensidade. Os “calunguinhas”, esculpidos por Mãitina, constituem-se como o visível de sua crença, mas não o encerramento da mesma, que permanece na personagem após a queima, inclusive para “compor outros” bonecos – “do demo” -, como resistência e reinvenção que se dá por lugares escavados com o artístico.

São passados que permanecem mesmo sendo atacados pela ação reguladora de uniformidade. Com a narração da personagem, os outros passados inscrevem-se na novela com a resistência inventiva presente em Mãitina. Seu lugar estranho no enredo, a “estranheza” que provoca aos outros, aos leitores, escreve esse “passado como modalidade do presente” (CERTEAU, 2011b, p. 312), a ser acessado na leitura pela forma narrativa que carrega saberes e gera significâncias a partir da escrita. Essa diferença presente na novela, lida como estranha, é produzida pela forma ficcional, sua perspectiva outra de dizer. Através de Mãitina, seus lugares narrativos, a ficção que narra sertões em *Corpo de Baile* compõe-se como bruxaria que se defronta com a

historiografia. Esta, por sua vez, toma a ficção como “feiticeira” pelo fato de ela desobedecer a “cientificidade”, violar suas regras, o que faz a ação literária nos labirintos de Mãitina, “negra pagã”, com suas práticas consideradas esquisitas. Desse modo, assim como as regulações que miram Mãitina na trama, a ficção, como maneira de narrar a história, é sempre visada por um imposto disciplinamento do saber dito racional, em seus lugares de autoridade que “se empenha em fixar e classificar”. (CERTEAU, 2011b, p. 48)

De acordo com esse entendimento de saber, suas pretensões científicas, racionais, as bruxarias da ficção devem, no máximo, existir como lugar de quietude, como ingenuidade que não alcança as supostas verdades. Estas são tratadas, veneradas, como “reais” mais importantes do que aquilo que é tido como falso, sem exatidão. É nessa perspectiva que essa “linguagem feiticeira” da ficção é desautorizada pela ciência, incluindo em geral a historiografia, ou mesmo pela tradição passadista, pelo progresso. São esses lugares de imposta autoridade que reprovam a ficção. Para eles, a ficção, quando concebida, deve agir de forma comportada, resignada como fantasia que, segundo as leis da ciência, não possui capacidade de dizer corretamente, ‘retratar fielmente’.

Nesse entendimento, as tradições de saber desejam que a ficção, como forma narrativa produtora de sentidos outros, permaneça como o lugar imputado à personagem Mãitina, condenada ao trabalho pesado inferior, como escrava no fogo. Lá, Mãitina poderia “remexer”, desde que desempenhando serviços de interesses da tradição, a ser ‘preservada’ como lugar de poder, também exercido como saber que controla. Demarcase assim um lugar autorizativo de vivências disciplinadas pela normatização da tradição. Ela, segundo se lê na narração de “Campo Geral”, tenta impor regulações ao mesmo tempo em que se beneficia da força de trabalho, no caso da personagem que a família sertaneja agrega em meio à adoção de um discurso benevolente.

São questões que a ficção nos diz sobre o sertão, lido por essa forma de narrar a história. Sem a ação de narrar, Mãitina, caso estivesse presente de algum modo no sertão brasileiro, não seria provavelmente acessada como lugar do “outro”, ressurgindo em questões que não se fecham, que não terminam como veredito sobre o passado brasileiro. O mais provável, caso ‘nomeada’ como classificação, seria sua diluição no homogêneo relato sobre “os negros”, “os pobres”, ou uma menção ao “primitivo”, tocados em distância, sem o ‘remexer’ de “outros” lugares provocado pelo narrar. No

sertão, esse lugar “ausente” no passado científico é movimentado de modo intenso pelo corporal que se narra em “Campo Geral”.

2.3 - O corpo “aparecendo”: sertão afetivo narrado na “amizade embebedada”

No triângulo amoroso que tem a mãe de Miguilim como disputa, o corporal, sua sensualidade, é narrado externando-se mais fortemente com a violência presente na rivalidade dos irmãos que brigam pela mulher: Bernardo, pai de Miguilim, “chefe da família”, e o personagem Tio Terêz. Em muitos momentos da novela, a questão está presente na novela com a “força e subtileza”¹¹⁹ da escrita. Ela se expande, explicita sua corporeidade quando se elabora com o corporal de Mãitina, descrevendo a personagem em suas transgressões, excessos que externam prazeres no texto, presentes como diferenças que inserem outros ordenamentos no corpo de linguagem. Dessa maneira, diante das regulações, o corporal propagado em Mãitina, suas imagens no literário, confronta e interroga as idealizações da família sertaneja narrada em “Campo Geral”:

Quando estava pinguda de muita cachaça, soflagrava umas palavras que a gente não tinha licença de ouvir, a Rosa dizia que eram nomes de menino não saber, coisas pra mais tarde. E daí Mãitina caía no chão, deixava a saia descomposta de qualquer jeito, as pernas pretas *aparecendo*. (ROSA, 2001, p. 46-47).

O que “aparece” com a personagem é o que as normas vigentes concebem como obsceno, abjeto, nas “pernas pretas” de um passado que ressurge na ficção. Trata-se de uma ficção que narra as ausências das palavras proibidas, sem “licença de ouvir”. Palavras que, no entanto, se sabe que são ditas no sertão, o constituem entre silêncios e o incontido de vozes que se avolumam na personagem Mãitina, os sons que ecoam a partir dela. Eles se inscrevem na trama recusando o que, no jogo textual, é sugerido e suposto como algo distante, situado nos rincões, grotões do país. O trabalho narrativo transforma o “longínquo” em proximidade, na região que se produz como linguagem sócioestética, na qual são lidos corpos de história narrados como sertão artístico.

¹¹⁹ Expressão de Guimarães, usada no sentido de busca de uma “nova língua”, lida em *Caderno de Literatura da Fundação Moreira Sales*. (COSTA; GALVÃO, 2006, p. 189)

Desse modo, a ficção das novelas faz-se no afetivo que transgride normas, as subverte, como na ação de Miguilim “furtando” cachaça para Mãitina, sua “mãe negra”, que dele gostava, a quem o menino afeiçoa-se em seu percurso de descobertas. Os dois personagens constroem uma forte relação através do afeto corporificado nos abraços, com as falas de carinhos, que o menino retribui repassando a Mãitina cachaça da casa, correndo riscos para obtê-la, diante da vigília dos adultos, mas no intuito de deixá-la feliz, na medida em que ela sente prazer em tomar a bebida.

O texto literário narra inicialmente a aproximação dos dois personagens ocorrida na peculiaridade do “acrescente”, ambiente fechado da casa que se abre como espaço onde se exerce o intenso afetivo na novela. Ele, após o encontro dos dois personagens, expande-se pelo terreiro da casa, que, na novela, narra-se com a presença de todos, entre incômodos dos adultos e risos das crianças. Trata-se de um afetivo que está incorporado na forma ficcional, a realizando. Através dessa marcante personagem da novela, de sua presença no literário, percebe-se que o afetivo atua como composição produzida a partir de algo anterior, tocando referências, ganhando sentido na leitura também pelos novos movimentos de Mãitina que vão surgindo na trama. Na narração, a personagem escapa de ser caricaturada como ‘tipo’ rural. Esse olhar, no entanto, pode ser associado de algum modo na novela pelo leitor, como marca da “razão do outro” presente na rede de intrigas. No entanto, essa marca de ‘alguma razão’ não chega a se tornar uma classificação dura, conforme se pode notar nas particularidades dos personagens, narradas pelo corporal ao longo das novelas.

É a narração do corporal, como no caso de Mãitina e outros personagens, que inscreve acentuadamente o afetivo como dimensão de história que escapa ao inteligível pleno, sua pretensa captura de uma classificação que imobiliza. Assim, na sua intensidade, mais do que uma alusão a algo claro, a ficção histórica constitui-se com as vivências de inquietude narradas a partir do corporal, que dessa forma inserem-se na escrita de *Corpo de Baile*. As referidas vivências compõem as novelas como materialidade afetiva, presente nas reconfigurações de sertão narradas na obra. Essa nova espessura artística do sertão confere à escrita uma dimensão de história que, com sua força, desautoriza tentativas de engessar o sertão, como algumas das ações de cunho folclorista. Tal pretensão se dá como ações que buscam domesticar e disciplinar o vocábulo sertão, como forma de classificação normatizadora a se manifestar pelas vias do explicativo, desconsiderando a força da linguagem que o redimensiona como corpo de narrativas. Ele se apresenta na narração como força que carrega incompreensões e,

ao mesmo tempo, pergunta sobre os sentidos de compreensão, sobre o sertão e sobre a linguagem que o compõe em *Corpo de Baile*, como se lê nos ritmos que operam diferenças na narração com a personagem Mãitina:

Não se entendia bem a reza que ela produzia, tudo resmungo; mesmo para falar, direito, direito *não se compreendia* (g. m.). A Rosa [outra agregada, branca] dizendo que Mãitina rezava porqueado: “*Véva Maria zela de graça, pega ne Jesú põe no saco de mombassa...*” (ROSA, 2001a, p. 61)

Não entender bem, “direito, direito”, constitui-se em incompreensão que se apresenta no literário como outra forma de inscrever na linguagem artística as diferenças pertinentes ao outro. Ele é narrado de modo diverso da compreensão que, em geral, buscamos captar sem considerar seu “resmungo”. Esse outro corpo de falas constrói-se na narração incorporando diferenças. É dessa maneira que a narração em *Corpo de Baile* existe como corpo de história em movimento. A força de sua linguagem corporifica-se com o substrato vivido na “paisagem” geográfica brasileira sertão, lugar histórico e simbólico especializado como cenário narrativo. É a partir dele, pelas mediações do escritor, que a linguagem lança questões. Ela é o espaço onde, no terreno da ficção histórica, são descortinados poderes, confrontados pela ação narrativa, na medida em que atuam em lugares como o racionalismo e o individualismo. A crítica aos poderes, também feitos na linguagem, realiza-se, através do artístico, como ação endereçada ao mundo letrado, visando tocar aos que percorrem o corpo narrativo de sertão das novelas. A linguagem rosiana, como observa Bento Prado Júnior, é tecida no encontro do escritor com um corpo de oralidade, falas que não dominam o letramento, sem “competência para falar” (HANSEN, 2000). Esse corpo dos não letrados, analfabetos, os “outros”, buscam “o verivérbio”, o caroço da coisa lida em profundidade. (PRADO JR, 1985, p. 198)

Linguagem outra - É com esse lugar que Guimarães Rosa se une, dele se aproxima, para indagar, lançar questões e, com as vivências dos outros, tecer um novo sertão, construindo uma “nova sabedoria” que “permite uma descida a uma dimensão esquecida e recalcada da própria linguagem”. Esta passa a ser questionada em seu poder de “instrumentalizar” a escrita, “domesticando” sentidos. (PRADO JR., op. cit., p. 198) Dessa forma, a linguagem realiza-se como sujeito sem que precise negar o espaço brasileiro sertão, passando, na verdade, a inscrever nele novos elementos, pela mediação do artista que se situa em proximidade com uma gama diversificada de vozes, falas.

Trata-se de um corpo que não quer se reduzir ao pitoresco, afastando-se do sentido de ingenuidade, simplicidade, por vezes presente como ‘disfarce’ no jogo da linguagem¹²⁰. Para essa desconstrução de um sertão simples e puro, a ser ‘resgatado’, torna-se importante apresentarmos as considerações de Bento Prado Júnior sobre a “palavra pensante” nas novelas rosianas. Essa dimensão ativa da linguagem, como pensamento diverso e em movimento nas novelas, situa a ação da escrita rosiana em sintonia com as falas do sertão, valendo-se delas, e com elas construindo um corpo vivo de linguagem. Ele não se aprisiona a um popular típico, fincado em raízes do folclórico. O corpo de escrita, ao contrário, realiza em *Corpo de Baile* uma inscrição literária que perscruta questões a partir do sensorial:

É o analfabeto, como o poeta, que consulta o volume interno das palavras, que interroga as franjas que a cercam, na esperança de alimentar a sua sabedoria. Aquém da escrita é que se pode encontrar uma experiência da linguagem semelhante àquela que a literatura procura restituir (...) Nesse movimento que a linguagem abandona a sua função comunicativa para tornar-se valor e palavra pensante, ela passa a coincidir com o próprio ser. (PRADO JR. op. cit., p. 224)

Essas considerações de Bento Prado Júnior são feitas como reflexões sobre “O recado do morro” e “Dão-lalalão”, duas das sete novelas do livro *Corpo de Baile*. Através dessas observações, percebe-se que, mais do que uma indeterminação, como observou João Adolfo Hansen no plano de crítica racionalista na produção rosiana, constrói-se uma região de linguagem onde estão ‘presentes’ escritor e seus outros, de quem em seu percurso Guimarães Rosa aproxima-se. Essa ‘presença’, que já é da escrita, como corpo de um novo sertão, encontra a “incompetência da fala” (HANSEN, 2000), segundo os padrões normativos da escrita, cultos, claros. Essa “incompetência” inscreve-se no literário dando forma ao artístico, em processo que se realiza através da escuta do sertão, suas vozes, com a presença na narração dos corpos que tocam o escritor. Tem-se, assim, uma composição de falas na obra que se realiza como processo produtor artístico demarcado no trânsito entre ouvir e narrar. Processo esse que é amplamente marcado pelas ações de escutar e de escrever, como lemos em pequeno e importante comentário do próprio Guimarães Rosa. “Deus meu! No sertão, o que pode uma pessoa fazer do seu tempo livre a não ser contar estórias? A única diferença é simplesmente que eu, em vez de contá-las, *escrevia*”. (LORENZ, 1973, p. 325)

¹²⁰ Nas correspondências com Bizzarri e Meyer-Clason, Guimarães Rosa observa que não se trata de combater o sentido de ingenuidade, mas de se utilizar dele para dizer novas coisas na linguagem artística.

A complexidade que marca a narração das novelas rosianas passa, assim, pelos dois movimentos – escutar e escrever - que realizam *Corpo de Baile* como livro. Movimentos que não podem ser ignorados no processo de reconfiguração do sertão no artístico. Eles estão relacionados a ações envolvendo sensibilidades afetivas, na pesquisa da obra e na escrita, desaguando na leitura. Trata-se de um percurso onde age o inesperado, o desconhecido e o impreciso. São essas ações que, movimentadas na linguagem pela ação plural de leitura, conferem a *Corpo de Baile* um lugar de sertão no corpo literário, que narra os afetos como “outra philia”, uma “amizade embebedada, um meigo vício”, conforme se diz sobre a ambiência dos personagens na novela “Buriti”¹²¹. Mais do que recorrência, o corpo, a descrição de suas ações, é presença constante nas novelas, produzindo-as e assim conferindo vida intensa às narrativas.

Presença vigorosa no literário, o corpo humano narrado constitui a força corporal do afetivo ao descrevê-lo e vivenciá-lo através de ações ditas com a sexualidade, as violências, as relações entre os personagens que compõem formas de amizade, ações e reações diversas que inscrevem e recusam valores. É o que a narração realiza, por exemplo, no percurso do personagem Lélío, na novela “A Estória de Lélío e Lina”. Filho de Higino, afamado vaqueiro dos sertões, Lélío chega como desconhecido e estranho na fazenda do Pínhém, onde, no período de um ano, vivencia intensamente uma série de relações. Construindo o texto como corpo afetivo, os passos do personagem Lélío¹²² passam a configurar diversas questões na novela, construídas nas relações estabelecidas entre o protagonista e os personagens que ele vai conhecendo, nos encontram que elaboram novos lugares. A partir do corporal – texto e personagem -, surgem os muitos lugares de sertão na novela, na composição de sentidos que se elaboram com o narrar, os quais o personagem aprova ou recusa, inserindo-se nas coletividades e atuando em suas dimensões afetivas. Assim, Lélío interroga-se – como ação do texto sobre o sertão sociocultural - reinventando-se na sua trajetória que também é desconstrução e fuga.

Dessa forma, *Corpo de Baile* realiza uma outra relação de ‘filiação’ com o sertão. A escrita da obra se constrói bebendo no espaço brasileiro vivido, suas leituras, memórias, reconfigurando-o na ação de narrar, na maneira da ficção histórica que

¹²¹ ROSA, 2001c, p. 295.

¹²² Pela nomeação, o personagem atua também como presença ativa da amizade no texto, pela comunicação de seu nome com repertórios e valores da antiguidade. É o que se infere a partir de considerações de Ana Maria Machado (*O Recado do nome*, 2003), que reflete as ações e personagens do livro, também nesse campo de conhecimento. Nesse sentido destaca-se o título *Lélío, ou a Amizade*, de Cícero.

reescreve o sertão. Configuradas em planos narrativos dinâmicos, essa reescrita se constitui como novo lugar de história, novas dimensões de passado, na medida em que se produz um novo espaço de conhecimento sobre o sertão com a leitura das novelas. O que o leitor acessa é uma intercessão de vozes presentes na escrita que, dessa forma, constrói-se como região estética. Região onde passam a “viver juntos”¹²³ escritor, personagens, práticas de vivência, repertórios e temas diversos que passam a compor o sertão através das narrativas.

Nessa região sócioestética, seu corpo de narrativas, manifesta-se uma outra afetividade de sertão. Sua estranheza que narra diferenças vai além do que se liga ao passado “remoto” do escritor, conforme a menção de Guimarães Rosa a Günter Lorenz. Em “Campo Geral”, a estranheza narra-se pelos afetos que ecoam do personagem Miguilim. Com as descobertas do menino ocorridas em meio à inadequação familiar, os lugares narrativos do personagem irão compor um sertão de busca e também de resistência às adversidades. Esse sertão constrói-se na força inventiva do personagem infantil ante às indicações de adversidades continuadas na vida, apontadas pela família. Condições que, de modo geral, possuem semelhanças com a condição social adversa no interior do país. Nesse sentido, são indicações dadas pela família que são gestadas com o “poder do lugar”¹²⁴, às quais Miguilim deveria seguir plenamente, e que no entanto ele as contraria, em um enfrentamento que passa por sofrimentos nas recusas inventivas do personagem apresentadas na composição narrativa.

Na novela “Campo Geral”, essas imposições de ordenamento, principalmente para o trabalho, chegam duramente a Miguilim através da voz paterna, sua ação que se corporifica na violência psíquica e física em direção ao filho. Esse conflito movimentava-se como diferença presente na reescrita do sertão, produzida entre o que se conhece das paisagens geográficas do país e o que nela opera como transformação de linguagem, a partir do personagem infantil. Na trama ficcional, Miguilim recebe essa força paterna como lei a ser obedecida sem questionamentos, o que gera conflitos na medida em que o personagem, como ação de linguagem transformadora do sertão, confronta-se com uma ‘realidade’ que para ele “não basta”¹²⁵. Dessa forma, os conflitos da novela são configurados na escrita colocando em movimento os repertórios e imagens selecionados para a vida do texto, como as “notas colecionadas” por Rosa, trabalhadas a partir das

¹²³ RICOEUR, 2007, p. 139.

¹²⁴ Em alusão ao conhecido trecho de *Grande Sertão: Veredas*: “Sertão é onde o pensamento da gente é mais forte que o poder do lugar”.

¹²⁵ LEOPOLDO e SILVA, 2015, p. 15.

suas correspondências com o pai. Trata-se de um passado que o artista recebe e o reescreve com os outros, alargando-se assim o “pensável” sobre o sertão, mediante a produção de narrativas.

Em “Campo Geral”, os confrontos de Miguilim com Berno atingem maior tensão quando o menino passa a se valer também de seu corpo para enfrentar o pai, o que se realiza mediante transformações corporais do próprio texto, seus caminhos e os movimentos que provocam sensações diversas na leitura. No enredo, esse corporal afetivo da ira faz com que o menino quebre os brinquedos da casa e outros objetos, como as gaiolas, soltando os pássaros, dentre outras ações que despertam fortes reações de seu pai contra ele, incluindo a violência física que se sucede aos castigos. Esses momentos de grande tensão narram-se na novela como apresentação de um sertão difícil, penoso, com a violência social e física conhecidas por Miguilim a partir da família. Elas são enfrentadas com inventividade narrativa que vai, a partir da criança, ser tecida na complexidade dos lugares sociais. Nesse sentido, os grandes obstáculos de um sertão que interdita modos diferenciados de viver, como a alegria e as solidariedades, são confrontados pela força narrativa – novo corpo de sertão - que busca outras afetividades para combater o que atua como proibição, presente também nas repetições de valores, nos castigos e moralidades, violências que integram os repertórios do livro.

Com o enfrentamento corporal de Miguilim, decide-se na família que Miguilim passará um período fora de casa, ainda que curto, para evitar ainda mais problemas na relação entre o menino e o pai. É dessa maneira também que se constrói outra filia no livro a partir de “Campo Geral”, com as afetividades ultrapassando – ou mesmo transgredindo – as relações familiares, narrando-se amizades que delineiam seus preceitos para além da condição estritamente biológica da família, como reguladora e motivadora de ações no sertão. É o que passa a se elaborar no enredo da novela quando Miguilim, como espécie de exílio da casa paterna, vai passar um período com o vaqueiro Salüz, em convivência com essa família outra. É quando o menino conhece a miséria vivida, no exercício profundo da amizade, como se ‘mostra’ na atenção e no carinho que Miguilim recebe. Mesmo com os obstáculos de uma (outra) “família muito pobre”, Miguilim, conforme se narra na novela, conhece as dificuldades junto com os vaqueiros, e também vive – com Salüz, a esposa dele, o filho do casal – momentos de grande alegria. “Naqueles três dias, Miguilim desprezou qualquer saudade. Ele não

queria gostar mais de pessoa nenhuma de casa, afora Maitina e Rosa. Só podia apreciar os outros, os estranhos”. (ROSA, 2001a, p. 139)

Dessa maneira, ‘apreciando os estranhos’, Miguilim diferencia-se em seus caminhos afetivos ao fazer suas escolhas e consolidar suas posturas, que não são justificadas estritamente na ligação parental biológica. Em outro episódio da trama, também vemos o menino “ao lado dos estranhos”, como enfatiza a própria mãe de Miguilim, ao saber que, para defender o amigo Grivo, o filho brigou fisicamente com “o próprio irmão” Liovaldo¹²⁶. Esse descompasso de Miguilim, de acordo com os preceitos da família, o envolve afetivamente com o Mutúm, de forma intensa, a partir de sua inserção narrada na “paisagem geográfica” brasileira dos gerais. Trata-se de um envolvimento que é desejo de descoberta, de amizade, de mudança e, ao mesmo tempo, é recusa ao que é preestabelecido, ao que a ele chega como acabado, definido. Dessa maneira, seu lugar narrativo recusa um “real” que ameaça cristalizar o sentido de sertão. Um real em sua violência classificatória do imutável, seguindo o que seriam impossibilidades de alterações que se imprimem através da linguagem, narrando-se lugares de mudança, e também conforme as “reações” de mudança manifestadas por Guimarães Rosa em sua entrevista a Lorenz.

Miguilim em um velho-novo sertão - Esse lugar de Miguilim na novela, recusa e invenção, confere a ele a própria condição delineadora de novo sertão que se espalha no livro a partir de “Campo Geral”. Tal condição incorpora-se na trama na medida em que, com a narração de Miguilim, produz-se um sertão que se elabora pelo ritmo permanente de conflitos e possibilidades, lidos a partir dos passos do menino, nos labirintos que ele percorre. Esse ritmo diz sobre algo que se altera, relacionando-se com as vivências ligadas ao espaço brasileiro sertão. O ritmo dançante do texto lança novos caminhos, perceptíveis pelas incorporações que se inscrevem nos movimentos diversos inscritos nas formas narrativas, modos pelos quais as dimensões de vivido participam do literário, que assim se faz como histórico, narrando novas significâncias no corpo de linguagem. No caso de Miguilim, sua trajetória narrada em “Campo Geral” assemelha-se ao que Michel de Certeau aponta como “biografia [que] introduz uma historicidade na literatura”. (CERTEAU, 2011b, p. 100) Essa outra via de um mesmo caminho, no mesmo fluxo de sentidos, constrói-se na novela pelas aproximações do personagem

¹²⁶ Um irmão “deslembrado” que não morava no Mutúm com a família, mas na cidade, com o Tio Osmundo. Este, levando Liovaldo, realizava visita por ocasião de apoio aos pais de Miguilim, diante do sofrimento com a morte precoce do menino Dito.

infantil que se dão no espaço literário. Elas esboçam formas dinâmicas dos corpos textuais que narram possibilidades solidárias criticando moralidades e individualismos, que se apresentam na propagação de ‘progressos’ do sertão, conforme lidos nas tramas¹²⁷.

Com Miguilim, e através de Guimarães Rosa, lugares marginalizados como o de Mãitina, doloroso passado que permanece, ‘passando’ de outra maneira, a ficção narra as duras ‘realidades’ do sertão, também como vestígios de vivências das quais não se pode fugir completamente. Entretanto, se pode discordar de suas manutenções, confrontando-as, mesmo a duras penas, como faz a ação de narrar através dos percursos de Miguilim no Mutúm. Apesar de visualizadas no espaço rural do país, com o lugar rude do pai e da tia-avó, as ordens de sertão que se constroem com o poder elaboram-se também nos movimentos que operam a partir da cidade. Berno, pai de Miguilim, trabalha em difíceis condições visando o sustento básico da família, pagando rendimentos ao proprietário, Sô Sintra, de onde a violência se tece de modo velado, em um contexto narrado de modo sutil na novela. O pai de Miguilim é o lugar narrativo onde a violência é vista, corporizada em direção à criança. No entanto, esse lugar também se constitui como violência para o próprio personagem Berno, atormentado pelas dívidas que o escravizam, acabando, também diante dos conflitos amorosos, suicidando-se nas últimas páginas da narrativa¹²⁸.

A narração da novela mostra as violências do sertão em contexto amplo e diverso, na medida em que são construídas pelas tradições e pelo “poder do dinheiro moderno”¹²⁹. São violências que se entrelaçam às regulações de conduta, narradas na

¹²⁷ É nesse sentido que a narração possui pontos de contato com o que Michel de Certeau intitula de “biografia anti-individualista”. (CERTEAU, 2011b, p. 100)

¹²⁸ O que ocorre logo depois de Berno matar o personagem Luisaltino, espécie de trabalhador meeiro que passa pelo Mutúm. Além de Tio Terêz, Luisaltino, conforme se narra na noite em que se ausenta o “chefe da família”, também aproxima-se de Nhaninha, esposa de Berno e Mãe de Miguilim.

¹²⁹ Expressão associada ao personagem Federico Freyre, dono das terras onde mora Manuelzão, na Samarra. O proprietário reside na cidade, atuando como força presente através de sua ausência na fazenda. Essa presença no ausente metaforiza-se na leitura de sua carta durante a noite de festa que funda a fazenda como núcleo populacional desbravado no sertão. De modo solene, com a leitura da carta enviada por Freyre, os presentes à festa de comemoração recebem a notícia do não comparecimento do fazendeiro. Em vez de lamento, a ausência, ao contrário, confere projeção ainda maior ao poder do fazendeiro, com os elogios e menções a Manuelzão proferidos, na linguagem escrita, em carta mandada pelo homem considerado tão importante, mediando assim a presença de seu poder que se constrói na distância, através dos afetos cultivados. Sobre essa questão, Franklin Leopoldo e Silva, afirma sobre a trama de Miguilim que, na novela, “a lei sagrada se sobrepõe claramente à lei civil”, o que para este autor é “inexistente na prática”, na configuração da novela, na medida em que “o pai é fonte da lei” (LEOPOLDO e SILVA, 2015, p. 15). No entanto, há de se observar que, também segundo a trama, o personagem Berno, pai de Miguilim, trabalha nas terras do homem da cidade. Além da falta de recursos técnicos para agricultura, suas dificuldades se dão também por conta dos rendimentos que tem que pagar ao proprietário. O personagem infantil Dito alerta ao irmão Miguilim que “pai é dono de nada não. O

simultaneidade de conflitos que inserem o outro em suas diferenças, no caso da personagem Mãitina. Como controle de saber, a violência faz-se presente na normatização sobre a própria condição de narrar, contar histórias, como nas ‘vigílias’ de Manuelzão e alguns moradores direcionadas aos narradores-mendigos, Joana Xaviel e Camilo. Eles recebem olhares enviesados e definições sobre as supostas formas corretas de contar, como controle que simultaneamente imprime-se no corporal. Nessa condição de narradores e mendigos, despertando simultaneamente encanto e repulsa, as posturas inquietas desses personagens incomodam o sentimento asséptico normatizador da “sociedade” nascente na Samarra. Diante desse controle narrado no livro, *Corpo de Baile* também traz, através desses próprios personagens, uma condição narrativa que se realiza como prazer e poder de inventar, o que se lê a partir de Miguilim e suas aproximações afetivas consideradas como tolices pela normatização prática, onde o menino é nomeado como “bobo”.

Diante disso, é importante observar que a uma espécie de negação da lei do pai em “Campo Geral” opera em contexto mais amplo. Ela se dá como recusa à imposição da lei paterna vinculada a um passado inquestionável, sem alternativa, apenas como repetição de sertão no presente de Miguilim. No enredo, a negação – ao mesmo, ao imutável - é explicitada no embate geracional entre um pai rude e um menino inventivo. No entanto, na narração do passado sertanejo, configurado pelos vestígios e memórias mediadas pelo artista, essa recusa articula-se como movimento de escrita que vai narrar o outro e, dessa maneira, construir e consolidar novos afetos, com os quais se caminha na ficção, diante dessas dificuldades presentes em um sertão duro e inquestionável que se defronta com a criança. Na percepção dos obstáculos, Miguilim pensa e busca novas possibilidades, novos modos de se perceber no mundo, produzindo significâncias diferentes que operam como novas formas de se portar no sertão, de confrontá-lo, de reconfigurá-lo, e mesmo tentando dele fugir. Nessa busca, metaforizada no sertão do personagem, obstáculos e inventividade, o texto confronta interditos, enfrentados com a

gadame é de um homem, Sô Sintra”. É observando essa questão que podemos ler a presença de poderes, abordada no interior da ficção. Embora sejam mais visíveis em Berno, como lei paterna que chega a Miguilim, essa abordagem amplia-se no texto com a inserção do proprietário, mesmo que ele seja pouco citado no texto. De modo velado, também pelas lacunas da ficção, o poder faz-se presente na narração da ausência física do proprietário que, na cidade, interfere diretamente nas questões da Samarra, negando e autorizando, como interdito que se marca em Manuelzão. As lacunas narram a complexidade de sentidos de sertão, configurando na linguagem pontos importantes que se relacionam com o vivido na trajetória brasileira. Nessa ausência presente, podemos ler as forças de poder como “fonte de lei” que vão além do personagem paterno. As proibições, limites que se configuram no lugar sertão do texto são ampliados, “na prática” que é também uma forma de escrever a história no artístico, que informa e ao mesmo tempo confronta esses obstáculos apresentados no texto.

narração de outros corpos afetivos, tecendo assim a composição de um novo sertão pelo movimento de “produzir outros” que são lançados à leitura:

O espaço da literatura não é somente o de uma *ficção* instituída, mas também o de uma *instituição fictícia*¹³⁰, a qual, em princípio, permite dizer tudo. Dizer tudo é, sem dúvida, reunir, por meio da tradução, todas as figuras umas nas outras, totalizar formalizando; mas dizer tudo é também transpor os interditos. (DERRIDA, 2014, p. 49)

De modo visível na trama, o que interdita Miguilim parte do controle do pai e das regulações da tia-avó Izidra. Porém, tanto para Miguilim como para família, as interdições não cessam com a morte de Berno, nem no ‘abrandar’ de Vovó Izidra, quando sensibilizada pelo trágico episódio. As novas possibilidades narradas na novela surgem, em meio às mudanças do enredo, como inscrição conflituosa na dimensão de história narrada na linguagem artística. O momento no qual Miguilim deixa o Mutúm, importante passagem da novela, intensifica a dimensão do conflito, que se espalha em diferentes direções, para os que ficam no espaço rural, na permanência das dificuldades sociais vivenciadas, e para Miguilim, carregando o trauma ligado a sofrimentos e incertezas relacionados a seus entes queridos adiante. São incertezas ligadas também aos novos caminhos a seguir, despertando, a partir do que se configura na novela, reflexões sobre o sertão, questões relacionadas ao país que operam na leitura da obra.

Essa possibilidade de “dizer tudo” – exaurindo, indiscriminadamente¹³¹ – toca fortemente o leitor ao tempo em que o atinge de modo impreciso, como pluralidade possível, o que podemos pensar para em uma escrita do sertão realizada em *Corpo de Baile*, concebendo um sertão artístico feito no movimento de multiplicidades. “A lei da literatura tende, em princípio, a desafiar ou a suspender a lei”. (DERRIDA, Op. cit., p. 49) Dessa maneira, a escrita literária pode transpor os interditos, confrontando – na sua forma, modos de narrar repertórios – concepções que visam fixar uma verdade absoluta no universo sertão. Confronto da ficção que vai se realizar nos movimentos do corpo narrativo. Em *Corpo de Baile*, a narração da encruzilhada de Miguilim, sua simultânea saída e permanência do sertão, pela memória¹³², desafia e suspende uma lei de clareza e

¹³⁰ Grifos do texto citado.

¹³¹ São, conforme nota da edição em diálogo com os tradutores, os dois modos indicativos da expressão “dizer tudo”, de acordo com as reflexões de Jacques Derrida.

¹³² Miguilim é lembrado por personagens de outras novelas do livro, que o mencionam, como em “A Estória de Lélío e Lina” (ROSA, 2001b). Os acontecimentos passados na infância no Mutúm, principalmente os traumas envolvendo a morte do irmão Dito, são recordados na fase adulta do personagem, configurado no veterinário Miguel que está presente na novela “Buriti” (ROSA, 2001c).

precisão. É o que ocorre com a inserção de novos corpos narrativos nas novelas seguintes, concretizando o movimento de *Corpo de Baile* como livro construído no conjunto novelístico que é ao mesmo tempo autônomo e fragmentário.

Um “atrapalhar” de vozes - Principal personagem de “Campo Geral”, Miguilim, na sua proximidade com Guimarães Rosa, desencadeia a construção narrativa de um outro sertão pelas relações afetivas que estabelece de modo intenso com personagens como Mãitina. A novela “Campo Geral”, dessa forma, possui um lugar de narrar ativo na junção Miguilim, Guimarães Rosa e Mãitina. “O que Mãitina falava: era no atrapalhado da linguagem dela, mas tudo de ninar, de querer-bem (...), ela falava a zúo, a zumbo, a linguagem dela era bonita, ele [Miguilim] entendia que era só de algum amor”. (ROSA, 2001a, p. 60-61) Fragmentos como esse podem aludir a estranhezas, na composição e recepção do texto, por se narrarem em região de linguagem que opera na indistinção de vozes, confrontando a ideia de propriedade na matéria artística. Nessa dimensão textual, os repertórios que compõem o literário não são nele visualizados de modo explícito, de maneira segmentada, como divisão clara perceptível. Eles se narram na coexistência de ações, não alinhavados de forma ordeira, estável, mas construindo o corpo estético, incorporando-o na concepção de movimento, tal como atuam nas novelas rosianas. Constituem-se, assim, na “complexa interação de significações, que caracterizam a obra literária como um todo”. (RICOEUR, 2016b, p. 68)¹³³

Desse modo, o “atrapalhado da linguagem dela”, a personagem Mãitina, está relacionado à forma e à constituição narrativa que, também como reunião de saberes, enlaça escritor, suas afetividades estendidas a seus outros, vivências, e as lacunas que somente cada leitor pode operar mais efetivamente de modo próprio, aproximando significâncias, delineando lugares que se relacionam com o sertão brasileiro na linguagem, na sua transformação em outro corpo artístico de história. Com as “outras afetividades” atuando no corpo literário, a forma narrativa fabrica esse novo lugar de sertão que o leitor acessa, para dele participar, movimentando-o. De acordo com o fragmento narrativo acima sobre Mãitina e Miguilim, trata-se de um lugar para se “querer bem”, se conviver em linguagem com àqueles “outros” do sertão, o que se exerce pelas outras formas de acessá-lo, através do artístico. Nele se narra e se lê um “querer bem” relacionado a partes do sertão que, semelhantes e diferentes do escritor,

¹³³ RICOEUR, Paul. *Teoria da Interpretação – O Discurso e o Excesso de significação*. Lisboa, Edições 70 [Biblioteca de Filosofia Contemporânea 2], 2016b, p. 68,69. Ressalte-se aqui o entendimento de Paul Ricoeur sobre “obra literária”, como “uma obra de discurso distinta de qualquer outra obra de discurso, especialmente discurso científico”. (RICOEUR, op. cit., p. 69)

são por ele escolhidas, e que de alguma maneira o escolhem. São partes, fragmentos de sertão, que, com Guimarães Rosa, dão vida ao “ser da linguagem”, constituída como corpo afetivo.

Dessa forma, a narração em *Corpo de Baile* apresenta-se como “entrecruzamento” entre as dimensões do eu – presentes em Guimarães Rosa, nas pessoas que ele encontra, as lembranças delas e do artista – e do coletivo, principalmente o sertão do Brasil, não apenas como uma ‘porção’ espacial do país, mas como corpo de coisas narrado em movimento, intensidade. A partir dos gerais, paisagem sociohistórica existente no Brasil, passado conhecido e visualizável, tem-se no texto literário, operação de história em linguagem, um lugar coletivo de sertão que agrega também outros coletivos: a família, os vaqueiros, as crianças. São coletividades móveis que escrevem o sertão pelas suas trajetórias narradas em *Corpo de Baile*: os empregados, os viajantes, os que morreram, os que conhecem a cidade e os que não partiram em direção a ela, imaginando-a, como “as mulheres da cozinha”, vozes anônimas presentes em mais de uma novela do livro¹³⁴. A forma pela qual essas vozes se movimentam no texto literário, nele espalhadas, embaralhando-o, sinaliza uma dimensão narrativa onde não mais se distingue o que pertence a um, ao eu, e o que diz respeito aos coletivos de passado do país, grupos sociais identificados no texto os quais o leitor passa a tocar, também como fragmentação que a narração literária produz.

Nesse sentido, a narrativa artística situa-se como potencialidade - para narrar o sertão - e obstáculo - para classificá-lo -, na medida em que não mais se consegue precisar no movimento do texto o que é de quem, o que se refere a que, pertence a alguém ou a algo específico. *Corpo de Baile* constrói-se como região de linguagem que agrega individualidades e coletividades, sem comportar demarcações claras, externando-se entre estranhezas¹³⁵. Elas se constituem entre incômodos e encantos relacionados ao corpus heterogêneo que produz essa região de linguagem e as formas de narração da mesma. Desse modo, surgem dificuldades de definição sobre o texto decorrentes da condição narrativa, seu movimento de dizer que lança particularidades no espaço textual através das trajetórias dos personagens, como individualidades sempre misturadas ao coletivo, nele embebidas.

¹³⁴ Com maior espaço em “Uma estória de amor/Festa de Manuelzão”, em momentos como o preparo das comidas para a noite de festa, e em “Buriti”, onde as mulheres comentam que “vai haver guerra”, a partir das notícias que escutam pelo rádio.

¹³⁵ “A sua tese [de Freud] a respeito do estranho, resposta ao insuportável da intimidade, pode ser lida como uma elaboração sobre a demarcação das fronteiras eu-outro”. (MARTINS, 2014, p. 24)

Assim, podemos entender a “região dos próximos” no texto literário, terreno de linguagem de um novo sertão, como ação que “rompe o corte entre indivíduo e coletivo”. (RICOEUR, 2007, p. 134) Esse rompimento também se processa na relação do escritor com o coletivo, com os outros, em meio ao trabalho de ‘aproximá-los’ do leitor, considerando as estranhezas no processo de refeitura do sertão, com as mediações que envolvem construção e leitura do artístico. Nesse percurso, a ação de rompimento, entre individual e coletivo, não ocorre sem incompreensões, ruídos, que no terreno artístico também se inserem como aberturas que ampliam os sentidos na leitura. São conflitos demarcados na linguagem literária, alargando-a como alcance para se pensar o sertão.

Os conflitos são perceptíveis naquilo que atravessa o artista, como lugares de movimento que “entrecruzam” os planos individual e coletivo. É o que podemos ler nas palavras de Guimarães Rosa sobre dilemas que externam uma dimensão conflitante operada na linguagem artística. “A personalidade do escritor, ao escrever, é sempre seu maior obstáculo (...) A personalidade, é preciso encarcerá-la no momento de escrever”. (LORENZ, 1973, p. 346) As lutas contra esse obstáculo, nunca “encarcerado” por completo, residem em *Corpo de Baile* no permanente desejo de incorporar o outro, como realização da alteridade na linguagem artística praticada através de recursos ligados à própria forma da ficção como a outra maneira de escrever a história.

A construção de uma região de proximidade, linguagem de história onde se narra o outro, dá-se na distância, perto e longe, que se compõe como produtora da pluralidade do sertão projetada no texto artístico, considerando-se semelhanças e diferenças em movimento na narração do conjunto *Corpo de Baile*. As diferenças entre o escritor e os que atravessam seu caminho operam na construção do sertão como corpo artístico. São diferenças que se movimentam, entre as novelas, como ação que rompe o que estaria interdito, no que supostamente afastaria o escritor Guimarães Rosa e as vivências sertanejas, principalmente as particularidades que emergem das margens sociais relacionadas ao interior brasileiro. Esse afastamento é revertido com a narração do corpo de novelas, o que também se dá supondo as incontáveis diferenças dos leitores, a quem esse corpo se destina. (DERRIDA, 2014) “Ao poeta é atribuída, em uma tal cultura, uma forma especial de arte (ou magia) de comunicação com o distante, que lhe dá poder de influenciar, na posteridade, os ouvintes dessas histórias que ainda sequer tenham nascido”. (ASSMANN, 2011, p. 43)

“Mistérios” – corpo de afetos narrado - Na construção de um corpo narrativo elaborado entre o escritor e os outros, passados ressurgidos no movimento do texto, a observação acima torna-se importante para que, na feitura da escrita, essa “posteridade”, seja percebida como história (sertão) que será lida como corpo transformado¹³⁶. Ele é lido como narração que ultrapassa a exclusividade desse “poder”, “magia”, que não podem ser concebidos como posse restrita a Guimarães Rosa, mas sim como construção ficcional na qual ele atua. Na produção do conjunto de novelas, esse novo sertão nasce com a transformação processada na narrativa, pelo mergulho em geografias diversas, paisagens, afetividades, que, pela narração, provocam novas reflexões, com o surgimento de novos entendimentos e lugares de sertão gerados na ficção histórica. São lugares que nascem no que, não sem estranhamento, aproxima o artista Guimarães Rosa de outras vivências, sofrimentos, anseios e alegrias. Produz-se, assim, entre pesquisa e narração, um corpo de sertão onde podem ser realizadas novas transformações com a leitura.

Essas transformações, ressalte-se, desencadeiam-se como ação narrativa produtora de um novo corpo de história no literário. Uma ação que, em vez de conceber o sertão como lugar de saber menor, a ser com isso destronado como superstição por uma autoridade científica, possibilita a leitura de uma proximidade viva dos saberes, na contraposição literária de *Corpo de Baile*, entre falas e gestualidades corporais em natureza. São saberes outros que se narram como propagação de repertórios destinados ao leitor. Um sertão que se movimenta com novo corpo, linguagem artística onde se entrelaça a história, no estranho e no sedutor presentes ao longo das novelas. Nesse corpo textual, o leitor encontra em *Corpo de Baile* os “mistérios do mundo afetivo”¹³⁷, dele se aproximando na narração, no contato com as “coisas mais altas”, das quais “o autor [no caso o escritor] é uma sombra, a serviço” delas, diante do “que às vezes ele nem entende”. Delineando essas palavras, a novela “Campo Geral” é lembrada pelo escritor, na mesma carta citada, como uma menção às dimensões do desconhecido, o que o cerca, naquilo que Guimarães Rosa aponta como “mistérios do mundo afetivo”.

¹³⁶ “Texto vem do mesmo radical latino de *tecer*: o verbo *texo, texui, textum, texere*”. MENESES, Adélia Bezerra de. *Cores de Rosa*. Cotia, SP, Ateliê Editorial, 2010, p. 195. Ressalte-se esse diálogo, dentro da crítica literária rosiana, na ideia de texto como tecido, concebido como lugar de história que se narra com as artes em perspectivas diversas, políticas, como corpo construído que existe como lugar de ação, dizendo sobre algo e fazendo algo novo.

¹³⁷ Trechos da carta de Guimarães Rosa à prima Lenice. Rio de Janeiro, 19 de outubro de 1966. Na ocasião, Rosa sugere que a prima e suas colegas passem a se preocupar “mais com a obra do que com o autor”. Nessa correspondência, Guimarães Rosa afirma: “de tudo o que escrevi, gosto mais é da estória do Miguilim (o título é “Campo Geral”)”. A referida carta foi pesquisada para essa reflexão em COSTA; GALVÃO, 2006, p. 50.

Nesse sentido, tem-se em *Corpo de Baile* a realização de um corpo estético de sertão destinado ao acesso dos leitores, a saber o que nele se passa, como lugar de história construído na proximidade de coisas presentes na linguagem artística, atuantes no terreno textual móvel da escrita das novelas.

Desse modo, a “complexa interação” presente em *Corpo de Baile*, seu “excesso de significações” próprio da matéria artística, conforme nos lembra Ricoeur (2016b), constrói um corpo afetivo plural que carrega violências e solidariedades, imbricadas como ações narradas que se constituem no movimento do texto literário, em seus diversos planos narrativos presentes nas novelas. Esse corpo afetivo é lido, por exemplo, na trajetória do vaqueiro J’sé Jórjo, sua convivência com Lélío, na novela “A Estória de Lélío e Lina”. Vaqueiro rastreador dos sertões, J’sé Jórjo narra com dificuldades seus dissabores a Lélío, na construção da amizade que, fortalecida, o torna uma espécie de escudeiro do protagonista. Com seu corpo estranho, não disciplinado a modelos, J’sé-Jórjo acompanha o protagonista Lélío de um modo próprio, na sua narração que segue estranhando os poderes que operam no sertão brasileiro.

Situado em um Lugar de entremeio tocado pela escrita, a narração de J’sé-Jórjo tanto reage a uma tradição engessada, como também repulsa os controles políticos do progresso, ecoados na configuração da trama a partir da cidade, como promessa de melhora gestada no discurso que coaduna com as práticas arrivistas. Diante dele, o percurso de J’sé Jórjo personifica o uso do corpo convergindo o sentido ficcional de sua ação na trama, sua força, e o sentido de texto como corpo de linguagem. Assim, a narração do personagem deixa claro na novela que a força corporal, iminente violência armada, apresenta-se pronta para atuar contra os poderes, em reação a eles na novela. Através de suas “maneiras grossas”, esse corpo afetivo, solidário e violento, corporificando o literário, não hesita em armar-se para defender a amizade, o que se descreve diante dos desafetos que incomodam e podem se apresentam como ameaça a J’sé-Jórjo e a Lélío:

E esse Cõtôte não tinha gostado de Lélío, sem meio motivo nenhum, desde o primeiro momento. Não dizia nada, mas a gente distinguia aquele malquerer, *no silêncio*, como se fosse uma *catanga* ruim. O Cõtôte *tossia raiva* de Lélío, *cuspiá, respirava, bocejava* essa, uma raiva que quase Lélío *podia pegar e apalpar* (...). Mas o Cõtôte *fedia*, de dentro. Medo dele Lélío não tinha, nem sinal; mas dava *gastura* saber que não havia razão nenhuma para aquela raiva de inimizade. Aquele homem era *uma doenzazinha* no meio do mundo. E teve uma hora, quando conversavam, acabado de fechar o pasto dos Olhos-d’Água, que o Cõtôte não agüentou mais, provocou discussão. Mas o J’sé-

Jórjo avançou para perto, num *gozo* regojizo, tirou pra fora da bainha só um ceitel de faca, que mostrou ao homem: ‘Eh, eh... Em que lugar *do corpo* é que esta (faca) lhe dói menos, meu senhor?’ (ROSA, 2001b, p. 284-285)

Como se lê no trecho da novela, a prática solidária apresenta-se em uma intensidade que não se separa da violência, sua existência mostrada no corpo narrativo pelas sensações corporais¹³⁸, emergindo como possibilidade de ser deflagrada pelo outro passado, em direção ao que corporifica o poder impositivo no sertão. Esse poder articula sua presença no sertão como algo (geograficamente) distante, pela não presença física dos novos proprietários na fazenda, com seus ares de empresa, outros negócios. Ao mesmo tempo, trata-se de um poder que se insere no interior dos pastos sertanejos, tão conhecidos pelos vaqueiros, como corpo impositivo que os afronta na violência de mudar seus destinos, de modo frio, contra a vontade dos empregados, forçados a se mudar. Essa presença-ausente do poder, que avança em meio à dispersão do corpo afetivo dos outros, a saída dos vaqueiros do Pinhém, constrói-se na ficção como inserção que mostra seu avanço e o critica pelo corpo afetivo da escrita artística.

No desenrolar da trama, pelos acordos firmados com os vendedores da fazenda através do gerente Aristó, essa composição de poder, agora surgido em suas ações sem rosto, detectado apenas na ‘visita’ dos empregados à fazenda adquirida, inscreve-se engessando a tradição, adequando-a à prevalência dos lucros, como se lê na ação de se “fechar o pasto”. Ela se dá como repetição de um ‘costume’, sendo realizada também como procedimento de afastamento dos que ainda habitavam o lugar, caso de Lélío e J’sé-Jórjo.

Aristó tinha encomendado vinda daqueles dois, que eram afamados benzedores: o Manuel Saído, do Jequitibá, e seu ajudante Jó Cõtôte. Não se precisava mais gastar madeira nem arame – eles, com *simpatia*¹³⁹, fechavam qualquer extenso. Era só rodearem completo o pasto, caminhando por sua beirada, devagarinho, com uma vara-de-ferrão na mão, todos calados; o Manuel Saído e João Cõtôte, genro dele, rezavam baixo suas rezas. (ROSA, 2001b, p. 283)

Essa articulação do poder, com a frieza distante do corpo afetivo, é descrita e confrontada na narração em momentos como o que narra a solidária violência prestada a Lélío, o ‘susto’ que J’sé Jórjo dá em Jó Cõtôte, antipatizando sua postura. Esse modo outro de J’sé-Jórjo ser solidário ao amigo Lélío, ‘protegê-lo’, constrói-se na novela

¹³⁸ Grifadas em itálico na citação literária anterior.

¹³⁹ Grifo do texto literário.

como prática corporal desencadeada pelo afeto-violência. Dentro da trama, a atitude do personagem inscreve-se como gestual da escrita que interpela a tradição na sua inclinação ao poder, como prática adversa às solidariedades, o que, metaforicamente, ocorre no episódio narrado que envolve a medição das terras. Dessa forma, a tradição se compõe com outros sentidos de poder, seus discursos, como os valores de ‘melhora’ incutidos no progresso cumulativo. Trata-se de uma composição de poder que, como um “fechar dos pastos”, próprio, tenta cercar o outro no sertão, o que se confronta com sua narração como intenso corporal afetivo, sua violência que confronta poderes e suas solidariedades que narram novos caminhos.

A amizade entre J’sé Jórjo e Lélío demarca sentidos como a reprovação das mudanças ocorridas no Pinhém, o modo impositivo e asséptico como elas se realizam em violência¹⁴⁰. J’sé Jórjo é um vaqueiro calado, que carrega em silêncios os dramas pessoais, partilhados a Lélío como afetivo da amizade. O texto literário joga nesse momento com um lugar rude do personagem para, com as dores desse vaqueiro, despertar emoções na leitura. Elas, na narração do artístico, espalham significâncias outras e novas possibilidades de se pensar o sertão, também pelos conflitos que se narram no corpo de afetos de *Corpo de Baile*. Em “A Estória de Lélío e Lina” ele se narra no ficcional de tensões, recusas e anseios, espalhadas principalmente nas trajetórias dos vaqueiros do Pinhém. Pelo “sofrimento do outro” (CERTEAU, 2011), lido de modo intenso na composição de J’sé Jórjo, configura-se uma narração, que, na revolta e solidariedade entre os vaqueiros, recusa valores que venham minar a amizade e a busca novos caminhos em meio às adversidades, narradas nas lacunas e excessos de significâncias que povoam a novela, tal como se estende ao longo do livro. Dessa maneira, como ‘outro lugar narrativo do outro’, o que se combate com a ficção *Corpo de Baile* são discursos de poder que não considerem a linguagem ficcional como lugar de história, corpo de afetos em movimento.

¹⁴⁰ RONCARI, Luiz. *O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder*. São Paulo, Unesp, 2004.

3 – “Escanchar os planos da lógica”¹⁴¹: o sensível corpóreo nos passados móveis de *Corpo de Baile*

Você já notou, decerto, que, como eu, os meus livros, em essência, são “anti-intelectuais” - defendem o altíssimo primado da intuição, da revelação, da inspiração sobre o bruxolear presunçoso da inteligência reflexiva, da razão, a megera cartesiana¹⁴²

Refletidas com a composição de *Corpo de Baile* – personagens, tramas, questões -, as observações acima de Guimarães Rosa, feitas sobre a produção artística, suas perspectivas, constituem-se aqui como motivadoras para tomarmos o conjunto de novelas, em suas peculiaridades, como lugar onde o texto artístico realiza-se como prática de pensamento que, também escrevendo a história, como ficção, elabora afetividades nos caminhos do emotivo, despertando possibilidades outras para se configurar o sertão. É o que se observa pela forte presença de um sensível corpóreo que constrói o literário. Provocando reações com o narrar, ele gera uma diversidade de leituras no conjunto de novelas. São lugares na escrita rosiana que, como corpo inquieto de vivências configuradas na narração, confrontam a razão lógica através do “altíssimo primado da intuição” mencionado acima, que podemos perceber no território da linguagem artística presente ao longo dos lugares narrativos de *Corpo de Baile*.

Nesse confronto à lógica através da forma narrativa, compõe-se no livro o “omelete ecumênico”¹⁴³ da escrita rosiana, no gestar-se da linguagem que, operando em vivências e diferentes repertórios, realiza-se em lugares narrativos de irracionalidade

¹⁴¹ Expressão de Rosa em “Aletria e Hermenêutica”, um dos quatro prefácios do livro Tutameia (1967). Nele são tecidas considerações sobre o fazer artístico. Tomada para o título do capítulo, a expressão – “escanchar os planos da lógica” – será abordada, em diálogo com a contextualização do prefácio, no intuito de buscar aproximações entre essa perspectiva de ação e os lugares do corpo artístico que reconfiguram sentidos de história, abrindo novas possibilidades de reflexão com a narração de vivências e repertórios ligados ao sertão brasileiro, no trabalho de pesquisa e reinvenção, realizada na aproximação com o trabalho de operação artística, assim provocando novos “sentidos” de leitura.

¹⁴² João Guimarães Rosa. *Carta a Edoardo Bizzarri*. Rio de Janeiro, 25 de novembro de 1963 (ROSA, 2003a, p. 90). Trata-se da mesma carta na qual Guimarães Rosa, nas correspondências com o referido tradutor, inicia observações relacionadas diretamente às novelas de *Corpo de Baile*. Na referida carta, Rosa aborda questões de tradução especificamente ligadas a 3 das 7 novelas, as parábases de *Corpo de Baile*: “Campo Geral”, “O Recado do Morro” e “Cara de Bronze”.

¹⁴³ COSTA, Ana Luíza Martins; GALVÃO, Walnice Nogueira, 2006, p. 45. O “omelete ecumênico”, como visto anteriormente, é uma expressão usada por Guimarães Rosa em conversa com o poeta brasileiro Haroldo de Campos, de acordo com observação do próprio poeta, comentando seus contatos mantidos com Rosa, conforme citação. A expressão é aqui trabalhada como forma literária que, através dessa imagem, pode dizer sobre a história, sua escrita, na aproximação desta com a narração artística, o que pode levar a novas reflexões sobre o sertão brasileiro, lidos nesse capítulo através da trajetória e contexto dos personagens, como corpo de sentidos que se defronta com a lógica.

como os do sonho, da loucura e do humor. A fabricação desse omelete ecumênico elabora-se no literário pela propagação de imagens¹⁴⁴, o que se dá mediante grande pesquisa do artista, em seu processo de escavar e projetá-las, no trabalho de reconfiguração narrativa. As imagens, no movimento de escrita, entrelaçam-se na região textual produzindo uma dimensão de história perceptível na metaforização da dança em *Corpo de Baile*. Essa dimensão é produzida no exercício de leituras através das construções que envolvem o tecido da linguagem artística, articulado a cenários que com ele se comunicam, como a trajetória do escritor e o conhecimento que os leitores carregam, suas vivências e olhares de mundo. São percursos que se comunicam com a multiplicidade de repertórios da obra literária, onde também se constroem as leituras sobre o Brasil. Elas são realizadas no movimento do narrar artístico que, como no sonho, apresenta a história no enlace de um passado-presente substanciado na escrita. São acontecimentos desordenados que se tornam coletivos nesses corpos móveis da escrita, relacionando-se com as marcas do país, reescrevendo-as na produção de histórica que se elabora nas tramas de *Corpo de Baile*.

Nesse sentido, a produção do “omelete ecumênico” dá-se como um trabalho que envolve o “uso de todas as fontes possíveis”, de acordo com as palavras de Guimarães Rosa citadas por Haroldo de Campos, em sua “conversa” com o autor de *Corpo de Baile*. No emaranhado de narrativas do livro, esse trabalho é concebido e apresentado ao leitor conforme a engenhosa analogia apresentada por Guimarães Rosa ao referido poeta brasileiro, a quem o escritor se dirige em uma rara ocasião na qual fala de si na 3ª pessoa: “O Rosa é como uma ostra: projeta o estômago para fora, pega tudo que havia pegado, de todas as fontes possíveis, e introjeta de novo no estômago, mastiga tudo aquilo e produz o texto”. (COSTA; GALVÃO, 2006, p. 45) Nessa perspectiva, *Corpo de Baile* constitui-se como modo de escrever a história feito “com todas as fontes possíveis”, realizando-se como escrita dos sentidos geradora de um corpo afetivo tecido na própria forma narrativa. Um corpo de história no qual não se separam conteúdo e

¹⁴⁴ Com essa propagação, mediante pesquisa, temos no artístico o fazer da história pelo imaginário, onde destacamos observação de Franklin Leopoldo e Silva comentando a condição narrativa na novela “Campo Geral”: “E se supomos que *a ordem narrativa deriva da liberdade de imaginar* [g.m.], então a subjetividade como polo irradiador de significação adquire caráter mais radical” (LEOPOLDO e SILVA, 2015, p. 7). Atentando para lugares de pluralidade nos enredos nas novelas, pensamos a história como metáfora que se realiza na forma da escrita, como espaço pulsante que se escreve pelo sonho, com ele, exemplo da novela Dão-lalalão. Dessa maneira, a ficção, na forma como se escreve, se faz em *Corpo de Baile* dentro do poder da mentira usado para escrever a história. São em lugares de narração como o sonho que lemos “o verdadeiro no instituto da mentira” (CERTEAU, 2011a, p. 340), na ilusão que narra e provoca novas marcas, cicatrizes, como lido nos corpos de personagens, explicitamente no caso de em Soropita.

narração. Trata-se de um corpo que, com seu movimento na exposição narrativa, externa vivências do “outro” tecendo a linguagem a partir de vestígios, reconfigurando sentidos do sertão brasileiro ao inserir novos lugares e questões. É o que se produz na narração de personagens que “se desviam” da lógica, tal como o texto literário em sua forma.

Em *Corpo de Baile*, pelas fontes que são “usadas”, presentifica-se esse movimento imagético de absorver, como se lê na analogia do escritor ligada à fabricação da escrita. Ele se realiza nesse trabalho de “mastigar” associado à elaboração de imagens, agindo como processo gerador do texto literário¹⁴⁵. Nesse sentido, na diversidade de repertórios da escrita, o omelete ecumênico aludido por Rosa atua em *Corpo de Baile* como entrelaçamento de vivências e poder inventivo, transformador na ação de narrar, nascente na própria forma ficcional, “no coração”, segundo as palavras de Rosa a Günter Lorenz. É na forma artística, como concretude estética, onde se situam os lugares de conhecimento produzidos pela escrita de *Corpo de Baile*, na própria matéria narrativa, seu corpo. Ele é ao mesmo tempo matéria de história, como vestígio de acontecimentos, e produto de sentidos fabricado pelas formas de narrar, como na mensagem da natureza permanentemente reconfigurada pelos estranhos e sedutores “marginais da razão”¹⁴⁶ da novela “O recado do morro”¹⁴⁷. São eles que na referida

¹⁴⁵ Ressaltamos aqui a ideia de atuação do texto rosiano, na novela “Campo Geral”, como “invaginação do fora”, na analogia feita pelo historiador Durval Muniz, que esboça essa imagem de trabalho – também associada à sexualidade, ao corpo – ao abordar o processo produtor de significância histórica presente na referida produção rosiana, principalmente, e em “Manuelzão e Miguilim”, de modo geral, o que se constitui como primeira parte de *Corpo de Baile*. (*O Poder do Dito* - ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2010).

¹⁴⁶ Expressão de Guimarães Rosa alusivas aos personagens de “O recado do morro”, em correspondência ao tradutor italiano de *Corpo de Baile*, Edoardo Bizzarri (ROSA, 2003a, p. 92). Utilizamos a expressão nesse momento como menção a um substrato sociocultural trabalhado na linguagem da novela do livro, como corpo de vivência presente no literário, transformado na transmissão narrativa, e dessa maneira possuindo dimensão de história.

¹⁴⁷ O que nesse capítulo chamamos de lugares narrativos de irracionalidade, em exemplos de formas narrativas como o sonho, e as perspectivas da loucura e do humor, como prática da escrita, opera mais diretamente em *Corpo de Baile* em linguagens artísticas presentes no literário que o compõem na pluralidade artística da obra, do corpo de novelas. São exemplos a canção construída e movimentada em “O recado do morro” e o roteiro de cinema que se interpõe em “Cara-de-Bronze”. São formas de arte presentes no literário também como concretude de uma literatura construída com outras artes, também uma forma de dizer amplamente no estético, na diversidade de linguagens, como afirmou Guimarães Rosa sobre a figura da parábise, no que fora abordado por parte da crítica. Em nossa reflexão, procuramos perceber a presença dessas linguagens, como a canção, em uma perspectiva meta-narrativa de realização da história, produzindo leituras através da proximidade entre essa dimensão de literatura – corpo estético diverso em linguagem artística – e as formas móveis que reconfiguram passados em lugares de fantasia como os citados acima. Dessa maneira, o texto literário configura-se como região que escreve a história pela forma literária – mobilidade de falas, sons, imagens – dimensionada no irracional, como no uso do sonho, que também se constrói como lugar estético. É o que se corporifica nas “peças” artísticas, que são históricas, presentes ao longo do livro, ao mesmo tempo linguagem estética, como a canção musical, e forma narrativa que se desvia da lógica em sua prática, caso do riso, permanente no conjunto de novelas. Nessa perspectiva a forma artística – artístico que movimenta afetos – possibilita

trama dão movimento ao corpo narrativo, captando e transformando o recado da natureza, com a “aguçada escuta” (ROSA, 2001b) e suas peculiares sensibilidades, desviando-se da “objetivação” e produzindo os lugares narrativos mais profundos nesse conto-novela de *Corpo de Baile*¹⁴⁸. São lugares compostos entre vivência e narrativa, perpassados pela mediação do artista Guimarães Rosa¹⁴⁹.

Ao longo dos lugares narrativos de *Corpo de Baile*, a lógica é confrontada por um corpo histórico e artístico que se faz principalmente com os lugares que margeiam os poderes do sertão, de acordo com as tramas esboçadas nas novelas. São territórios de história que compõem a narração naquilo que não se adequa aos poderes vigentes, seja no plano socioeconômico do país ou nas condutas comportamentais que deles se desencaixam, o que nos enredos se dá na relação tensa em lugares como a família e o trabalho. É dessa forma que, no corpo sensorial, afetivo e irracional, a ação narrativa realiza uma ação estética que, escavando vivências e propagando novos sentidos de sertão, evidencia saberes outros, compondo uma pluralidade de conhecimentos que atuam em um lugar de história e arte, simultaneamente, dimensionando a forma móvel do “omelete ecumênico” que é *Corpo de Baile*. É o que na escrita vai sendo gestado pelo sonho do personagem Soropita, como “agulha fixa, se revolvendo em surdina”, na imagem que o situa “numa casa de mulheres” (ROSA, 2001c, p. 50). Adentrando ao sonho, Soropita, como personagem desse espaço, tenta controlar o ritmo da narrativa sonhada, diante de seus medos de tratar sobre a sua companheira Doralda através de Izilda, prostituta que ele ficciona para poder tocar o passado daquela que passou a ser esposa dele. “Soropita pausava. Soerguia a fantasia vibrada, demorava-a próprio uma má-saudade, um resvício” (ROSA, op. cit., p. 50).

No corpo afetivo de irracionalidade presente em *Corpo de Baile*, como sonho, loucura e humor¹⁵⁰, apresenta-se uma perspectiva narrativa de história realizada no

reflexões em *Corpo de Baile* sobre a forma de se escrever a história, o que se pode percorrer indagando no literário sentidos de sertão relacionados a uma “brasilidade” que ganha corpo nas narrativas das novelas.

¹⁴⁸ Em *Corpo de Baile*, para desconstrução dessa “objetivação”, pelo corpo de sentidos, nessa sensibilidade “aguçada” na escrita, destaque-se entre os episódios que se intercalam às tramas, em Dão-lalalão, o do cego que podia “prender a pessoa pela voz”. O personagem cego surge em meio às indagações na novela sobre esses “desvios” que se dão pelos sentidos vitais do corpo: “Aquele voz devia de se mexer, lá dentro, em muitas trevas, como muitas cobras brilhantes” (ROSA, 2001c, p. 63-64).

¹⁴⁹ No conto, a composição artística, brotada de um “bardo popular” (ROSA, 2003a), é delineada e apresentada como canção pelo violeiro Laudelim Pulgapé, que se refere à “peça” musical do recado como uma “pobre coisinha minha” (ROSA, 2001c).

¹⁵⁰ Lugares narrativos que compõem as novelas, tomadas para trabalho nesse capítulo. Também os pensamos como corpo afetivo móvel pelo fato de que, embora assim identifiquemos, mencionemos como lugares visíveis, não se encontram nitidamente separados na narração literária.

literário. Ela se constitui como concretude oportuna para tocarmos a chamada “brasilidade”, referida como questão estética – que é também histórica, assim narrando-se - na entrevista de Guimarães Rosa a Günter Lorenz. “Para compreender a “brasilidade” é importante antes de tudo aprender a reconhecer que *a sabedoria é algo distinto da lógica* [g.m]. A sabedoria é saber e prudência que nascem do coração (...)” (LORENZ, 1973, p. 350). Em comunicação com o conjunto de novelas rosianas, a advertência do escritor ao crítico alemão nos ajuda a perceber a importância do corpo narrativo como lugar vivo dessa sabedoria que se distingue da lógica. No trabalho estético, essa sabedoria narra a aludida “brasilidade”, colocando-a em movimento na matéria literária. Através da descrição dos afetos, ativam-se os saberes na força artística onde atua o emocional, na intensidade do sensitivo, no “coração” que se opõe à lógica e a confronta no sertão presente nas tramas do livro.

O emotivo, como saberes do coração que dão ritmo a uma escrita dos sentidos, constrói no narrar a forma móvel da obra literária, metaforizada no título, como dança, condição-movimento praticada ao longo da composição. Nessa perspectiva, a “brasilidade”, mais do que uma essência nacional representativa de identidades, de “um” passado do país, único e homogêneo, adquire movimento narrativo no corpo artístico, com a história podendo ser lida através da matéria textual, na dimensão literária que é letra crivada e passagem narrativa. Com esse entendimento, é na narração, tecido feito no que se descreve, onde podemos enxergar a substância da “brasilidade”, indo além do embate pontual presente na entrevista de Rosa a Lorenz, na impossibilidade de se “explicar” e definir com clareza o que o crítico, sem sucesso, buscara como resposta precisa do artista. “[Rosa] Digamos antes que tudo isso, que quase o enfureceu¹⁵¹, não pode nem deve ser explicado logicamente; deve ser compreendido intuitivamente, deve ser pensado até o fim”. (LORENZ, op. cit., p. 347)

Na esteira das palavras do artista, esse “pensar até o fim” é exercido no corpo artístico não como pensamento pronto, que terminaria em uma menção conceitual. Sua apreensão se dá como conhecimento¹⁵² “infindável” que pode ser lido e sempre relido

¹⁵¹ Referência às tensões anteriores na entrevista, relacionadas ao que Günter Lorenz considera como escapes de Guimarães Rosa diante de seus pedidos para que o escritor “explique” questões presentes na literatura, ou mesmo “traduza”, no artifício de afirmar ser necessário um entendimento para a condição de leitores não brasileiros. Nesse contexto surgem os “embates” sobre explicação e fazer artístico, relacionados ao vocábulo “brasilidade”.

¹⁵² Também refletimos aqui com a alusão de Michel de Certeau sobre a dimensão de infinito do conhecimento, abordada anteriormente no Capítulo 1. Nesse momento, ela é pensada pelo fluxo nas formas móveis presentes na escrita literária, como os enigmas do sonho, compondo a história como

na potencialidade do corpo artístico. Essa condição do artístico, na capacidade de se compreender “intuitivamente”, como ressalta Guimarães Rosa, faz-se presente na forma ficcional de *Corpo de Baile* na medida em que o “primado da intuição” mencionado pelo escritor atua na obra como maneira de ultrapassar os interditos de transmissão que se interpõem através da razão, da lógica que Guimarães Rosa tanto combate, destacando-se os disparos mais fortes feitos na mesma entrevista concedida a Lorenz.

[Guimarães Rosa] Sim, veja Lorenz, quem quer que lhe tenha dito que a “brasilidade” é uma baboseira deve ser um professor, um desses “lógicos” que não compreendem nada, que só compreendem com o cérebro; e, como se sabe, o cérebro humano é uma organização muito defeituosa e debilitada. Por isso o homem possui, além do cérebro, o sentimento, o coração, como queira. (LORENZ, op. cit., p. 347)

Explicitados na entrevista, os embates com a lógica estão presentes na forma ficcional das novelas, para percepção de leitura, nas tramas que recorrem aos lugares de irracionalidade para dizer através da complexidade narrativa, com a qual podemos pensar a mencionada “brasilidade”, sempre na condição de corpo de linguagem em movimento. É o que se lê sobre os temores dos sonhos, com Soropita, na novela *Dão-lalalão*¹⁵³. Em um de seus sonhos, o ex-matador visualiza-se colocando a própria cabeça no canto da sala, diante das imaginações que brotam em profusão de imagens no seu sonho, as quais ele tenta sempre segurar na sua rotina, no dito mundo “real” sobre o qual Soropita pretende ter total controle. No entanto, é fina a espessura no que se distingue entre o que se vive e o que se passa no sonho do personagem. É o que se percebe na novela *Dão-lalalão* nos momentos que antecedem a perigosa noite de sono de Soropita na vila, nas precauções por ele tomadas ao preparar a casa antes de dormir. Carregando diversas mortes nas costas, de “valentões arrespeitados”, as preocupações com a segurança pessoal relacionam-se com eventuais vinganças, nos permanentes riscos de ser surpreendido pelo passado de violência que corporalmente o acompanham¹⁵⁴.

“metáfora que não separa regiões”, rompendo no narrar, com sua ação, fronteiras como as estipuladas em lugares de passado/presente e as do individual/coletivo. (CERTEAU, 2011a, p. 339)

¹⁵³ Uma das novelas de *Corpo de Baile*, que compõe com “Buriti” a seara de erotismos e violências de “Noites do Sertão”, que passou a ser o 3º livro do conjunto, segundo a formatação editorial que vigora a partir da 3ª edição da obra (1964/65), em voga até hoje.

¹⁵⁴ “Por não termos controle de nossas ações”, lê-se em um trecho da trama relacionado às adversidades encontradas nas viagens feitas a cavalo por Soropita, mais diretamente sobre o risco de ele “morrer atolado” em regiões pantanosas do sertão. (ROSA, 2001c, p. 31)

[A casa, onde Soropita dormia quando ia a Andrequicé] Tinha ganchos em todos os cômodos, num lugar diferente cada dia a rede podia se armar. Ainda que, por si, Soropita gostasse mais de dormir em jiráu ou catre. Mesmo *com os sonhos*: pois, em cama que a sua não fosse, costumeira, amiúde ele *sonhava arrastado*, quando não *um pesadelo de que pusera a própria cabeça escondida a um canto* – depressa carecia de a procurar; e amanhecia de reverso, virado para os pés; de havia algum tempo, era assim (ROSA, 2001c, p. 30).

A retirada da cabeça no sonho do personagem metaforiza a história na narração no literário que se faz como corpo afetivo de irracionalidade. Atemorizado, o personagem procura rapidamente a cabeça, mas não a tempo de impedir os efeitos sentidos durante o sonho, que provocam a mudança de movimento do corpo, o que Soropita percebe somente ao acordar, já “de reverso, virado para os pés”. Esse permanente temor presente no sonho do personagem - “de havia algum tempo” – relaciona-se com seu passado de violência, com o qual ele continua convivendo, mesmo sem mais atuar diretamente nos duelos entre os valentões sertanejos.

Os pesadelos de Soropita, como sonho “arrastado”, são provocados pelos seus “passados indigestos”, inconclusos na sua trajetória e no sertão brasileiro. São passados que o incomodam como violência sentida no corpo, suas cicatrizes, e na memória, nas lembranças que o atormentam, inseridas nas intrigas ficcionais como histórias que tocam “trajetórias do outro” através dos passos de Soropita. Nesse sentido, temos uma amplitude de passados na trama que se compõem na obsessão de um valente de armas - “Soropita, o rei das armas” – que vive atemorizado com o passado-presente da esposa, pra ele um risco de reaparecimento do que Doralda vivera antes como prostituta em Montes Claros, noutros sertões¹⁵⁵. É desse sofrimento do matador, a partir do plano pessoal, com os ciúmes do passado no presente, que se reescreve de modo profundo e sedutor uma história no sertão, narrado entre o mundo íntimo e a forte força da violência que se espalha como brasilidade na novela.

Mais do que contar somente os passos de Soropita, o *Corpo de Baile*, em Dão-lalalão, expõe tensões que, relacionadas a acontecimentos de embates antes ocorridos,

¹⁵⁵ Destaque-se na narrativa a produção de sentidos a partir de espaços nomeados na novela. A trama se passa entre o Andrequicé, interior de Minas Gerais, próximo ao Rio São Francisco, e o Æo, onde mora o casal, lugar impreciso no mapa do Brasil, como aumentativo sensorial que intensifica as ações da novela. Além dos nomes de sedução para os lugares onde Doralda havia morado, surge na novela o “Campo Frio”, “no longe de Goiás”, para onde Soropita pensa em se mudar, negociando a compra de uma grande fazenda. Essa possibilidade se desenvolve na trama à medida em que o casal recebe a visita de Dalberto, amigo de Soropita, o que faz despertar lembranças vivas do passado. Dessa forma, o Campo Frio insere-se como lugar de calma, como nova forma de se esconder do passado no presente, inventando-se um novo futuro para o casal. No entanto, apesar de Soropita inclinar-se à ideia, ela não se concretiza. Embora diga aceitar, Doralda afirma antes com ênfase que só sai “dali para cidade grande, perto de trem de ferro, civilização, como Belorizonte”.

permanecem no corpo textual como “brasilidade” que dá forma ao passado de “outros”, movimentando no artístico lugares anônimos que se tornam novos sertões. Eles assim se inscrevem no literário, atravessando as trajetórias de Soropita e Doralda. Nos diferentes planos narrativos que se tocam, elas se constituem como inscrições de passados que não são percorridos pela racionalidade. Esta perspectiva não consegue defini-los ou contê-los em um só lugar de classificação, sendo confrontada pela atividade narrativa que (re)compõe sertão e Brasil, sua relação generalista, projetando-os a permanentes releituras. As definições de sertão, desse modo, são minadas pelas forças narrativas que se projetam na novela. São elas que constroem novas leituras de história, com sua forte dimensão metafórica (RICOEUR, 2016b, p. 68-77) no narrar produzido com os personagens em Dão-lalalão. Ela se realiza-se no fluxo narrativo da ficção, no seu movimento incontrolável, inviabilizando uma só interpretação na novela, e da história, sobre alguma questão ou tema pontual apenas.

É dessa maneira que a história age no literário, em intensidade, conforme lido na movimentação de passados que o personagem Soropita não consegue segurar, domar. Essa força de história, escavando passados, reescrevendo-os no literário, está por exemplo, também de modo metafórico, presente nos cuidados que Soropita toma antes de dormir, visando proteger seguramente a casa onde ele esporadicamente passa as noites na vila:

Soropita passara no Andrequicé na casa de Jõe Aguiãl, que se mudara para o ão [onde Soropita passa a morar com Doralda] mas conservara aquela moradia ali, desocupada constantemente. Soropita lá deixava sua rede. Sobre o seguro: casa antiga, mas de boas portas, que se fechavam com tranca, trâmela e chave. Tinha uns buracos, disfarçados – agulheiros, *torneiras* [grifo do texto] e portilhas – nos tremós e debaixo das janelas, por onde se pingar para fora o bico do revólver. Se, de noite, muitos a assaltassem [a casa], havia escape pelos quatro lados, a porta-da-cozinha dando para o bem sabido de um bamburral, que corria até à estrada. (ROSA, 2001c, p. 30)

Mesmo com os cuidados tomados contra eventuais ataques, o sono de Soropita corre riscos de ser interrompido, “se, de noite, muitos assaltassem” a casa na qual ele dormia. O “sobre o seguro” da “casa antiga” corre sempre perigo de ser ocupada pelos rastros de passado, corpos que Soropita violentara, e que poderiam ser vingados por parentes ou amigos dos matadores sucumbidos na mira certa de “Surrupita¹⁵⁶”. Uma

¹⁵⁶ Uma das variações da escrita-pronúncia em relação ao nome do personagem. A menção a “Surrupita” refere-se aos tempos de passado do personagem como matador, propagado pela sua fama de possuir uma mira certa, homem de grande habilidade no uso das armas, das quais continua se valendo no presente da trama. A nomeação oscilante para Soropita/Surrupita/Surupita insere-se na produção rosiana também

mira que “não errava tiro”. A ação de enredo escreve a presença desse passado no presente, sem separação, o que se configura como configuração narrativa da história no artístico. Os trechos de suspense da novela, perigos que se revelam abrindo questões, como espaço de temporalidades configuradas no artístico, sua escrita, nos mostram que a história pode ser acrescida, transformada, ao ser narrada no desdobrar de outros acontecimentos. É o que se lê na possibilidade de “escape pelos quatro lados da casa” de Soropita, no caso do personagem ser atacado pela força do passado, presentificada na ameaça física, sempre iminente, e já inserida em seus medos interiores.

Tal como Soropita na casa do Andrequicé, supondo ter controle sobre o movimento dos outros, seguro, imune aos perigos do passado que agem em seu presente, a história narrada lança repertórios que se movimentam no sonho de Soropita, invadindo-o, provocando tormentas, narrando quadros diversos, assim compondo brasilidades na novela. No ir e vir de coisas, Soropita sente os dramas da vida no sonho como “um ferrão de um pensamento, que gelava, queimava”. (ROSA, op. cit., p. 69) No sonho ou nos momentos que o antecedem, na relação do que se vive com as imagens sonhadas, as questões de passado-presente surgem de modo intenso no texto literário. Através de Soropita, pelos lugares narrativos que o atravessam, elas conferem forma a um corpo de sensibilidades que atinge o personagem e o leitor. Fugidia e profunda, essa forma do sonho, marcante na novela *Dão-lalalão*, age como reescrita do sertão, provocando desconstruções que narram brasilidades sentidas no texto artístico, como modo de escrever a história realizado com a ficção, em seu curso

como forma de externar complexidades dos personagens, ligando-se às questões propagadas através deles. É o caso em *Corpo de Baile* do personagem profeta que deixa o Seminário religioso na cidade de Diamantina para sair pregando pelos sertões. Ele está presente na novela “O recado do morro”, onde, em sua forte inscrição corporal, atua alternadamente com os nomes de Jubileu, Santos-Óleos e Nomidomi, nesse caso ainda com variações, também diante das nomeações atribuídas pelos demais personagens.

3.1 – O “sensear” dos vestígios: a história no corpo de sensibilidades do artístico em *Corpo de Baile*

Em Dão-lalalão, esse passado-presente atua na ficção histórica nos violentos episódios que envolvem a trajetória de Soropita. Com eles, o passado é ativado, desencadeando-se na trama com a chegada de uma pequena comitiva de boiadeiros que conheciam Soropita, sabiam de sua fama espalhada por outros sertões brasileiros. “(...) “Falavam até que ele [Soropita] 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...””. (ROSA, op. cit., p. 56) As vozes da comitiva, na conversa dos boiadeiros, dimensionam o afamado passado de Soropita, no contar e recontar que delinea e reconstrói aquilo que se passara nos sertões. Trata-se de um passado que, como já trabalhado por parte da crítica rosiana, compõe-se também pelos vestígios que se associam ao período varguista recorrente às disputas ocorridas no Brasil, com o poder central do país visando dar fim às forças de mando que com ele se confrontavam¹⁵⁷.

¹⁵⁷ O trabalho com os vestígios, pesquisa, inserção e transformação na linguagem artística, narra-se na novela Dão-lalalão como violência armada protagonizada por jagunços, valentões que atuam em sintonia com chefes políticos locais que se compõem ou se confrontam com o Governo Central. Essa violência armada em parte do interior brasileiro opera na novela em comunicação com as relações amorosas, elaborando um forte erotismo que, narrando-se pelo mundo íntimo, incorpora vivências de grupos que, heterogêneos, apresentam-se nas singularidades de personagens diversos. Eles, com suas sensibilidades, relacionam-se de algum modo com esse contexto, caso da própria Doralda e do boiadeiro Iládio. São sociabilidades outras, lugares de Brasil em movimento, que nessa trama literária são narradas principalmente a partir dos vestígios da prostituição e da violência armada. O universo da prostituição, a partir da história da meretriz Doralda e Soropita, que vai de freguês no bordel a seu marido, abre uma gama de personagens que carregam questões em suas trajetórias narradas, como pluralidades de histórias que margeia poderes, nesses vestígios de sertão, emergindo no poder da escrita, produzindo novos sentidos no escavar de práticas sociais outras que se apresentam no literário. Os vestígios de violência brasileira foram abordados na novela em questão pela fortuna crítica rosiana, como nas reflexões de Luiz Roncari (ver bibliografia final). Destaque-se também o trabalho de Adélia Bezerra de Menezes que, também em comunicação com esse contexto dos vestígios, e em diálogo com a psicanálise, trabalha a presença de outros repertórios na composição dessa trama de *Corpo de Baile* [MENESES, Adélia Bezerra de. *Cores de Rosa*. Cotia, SP, Ateliê Editorial, 2010]. Como diversos possíveis da “brasilidade”, eles se apresentam como outros passados que compõem a novela, construídos na aproximação das vivências sertanejas do país com outros repertórios no “omelete ecumênico” de *Corpo de Baile*. Entre eles está “O Cântico dos Cânticos”, espécie de escritura sagrada de corpo erótico de autoria atribuída a Salomão “Pertence ao Antigo Testamento. O Cântico se apresenta como um epitalâmio, carregado de lirismo e indiscutível teor erótico. Os estudiosos modernos, no entanto, entendem-no literalmente, como uma coleção secular de poemas que celebram a união carnal” [*Cântico dos Cânticos*]/[Salomão] (tradução: Antônio Medina Rodrigues) – São Paulo, Hedra, 2008]. Adélia Bezerra de Menezes chega mesmo a conceber a novela Dão-lalalão como modalidade de reescrita rosiana do *Cântico dos Cânticos*. Presenças como essa na novela, “misturadas” às marcas de brasilidade operadas no mundo íntimo, mostram a concepção do “omelete ecumênico” atuando como diversidade plural no corpo artístico que desautoriza um sentido único para o sertão, ao tempo em que originalmente apresenta-se possibilitando novas leituras,

Entretanto, mais do que desvendar algo ocorrido pontualmente, como passado distante, a força da ficção realiza-se na novela com os desdobramentos de ações na trama, provocando novas aberturas no que seria apenas um único passado. Ele é ampliado e aprofundado com a transformação do vestígio, que se dá pelo narrar que muda o passado, desprendendo-o de um estatuto imóvel, descortinando-o na reconfiguração realizada com a produção de intrigas. Elas operam em Dão-lalalão no que se acresce ao afamado passado de Soropita, no que se interpõe a ele, também construindo passados¹⁵⁸ pelas composições de outras vivências que se inserem na ficção. Inscrevem-se, assim, as ações que se conjugam ao mundo íntimo, compondo-se de modo amplo ao se espalhar nas muitas frentes narradas na trajetória de Soropita.

Havia mais de três anos Soropita deixara a lida de boiadeiro; e se casara com Doralda – no religioso e no civil, *tinha* as alianças, as certidões. Se prezava de ser de família boa, homem que herdou. Com regular dinheiro, junto com sus aforros: descarecia de saber mais de vida de viagens tangendo gado, capataz de comitiva. Adivinhara aquele lugar, ali, viera, comprara uma terra, uma fazenda em quase certo remedeio; dono de seus alqueires. E botara também uma vendinha no ão – a única venda no arruado existente, com bebidas, mantimentos, trens grosseiros, coisas para o diário do pobre. Arranjara, com muita sorte, bons braços de oito, gente toda de se confiar. Todos o respeitavam, seu nome era uma garantia falável. E ainda havia de melhorar aquilo. (ROSA, op. cit., p. 40)

As muitas informações sobre esse ‘novo homem’, proprietário que idealiza e busca viver na imagem de boa família, apresentam-se no texto misturadas ao passado que surge na fala dos boiadeiros, coletivo em movimento de vozes que se compõem enquanto os mesmos cavalgam. A imagem de famoso matador Surrupita, homem de armas que delas nunca se afasta, defronta-se com a imagem do homem de família, agora casado legalmente, tendo “as certidões” e vivendo nos preceitos morais da religião, com “as alianças”. Ele se distingue na ambiência sertaneja onde a maioria das pessoas, conforme passagens da trama, vivencia de modo informal as relações amorosas, na menção sobre viver “junto” como sociabilidade do sensível corporal que se dá “fora do legal”. Nessa associação aos poderes, perpassando a condição de oficialidade buscada em meio à informalidade, o passado-presente compõe-se em Soropita como encontro que simultaneamente faz destoar sentidos, em relação ao comum do sertão, e convergir

possíveis na comunicação do sertão brasileiro, paisagem social do país, com a condição múltipla de repertórios que compõem a ficção.

¹⁵⁸ Ressalte-se aqui, conforme já escrito como exemplo no capítulo 2, a presença do nome “Soropita” registrado em “A boiada”, material de anotação de Guimarães Rosa relativo à viagem pelos sertões de Minas Gerais realizada em maio de 1952. Na ocasião, o nome se associa à atividade de boiadeiro, o que é trabalhado na produção literária de *Corpo de Baile*, conforme se lê com a novela “Dão-lalalão”.

poderes, quando são justapostos os planos diversos do personagem, o antes e o depois de Soropita que se embaralham na escrita.

Sua trajetória sinaliza mudanças como as relacionadas ao deslocamento espacial, na condição de Soropita como boiadeiro andante pelos sertões que vai se fixar no ão, o que se dá dentro de seu intuito de cristalizar imagens, como homem casado e ordeiro a ser desse modo visto pelos que o cercam. Essas mudanças, no entanto, não se realizam como transformações de valores narrados na novela, mas sim inclinados a uma adequação, na medida em que a sobreposição de imagens no literário delinea a presença de poderes convergida no personagem, nas continuidades que se mantém e em seus prolongamentos, pelas aspirações de novos poderes, trilhados nos caminhos das honras. Essa sobreposição, simultaneidades na narração, movimenta-se entre os diversos papéis projetados na trajetória de Soropita, “homem que herdou” – recorrendo a um passado de honra familiar. Com o dinheiro ganho do Governo, nos “serviços em armas”, Soropita torna-se proprietário de terras e comerciante daquele sertão, velho e novo, a partir de sua inserção que busca manter/refazer a fama também ao montar uma venda na vila, através da qual pode lucrar e ao mesmo tempo ‘auxiliar’ “o diário do pobre”. Desse modo, a sobreposição de imagens intensifica-se pelas significâncias produzidas na ficção, aprofundadas pelo encontro de Soropita com a pequena comitiva de boiadeiros que passa nas proximidades do ão, estradas de sertão, fazendo com que sejam tocados passados e presentes, amalgamando-se sertões na região da escrita.

No encontro com Soropita, os membros da comitiva se sentem perplexos ao presenciarem aquele corpo que carrega fortes passados, narrados no sertão como enigma sobre o destino que ele tomara, incerto, presente nas narrações marcadas pelas mortes que provocara e aquilo que as cerca. Assim, apresenta-se no corpo narrativo um passado de brasilidades olhado pela comitiva de boiadeiros, de onde surgem as falas que vão recompondo-o, como passado-presente que vai se movimentando na novela. “‘ É o Surrupita, Rufino, o que matou Antônio Riachão e o Dendengo... O que matou João Carcará!’” – Ôx’, Virgem! Pisei chão quente...” “- É machachá” – Já ouvi falar. Ah, uíxe, esse não desperdiça uma legítima – defesa¹⁵⁹” (ROSA, op. cit., p. 55). Os boiadeiros avistam em Soropita o corpo de passado narrado nos sertões. Ele se

¹⁵⁹ Essa riquíssima expressão inscreve-se na percepção sobre como as ações de violência se dão diante da legalidade regida juridicamente no país. Através da fala de um personagem não nomeado, como voz que parte do grupo de boiadeiros, comenta-se as ações violentas de Soropita praticadas já como noção desse recurso, a “legítima-defesa”, da qual se vale o personagem, que não a “esperdiça”, no exercício de exterminar os outros valentões de armas, o que faz já pensando em como se livrar das penalidades, previstas como justificativas para delas escapar, com absolvição.

apresenta “ali no ão”, aumentado, ampliado pela surpresa, pelo inesperado, na lacuna de não se saber o que esse corpo faz no presente, na medida em que a comitiva de boiadeiros desconhece as mudanças que se passaram com Soropita, o que com ele se sucedera depois de o mesmo ter matado valentões e ser absolvido em júris.

Dessa maneira, constrói-se uma região na escrita que provoca no leitor a vontade de querer saber naquele presente, conjugada nos incômodos de Soropita, sentindo a ameaça dos perigos de passado que agora dele se aproximam, visíveis através dos boiadeiros conhecidos a quem ele agora reencontrara. Nessa confluência, as vozes compõem na novela um sentido coletivo sobre o sabido passado de Soropita como matador nos sertões, atuando como “jagunço da lei”¹⁶⁰, ao lado do sentimento de “alívio” da maioria da população sertaneja, que aprovara e aprova o extermínio de muitos valentões que aterrorizavam cruamente os sertões. Aprovação que era resposta a seus saques, invasões a povoados. “Mas Surrupita respondeu mais outros júris, em três comarcas. De quase todas as vezes foi absolvido (...) Mas o povo da Januária e São Francisco, muitas pessoas, reuniram, acharam que ele tinha feito uma limpa boa, mesmo, pagaram advogado p’ra ele, até...” (ROSA, op. cit., p.55,56).

Compõe-se assim uma brasilidade na novela que, em vez de ser definida, e até mesmo explicada, como queria Lorenz, adquire corpo ao ser narrada na profusão de vozes que ecoam na ficção, na sua disposição desordeira para as pretensões de classificação do sertão. Pela forma do indeterminado das ações – “reuniram, acharam, pagaram advogado” -, produz-se um sentido de violência que está presente no texto como coletividade anônima. Ela se inscreve, como realização na forma narrativa, na articulação das falas com o passado de violência marcado no personagem Soropita, no caso as vozes dos boiadeiros que produzem e comentam passados brasileiros espalhados pelos sertões. Interiorizada na narrativa, no corpo móvel de falas sobre as mortes, essa violência existente na trajetória do país, seus vestígios, opera no texto literário através do mundo íntimo, principalmente na trama amorosa entre Soropita e a esposa Doralda,

¹⁶⁰ Essa ambivalência do personagem narra-se no país como exercício da violência organizada pelos lugares de poder político, como ordem de mudança agindo em nome da regra “nacional” a ser, dessa maneira, organizada, posta em “regras”, como busca Soropita em seus desejos obsessivos amorosos. O texto artístico narra sua trajetória em detalhes, mostrando seu deslocamento social de boiadeiro, negociante e andarilho pelos sertões, que é alçado a proprietário de terras, adquiridas mediante o dinheiro que ganha pelos serviços como matador do governo. É dessa forma que lemos a história como brasilidade tocada no percurso narrado de Soropita, suas aspirações, os “prazeres finíssimos” e as dores profundas, que deixam cicatrizes. Elas estão diretamente ligadas à violência do país, externada como norma anteriormente, e permanecida de modo latente, como impulso. Nem sempre contido, ele convive como emotivo em conflito com a razão, no próprio Soropita, e o sensorial sedutor narrado nas astúcias de Doralda.

incluindo seus lugares de erotismo. “Doralda, *sua* mulher (...). Todos no Andrequicé a obsequiavam, mostravam-lhe muito apreço, falavam antenome: “Dona Doralda””. (ROSA, op. cit., p. 31)¹⁶¹

A chegada da comitiva de boiadeiros, como passado vivo, ocorre na novela como ameaça de ser ali descoberto o passado de Doralda como prostituta, o que perturba o agora esposo Soropita. É esse iminente perigo que deixa a violência latente na narrativa, no ritmo também composto entre lembranças e incertezas de Soropita sobre o que se passara ‘precisamente’ com Doralda. Esse incômodo corporal do passado, que atinge moralmente Soropita, é lido na alusão aos demais nomes que se interpõem ao de “Dona Doralda”, as alcunhas que ligam às suas “artes do corpo” aos “muitos homens”, seus fregueses na vida anterior, a quem Soropita quer esquecer como “passados indigestos”, mesmo sem saber ao certo de quem se trata, em um não-saber relacionado a passados vividos quando os dois ainda não estavam juntos como cônjuges.

“O outro apelido – *Dadã* – ela nunca lembrava; e o nome que lhe davam também, quando ele [Soropita] a conheceu, de Sucena, era poesias desmanchadas no passado, um passado que, se a gente auxiliar, até Deus mesmo esquece”. (ROSA, op. cit., p. 31) Nessa obstinação para o apagamento, acreditando que “até Deus” pode esquecer “se a gente auxiliar”, inscreve-se na trama um denso e vivo passado que vai agir no texto como “modalidade do presente”. (CERTEAU, 2011) Essa “modalidade” atua, na configuração de presente na novela, como impossibilidade de uma plena certeza de Soropita sobre acontecimentos relacionados ao passado de Doralda. É na obsessiva busca de apagamento por parte de Soropita, em seu confronto entre a exatidão e o

¹⁶¹ Misturados no sonho da escrita, a corporificação de passados propaga significâncias na forma móvel da escrita que se assemelha ao fílmico do sonho. Somente após o tormento do sonho, Soropita consegue, ainda que de modo difícil, tratar com Doralda dos passados da esposa como prostituta. São “arrastados” passados que o abalam na medida em que confrontam os prazeres de corpo de Doralda – mesmo com as vidas em sofrimentos nos bordéis – com os valores de moralidade inseridos em Soropita, entre passado e o presente de sua ambiência vivida no enredo. Na dureza rude das relações amorosas de Soropita, sua dificuldade de se abrir às mulheres, a qual busca compensar pela força, o dinheiro, ele passa, nesse terreno de moralidade, a buscar o papel de família modelar, a ser ‘mostrado’ para o povoado e a vila. Assim ele se projeta com “sua” mulher no papel de dama, “Dona Doralda”, na idealização que toca as marcas de aburguesamento no sertão, embora esteja sempre temeroso sobre o passado, a ser escondido e mesmo combatido, como perigo em sua condição de “modalidade no presente”. Esse combate de Soropita, a esconder o passado e regulá-lo em seu presente, lugar de leitura, faz-se no constante “regrar” do personagem, vocábulo presente no texto tanto no sentido de “disciplinar”, “controlar”, como na ação de matar: “regrar” o Jõe Aguiar”. Na trama ficcional, Soropita segue sempre “cismoso” nos deslocamentos que realiza a cavalo, sozinho, observando a paisagem mais com medo do que em contemplação. São momentos onde o passado atua fortemente no “presente”, em sua “meio-sonhada ruminação” (ROSA, 2001c, p. 28), em alerta como possível, vindo em eventual vingança.

emotivo, que se abre na ficção o espaço para o narrar dos outros na história, realizado em lugares como o sonho.

As vivências de Doralda com outros homens em tempos de prostituta, “sujando” pelas imagens de passado aquela que passa a ser “muito sua” esposa, é o que mais atormenta Soropita, que desse modo tenta impedir a emergência desses passados. Eles ameaçam sua idealizada e, ainda que parcialmente, realizada imagem de um casal exemplar. No presente da ficção histórica, é Doralda quem escuta as dores de Soropita. São dores do personagem que emolduram o passado-presente na narração, como as provocadas pela bala de revólver alojada no seu corpo, decorrente de tiro que atingira Soropita em tempos de disputa com “valentões arrespeitados” nos sertões:

A bala o maltratara muito, rachara lasca do osso, Soropita esteve no hospital, em Januária. *Até hoje o calo áspero doía, quando o tempo mudava. Repuxava.* (...) Soropita levava a mão, sem querer, à orêlha direita: tinha *um buraco*, na concha, bala a perfurara; ele deixa o cabelo crescer por cima, para a tapar dum jeito. Que não lhe perguntassem de onde e como *tinha aquelas profundas marcas*; era um martírio, o que as pessoas achavam de especular. Não respondia. *Só pensar no passado daquilo, já judiava.* (ROSA, 2001c, p. 35)

Com o personagem Soropita escreve-se uma violência do passado que continua no corpo do ex-matador, visível nas cicatrizes e marcas que ele carrega, e assim presente no corpo textual, como lugar de história. As “profundas marcas” constituem um passado-presente narrado nas vivas memórias do personagem, atuantes como físicas e psíquicas, na “lasca do osso” rachado, atingindo-o como passado que “já judiava” só em “pensar”, senti-lo no presente ao lado de Doralda, aquilo que “repuxava” como um “calo áspero”, dimensionando a escrita como porção física portadora e desencadeadora de fortes sensações, geradas na junção de vivências e fabricação de linguagem. As marcas de violência espalhadas pelo corpo de Soropita, ao longo da novela são presenças de passado que o atormentam, inscrições no texto de mortes, como o “buraco” aberto para narrar a história no artístico.

Soropita possui estilhaços de passado pelo corpo, resíduos de bala que nele agem como fortes “pesadelos”, nas dores físicas imbricadas a lembranças indesejáveis. Elas se ligam a seus “passados indigestos” vividos nos sertões de antes, muito vivos no agora que é também do leitor, no momento de leitura vivenciado através das sensações pelas quais apreende a história, a toca. Com Soropita, emergem no texto literário “profundas marcas” que veem do passado, habitando-se no personagem como ampla ação de

linguagem configuradora da história. Apresenta-se na novela um corpo de sensibilidades que, com o percurso do personagem, concretiza a história na ficção, no seu fazer-se. Ela, desse modo, realiza a história na capacidade de se agregar vários tempos na escrita, apresentando-os e alternando-os no ritmo do narrar, abrindo-os a novas mudanças realizadas na leitura. Assim, no movimento de escrita-leitura, pode-se pensar na bala alojada no corpo de Soropita, supostamente quieta, parada, como a letra crivada no livro, nele fixada, mas atuante como permanente corpo sensorial que percorre várias direções através do personagem, as sensações que sua narração provoca, tal como o corpo de escrita agindo no sensível do leitor.

Narrar a “sensiência”, uma “coisa desesperada” - Na novela em questão, rico espaço de produção de intrigas, o corpo do personagem Soropita converge com o corpo de história – sertão, brasilidade pensável - na medida em que o passado permanece vivo, exemplo no incômodo dos “calafrios” provocados pela movimentação da bala do corpo “quando o tempo mudava”. Assim, a presença da bala na novela metaforiza a história como narrativa, desaguada no “passar” do leitor pelo sertão no corpo de escrita, percorrendo-o em leitura. Na trama, a bala é um corpo narrado semelhante ao processo de permanências e mudanças que marcam a história na sua condição narrativa. Ela é um corpo do sertão que vem do passado e, na metáfora da ficção, um vivido que dá substância a essa escrita, sendo por ela transformado. Essa transformação realiza-se no processo de linguagem com uma escrita literária que, em *Corpo de Baile*, informa o que se passara no sertão, reconfigurando-o, e assim projetando-o à leitura um corpo de sentidos que reescreve esse lugar brasileiro. Ele passa, assim, a constituir-se como um corpo de sensações, com suas pluralidades ativadas no diverso de cada leitor que entra em contato com o texto, tal como os boiadeiros de Dão-lalalão, que não ficam imunes às sensações quando inesperadamente se defrontam com Soropita na estrada. Eles reagem com surpresa por saberem algo sobre o passado de Soropita como matador. Um passado que se sobrepõe ao presente na trama literária, narrando-se na intensidade de sensações rememoradas em Soropita, fortemente sentidas no corpo do personagem.

Aquela sensiência: quando [Soropita] teve que aguentar a operação no queixo, os curativos, cada vês a dor era tanta, que ele já a sofria de véspera, como se já estivessem bulindo nele, o enfermeiro despegando as envoltas, o chumaço de algodão com iodofórmio. A ocasião, Soropita pensou que nem ia ter mais ânimo para continuar vivendo, tencionou de se dar um tiro na cabeça, terminar de uma vez, não ficar por aí, sujeito a tanto machucado ruim, tanto desastre possível, toda qualidade de dôr que se podia ter de vir a

curtir, no coitado do corpo, na carne da gente. Vida era uma coisa desesperada”. (ROSA, 2011c, p. 35)

Essa “coisa desesperada” sentida por Soropita insere-se no texto como lugar de passado-presente que, na novela, também se constitui como modo de escrever a história através das sensações, narrando um corpóreo de sentidos que provoca e (re)configura questões no texto artístico. Mesmo em seu lugar de comerciante e proprietário abonado, ao lado de “sua” formosa mulher Doralda, Soropita vive atormentado pelo vivo passado presente em seu corpo e memória. Eles são ocupados no texto pelas fortes dores sentidas pelo personagem, em decorrência de estilhaços, resíduos acumulados e cicatrizes que se movimentam, como na variação de temperatura, provocando a mudança do tempo narrada pelo corpo narrativo do exímio atirador. Foi com essa intensa sensibilidade corporal que o personagem Soropita “pensou” em “dar um tiro na cabeça”, no que se lê como mais uma menção do racional no literário.

Embora não seja aniquilada de vez, essa racionalidade é constantemente combatida na região estética, na sua constituição como terreno onde se desenvolvem conflitos. Nessa “coisa desesperada”, como “carne” no corpo da escrita¹⁶², atua a “sensiência”, inscrita como aquilo que não se consegue traduzir, explicar plenamente de modo racional, e por isso adquire corpo no movimento de palavras para dizer as dores de Soropita, narradas como algo que o espaço do texto “teve que aguentar”.

Pela identificação inicial na obra como “sensação, sensual”, na associação inscrita pelo verbo “sensear”¹⁶³, a sensiência, no momento aqui referido de “Dão-lalalão” – “Aquelela sensiência” -, compõe-se na escrita como lugar de imensa sensibilidade, inserindo-se também como porção de irracional na matéria literária¹⁶⁴.

¹⁶² E em diálogo aqui podemos lembrar da expressão “carne de palavras”, em entrevista de Michel Foucault. “O coração vivo de todas as significações”, complementa-para a construção. (FOUCAULT, 2016, p. 60)

¹⁶³ Percebido e trabalhado inicialmente por Ana Maria Machado, em seu percurso sobre o nome na obra de Guimarães Rosa. (MACHADO, 2002, p. 189) O Livro *O recado do nome* tem 1ª edição publicada no Brasil em 1976. Como reflexão no campo da semiologia sobre parte da obra rosiana, o importante trabalho é resultado de pesquisa que passa a ser fundamental nas diferentes áreas de pesquisa sobre Guimarães Rosa. Destaca-se também por ter em seu percurso diálogo realizado na França com Roland Barthes.

¹⁶⁴ Nela realizando-se como espaço de história, como escrita que “nasce do coração”, conforme as palavras de Guimarães Rosa na entrevista a Lorenz. Dessa forma, lemos *Corpo de Baile* como produção – estética e histórica - de uma região afetiva que se confronta com o lógico-racional, apresentado e arranhando no corpo textual, no entendimento do “cérebro” como parte “defeituosa” do corpo, nos perigos da lógica, que “ainda vai matar o homem”, de acordo com as observações de Rosa na referida entrevista. Em Dão-lalalão, um dos momentos que compõe esse conflito inscreve-se quando Soropita chega a pensar em matar o amigo Dalberto, no risco deste explicitar no ão o passado de Doralda como prostituta: “Só o triz de um relance, se acendeu aquela ideia, de pancada, ele se debateu *contra o pensamento* (...) *Senseou* [g.m.] oco, o espírito coagulado, nem podia doer de pensar em nada, sabia que

Assim como a retirada da cabeça no sonho de Soropita, deslocando-se e suspendendo-se o racional para se transpor os interditos, é a possibilidade de acabar com a vida – “terminar de uma vez” –, tencionando-se “dar um tiro na cabeça”, que dimensiona na narração a profundidade do sensível, externando-se o passado-presente do sertão com as enormes dores de Soropita, naquilo que provoca desespero no homem de armas¹⁶⁵. Dessa maneira, mais do que um sensível distante, a “sensiência” surge no texto literário como um lugar corpóreo de sensações atuantes no que ecoa de passado, permanecendo como lugar de história nas recordações do personagem movimentadas na ficção, inseridas na ambiência presente da novela. “Sua recordação eram águas arrastadas”. (ROSA, 2001c, p. 48)

Desse modo, no percurso dos corpos móveis da ficção, falas e imagens, a “sensiência” inscreve-se no literário como modo de escrever a história. Um corpo sensível de coisas que, em vez de explicado, definido e classificado, narra-se nas tramas provocando outros sentidos de sertão destinados ao leitor, despertando-os. Em conflito com o emotivo, o racional, também presente na lógica moralizante de Soropita, é desautorizado no literário como saber lógico de explicação das coisas, tal como nas pretensões de Lorenz na entrevista a Rosa, visando compreender o sertão apenas como uma brasilidade externa ao corpo ficcional. Com a “sensiência”, temos um corpo de história que só pode ser narrado, na sua dificuldade de dizer a história que se propaga no sensorial corpóreo da escrita literária.

tinha o queixo trêmulo, podia ser que ia morrer; não respirava (...). O coração tão pesado (...). Mas a ideia o sufocava: quem sabe o Dalberto conhecia Doralda, de Montes Claros, qualquer tempo, sabia ele de onde ela vinha, a vida que antes levara?” (ROSA, 2001c, p. 73-74) Nesse sentido, não é propriamente o passado distante que Soropita quer matar. Com sua lógica autoritária, lugar construído no texto, ele mira veementemente a vinda do passado intenso que desordena seu presente, o que, mais do que a vigorosa sexualidade de Doralda, seu vivido longe dele, torna-se palpável na novela, por exemplo, com a chegada de Dalberto, sua voz matreira, e a presença na comitiva de boiadeiros do “preto Iládio”, como presença um poder corporal de incontrolável sexualidade, desestabilizando Soropita, no que este personagem sente como temor lançado em sua direção. Aquilo que chega com os boiadeiros, imagens ousadas de Doralda no presente, são acontecimentos da novela que deixam o passado suspenso no texto, tocado nas sensações de leitura que assim adquirem forma de história.

¹⁶⁵ E nesse sentido temos um peculiar momento, na intensidade narrativa de *Corpo de Baile*, que se faz na iminência de morte [O que ocorre mais diretamente na narração, a ser apresentado no capítulo 4, nas novelas “Cara de Bronze”, quando próximo à morte o fazendeiro – mesmo nome do texto – busca o passado através da viagem do vaqueiro-poeta Grivo, e em “O recado do morro” com a cilada armada para a morte do enxadeiro Pedro Orósio]. Essa condição, percebida ao longo do conjunto de novelas, constitui-se no literário como força que, nessa proximidade de morte, narra a história como transformações que se desdobram em possibilidades no texto literário, em vez de um acabamento - dos personagens ou dos enredos. Nesse sentido, em vez de um fim com uma morte, como passado concluído, temos a narração de passados em movimento, a partir de rememorações que produzem a abertura de questões, que desse modo se inserem como história no interior do texto, em seu corpo visível e sensorial que é ao mesmo tempo documento e escrita de movimentos na narração.

Trata-se, dessa forma, de um obstáculo de classificação que se transforma em potencialidade narrativa, situando-se no texto entre viver e narrar, entre falas e palavras, na composição da matéria literária pela qual é tocada a “sensiência”. Nesse sentido, a narração da história no texto literário ocorre também como produção de um espaço – corpóreo, sensível - construído para realização de sua leitura. Um caminho a ser percorrido como acesso ao passado em sua pluralidade. O contato com esse tecido móvel, entre escrita e leitura, inscreve-se em Dão-lalalão no uso do verbo “sensear” como “sensação, sensual”, conforme aludido na novela. É dessa forma que a “sensiência” opera no artístico, em meio a conflitos que se narram nas sensações diversas que envolvem os personagens.

Doralda veio para ele [Soropita], para uns beijos. No *tacto* da cintura dela, *senseando* (g.m.), enquanto a abraçava – Soropita agora era quem punha dedo em boca, pedindo segredos, tão bem à sorrelfa, como cochichou: - “Será que ele desconfiou, a ver, de tu na Clema, o Dal?” -, e não sorriu, que *dordoíam nele os prazeres finíssimos*; trasteava quase vergonhoso. (ROSA, 2001c, p. 99)

Quando narrada, essa porção de texto mostra Soropita no terreno do “sensear”, na sua malícia corporal que também se contém ante ao receio moral relativo à possibilidade de que um outro – como Dalberto – saiba sobre o passado pecaminoso da agora honrada esposa Doralda. Esse conflito do sensear com a razão moral diz sobre um modo desajeitado lido no corporal de Soropita, que nele permanece, e que externa uma tensão mais ampla. Trata-se de um conflito que no personagem atua pela forte sensibilidade que, na busca dos “prazeres finíssimos”, como nos bordeis, confronta-se com seu modo contido, sua dificuldade de se comunicar, conversar, exercer seu poder de sedução. É o que ocorre na trajetória de suas relações amorosas, geralmente vividas no incômodo relacionado a algum “regramento”, algum recurso buscado na racionalidade – “não sabe rir” -, onde surgem poderes como a força física, o poder de dinheiro usado nas relações com as mulheres, principalmente nos momento de enlace com as prostitutas.

Dessa maneira, na novela Dão-lalalão, a narração da história, através dos conflitos que envolvem o sensorial, elabora-se nos sentidos que compõem os lugares narrativos produzidos nas relações do casal Soropita-Doralda, seu sensear gerador de sentidos nas intrigas do texto literário. Esses lugares se constroem na alta sensibilidade dos dois personagens, no corpo sedutor de Doralda e no “poder de sensim” de Soropita,

com os sentidos vitais bem apurados – sua escuta, seu “farejar” -, usados no permanente receio de ser golpeado pelos perigos vindos do passado. Desse modo, o texto literário pode ser entendido como um “espaço de momento” que vai “se remexendo no sensível”. Um sensitivo apurado que chega a delinear a personagem Doralda como “um prazo de perfume”. (ROSA, 2001c, p. 49, 92) A construção do sensorial, introjetado no corpo, personagens e escrita, compõe-se no movimento entre os dois personagens, nesse “sensear” que se faz como balançar do vestígio, construindo sentidos de história. “-Ninguém me tira do meu caminho. No eu começando, eu quero ir até na orêlha...” – rompia dizer [Soropita]. A mulher [Doralda] ouvia e *senseritava*, entusiasmada, espirituada: - “Eu também, Bem...” – e se pegando com abraço, brincando de morder”¹⁶⁶. (ROSA, Op. cit., p. 40)

Personagens não exemplares com seus “passados indigestos”, de sofrimentos e prazeres, Doralda e Soropita elaboram esse corpo sensorial que se faz corpo de história na escrita, provocando – despertando, ativando - sensações lançadas à leitura, como o cheiro, suor e calor que emolduram a prostituta-dama Doralda. Trata-se de um intenso lugar de história que na novela se constrói com a prostituta, de onde se espalham sentidos pelo texto literário. Na aproximação do casal que carrega conflitos, os intensifica, o corpo narrativo ganha forma entre a mulher “mimosa sem candura” e o “homem sistemático”. O enlace dos dois na novela, no viver de uma paixão forte e tensa, dimensiona a escrita como uma “semelhança diferente” (ROSA, op. cit., p. 99-100), conforme lido no estranhamento de Doralda ao perceber sinais de mudanças no comportamento contido de Soropita.

¹⁶⁶ Passagens como essa espalham-se ao longo do texto demarcando, sutilmente, a construção de sentidos que se realiza na conjugação de violência com sexualidade, esta relacionada à meiguice, brincadeiras, o que se lê na expressão “carinhos de violência”, narrando-se os afetos corporais entre Soropita e Doralda. Eles se inscrevem relacionando de algum modo o mundo exterior ao lar, assim inserindo questões que reconfiguram o sertão, sua narração em “brasilidades” móveis, entre o mundo íntimo e o que de coletivo se configura nas novelas. “Mas Doralda estava ali, sustância formosa – a beleza que tem cheiro, suor e calor. Doralda cantava, fazia a alegria. O que ela, em instantes falava: - “*Bem, eu estou adoecida de amor...*” – para abraçar, beijar e querer tudo. Doralda, um gozo. Estrondos, que voltava! – “*Veada... Vaquinha...*” – que ele exclamava, nesses *carinhos de violência*. Dele! Ela era dele... Constante o que tinha sempre falado: - “*Se tu me chamasse, Bem, eu era capaz de vir a pé, seguindo rastro de teus bois...* [grifo do texto para fala da personagem]”. (ROSA, 2001c, p. 112) Ressalte-se aqui o próprio título da novela, *Dão-lalalão*, como um som que, na escrita, através dela, ressoa em um sino os movimentos amorosos, tal como sinaliza inscrição em “A Estória de Lélío e Lina”, outra novela de *Corpo de Baile*: “O amor era isso – lão-dalalão – um sino e seu badaladal”. (ROSA, 2001b) A frase se constrói aludindo aos movimentos de um brinquedo, também lida como trabalho de escrita, onde a corporeidade erótica mistura-se à carga de violência, em seus “carinhos”. Dessa forma, observando o corpo textual, percebemos essa escrita que “nasce do coração”, em perspectiva diversa de um entendimento metafísico sobre as novelas, como uma “alma” plena que pudesse se contrapor às corporeidades de sexualidade e violência, que movimentam muscularmente o coração na escrita.

Sonho, “absurdas liberdades” no corpo escrito - “Descobre-se” assim a produção de “novos territórios do sentir, do pensar, e da expressividade”, lembrando a observação de Guimarães Rosa em carta enviada a Mayer-Clason¹⁶⁷. Esse “território”, corpo de história narrado pelas sensações, apresenta-se em intensidade na forma do sonho. Em *Corpo de Baile*, é na novela Dão-lalalão onde o sonho, fazendo-se como “lei” narrativa, “invenção” de história, pode melhor ser lido no conjunto de novelas rosianas. O sonho de Soropita, narrando-se no interior da trama, construindo-a, torna-se um lugar onde os “prazeres finíssimos” atuam em conflito com as dores inexplicáveis, violências e recusas que, como ações de história, apresentam-se também como desautorização de uma representação clara do sertão brasileiro, violentada no sensorial do texto literário pelos caminhos de uma sensiência¹⁶⁸. É o que se lê metaforicamente na forma do sonho, em algumas das imagens que narram Soropita no prostíbulo.

Sua delícia. Soropita reinava no quarto, com a rapariga, mais viviam, de si variavam. Soropita sabia não-ser: intimava o escabro de outras figuras, o desenho do entremeado se enriquecia de *absurdas liberdades*. E *seu corpo* respondia ao violento instigo, subia àquele *espumar grosso de pensamentos*. (ROSA, op. cit., p. 51)

Com o sonho de Soropita lê-se na novela a produção de uma forma para a história, nesse esforço – na narrativa, através do personagem – de se projetar “outras figuras”, o que ocorre na própria reflexão sobre a escrita, sua teia de construções, modo de ser apresentada, de existir no texto literário como “um desenho de entremeado”. Nessa dimensão, a forma do sonho produz a história como lugar narrativo onde as coisas coexistem sobrepostas no corpo textual, simultaneamente, como na imagem do “omelete ecumênico” conferida à escrita e aqui usada como reflexão em *Corpo de Baile*. É com essa forma narrativa que se pode dizer sobre a história, através dos personagens, seus movimentos nas tramas que configuram esse “espumar grosso de pensamentos”, região sensorial corpórea na qual se reescreve o sertão brasileiro.

¹⁶⁷ Tradutor de *Corpo de Baile* para o idioma alemão. Correspondência de 24 de março de 1966 (ROSA, 2003b, p. 314), onde são abordadas questões do livro. Na entrevista a Günter Lorenz (1973 [1965]), Guimarães Rosa esboça a ideia de brasilidade como “um sentir-pensar”: “Ou digamos, para salientar a importância irracional, inconcebível, intimamente poética, que a palavra em si contém uma definição que tem valor para nós, para nosso caráter, *nossa maneira de pensar, de viver e de sentir*: “brasilidade” é talvez um sentir-pensar. Sim, creio que se pode dizer isto” (LORENZ, 1973, p. 348-349).

¹⁶⁸ Inscrevendo em Soropita, como lugar narrativo de história, o conflito entre a alta sensibilidade de seu corpo, em seu “poder de sentir”, e as defesas e imposições que nele se realizam através do racional como recurso de defesa. Lê-se trecho importante nesse sentido no corpo da novela: “Por que, então, o corpo da gente não obedecia à vontade da cabeça, sempre e em tudo por tudo – como devia de ser: as partes, deviam de estar sempre sentindo e fazendo, com prazer de mocidade, o que a gente mesmo quer”. (ROSA, 2001c, p. 105)

Em Dão-lalalão, é na narração do sonho onde se inscreve mais intensamente o “sensear” dos vestígios, substâncias de história que ganham sentido pela condição de movimento da escrita. Fazendo vibrar os repertórios no corpo de sensibilidades narrado, lemos a história no passar fílmico que se compõe pelo personagem Soropita. Com o sonho dele, as imagens projetam a história de “outros”, elaborada como conjunto de irracionalidades que, narrada nessa forma, conferem corpo e movimento ao sertão, crivado e espalhado no texto literário. Dessa maneira, o sertão configura-se como corpo de afetos que parte de Soropita, seu sonho, ampliando-se na forma narrada que é simultaneamente desejo de realização do outro e corpo deste em movimento na escrita, “ou seja, passado, presente e futuro se alinham [nela, escrita] como um cordão percorrido pelo desejo”. (FREUD, 2012, p. 272)¹⁶⁹

Valente com as armas, Soropita não possui coragem para perguntar abertamente a Doralda sobre o passado de prostituta, antes de ela conhecê-lo. “Nunca ele [Soropita] conversava nos agravos de seus passados”. (ROSA, op. cit., p. 48) Com isso, o sonho surge na novela como forma de acesso a esses passados que se misturam ao presente de Soropita. Ligados aos poderes e sofrimentos do interior do país, eles, tecidos na ficção pelo que se passa com Soropita, são (re)apresentados como passados “indigestos”, “arrastados”, e também por isso – pesados - de difícil transmissão, tanto para o personagem como para uma expectativa lógica de leitura sobre o entendimento do sertão do país. É desse modo que os sonhos se compõem no literário, realizando de modo intenso a “sensiência”.

Assim, a ambiência presente do texto narra-se na tormenta do personagem, nas tentativas conflituosas de se mediar passados misturados na escrita, e na sua difícil relação com o presente. A trajetória de Soropita narra-se entre seu “novo” sertão e os anteriores, passados que não passam sem as suas dores insuportáveis, dores do corpo e da memória. Na movência do sonho, elas se espalham no texto compondo novos lugares de sertão que ultrapassam o drama particular¹⁷⁰ do personagem. Nos sonhos, a “sensiência” de sertões tem sua sensibilidade intensificada no esforço textual de se mediar passados. Eles são interpostos na relação com os presentes que se compõem na

¹⁶⁹ In: DUARTE, Rodrigo. *O belo autônomo: textos clássicos de estética*. Belo Horizonte, Autêntica, 2012, p. 272.

¹⁷⁰ Aqui tomamos o particular dentro da “audaciosa extrapolação de Michel de Certeau” sobre a história, considerando mesmo “[que] a posição do particular, em história, situa-se no limite do pensável”. (RICOEUR, 2007, p. 213) Nesse particular, o “pensável” compõe-se outro sertão, através da errância de personagens como Soropita, como narração de um “particular” que constrói e carrega uma “outra” região afetiva, terreno móvel de paixões onde atua o irracional no corpo de escrita literária.

novela, entre Soropita e os demais personagens, novos sertões que estavam mudos e são escavados, narrando-se como diversos.

No sonho de Soropita, o texto se abre na grande dificuldade de mediação do personagem, nas suas sociabilidades e principalmente no mundo íntimo, na relação do casal, o que se mostra no desejo de Soropita em saber detalhes sobre o passado de Doralda. Desejo que não se separa de seu medo de não suportar os novos sofrimentos advindos com o remexer de passados que muito o machucariam. “Mas imaginar o que imaginava era um chupo forte, ardendo de então, como o que nunca se deve fazer (...), palpitando em todos seus gomos; e mais insinuante que um riacho de mata” (ROSA, op. cit., p. 49). Essa forte imaginação, “ardendo”, insinuante”, percorre e toma o corpo do personagem como um terror provocado pela dificuldade ou mesmo impossibilidade de Soropita realizar as mediações temporais de modo minimamente tranquilo. Assim, fugindo ao controle de Soropita, seus mandos, o sonho se apresenta na novela com os artifícios produzidos pelo personagem, entre os mecanismos de defesa e forma possível de saber sobre o que muito o maltrata. Desse modo, as dimensões narrativas do sonho elaboram-se como formas de se romper um interdito pessoal, o que se realiza descortinando outros repertórios, compondo imagens que passam a produzir novos sertões na trama da novela:

Soropita estava no quarto, com uma mulher – rapariga de claridades, com lisos e pretos cabelos, a pinta no rosto, olhos verdes ou marrons, e covinha no queixo e risada um pouco rouca – e que na verdade essa rapariga nunca tinha havido, só ele é que *a tinha inventado*. (ROSA, 2001c, p. 49-50)

No enredo da novela, o sonho é inventado como história no sofrido lugar passado-presente de Soropita, sua convivência dolorosa com o desejo de querer saber sobre o passado, e no receio moral de falar sobre ele com Doralda, pelo medo de nela ver configurado o “outro” passado corporal que o perturba. “O inferno era de repente. O medo surgindo de tudo”. (ROSA, op. cit., p. 110) Soropita, dessa forma, molda-se a partir de Izilda, lugar narrativo de uma prostituta, que assim é nomeada em seu sonho. A personagem Izilda é o artifício produzido do sonho, escrita, para se tratar da inquietude em relação a Doralda, o que Soropita, tomando-a como apenas “sua”, não consegue tratar claramente. Essa “claridade” é forjada por uma “personagem de mentira”, Izilda, inserida no sonho para enfrentar no texto, a partir do sofrimento do homem violento, as “absurdas liberdades” vividas por Doralda e os muitos homens do

passado. Trata-se de um enfrentamento que vai se delinear no sonho através do corporal do quarto de bordel, o íntimo, a partir de onde se escava e se tece o sertão, a ele conferindo pluralidades.

No artifício desse lugar que “nunca tinha havido”, como corpo que se produz na escrita, a história assim confere forma a esse “absurdo” corporal de passado. Inexplicável e indefinível no racional, esse corporal tem sua inquietude de “sensiência” apresentada no sertão ficcional. Esse corpo literário, sua inquietude, narra-se também como enfrentamento de um sentido lógico de captura, como invenção adversa a autoridades que demarcariam o sertão como uma “região” estática do país. Nesse sentido, é como transformação narrativa que a prostituta Izilda reverte-se em Doralda no sonho de Soropita. No desenrolar de intrigas da novela, a história atua recorrendo à mentira e, na forma do sonho¹⁷¹, reconfigura o sertão incorporando os muitos outros que passam a compor infinitamente a escrita¹⁷². É o que ocorre com o surgimento no texto daquilo que se alarga com a narração do sonho, sua escrita, despreendendo-se de Soropita, apenas suposto dono, também na sua pretensão sobre o passado de Doralda e as histórias que a tocam.

Assim, a mentira da ficção como forma narrar a história¹⁷³, não se queda à mentira moral restrita ao drama pessoal de Soropita. Através do personagem, na forma do sonho que dele parte, a história se narra apresentando brasilidades outras construídas no tecer da ficção. Elas se fazem através das sensações de muitos, na maioria iletrados que compõem a história narrada no corpo de linguagem das novelas. São “prazeres”

¹⁷¹ Como lugar móvel na condição fílmica, ressalte-se a presença do sonho como um lugar de escrita que já é interpretação, apresentando-se como uma forma de leitura plural da história. Interpretação plural do artística que se narra com intensidade nos sonhos da novela em questão. Nesse sentido, além das proposições de Michel de Certeau, nas suas “Escritas Freudianas [Capítulo IV em “A Escrita da História”], acrescente-se, pensando o sonho como forma de escrita, o fato de que, de acordo com a ênfase de Jacques Lacan, “o inconsciente é estruturado como uma linguagem” (JORGE, 2005).

¹⁷² Nesse sentido, como metáfora da história na escrita literária, destaque-se o episódio que se interpõe em Dão-lalalão como história lembrada por Soropita “do em tempos falecido Major Brão – um grande fazendeiro louro, ramo do estrangeiro”. Vivendo em “adamásio com uma moça muito branca, muito linda, muito dama, que não tinha vergonha nenhuma”. Um passeio dos dois diz muito bem sobre esse poder da escrita, sua prática produtora de história, como imaginação, conforme destacamos: “Os dois não tinham [vergonha]. Pelo que saíam, sol da manhã, num cavalo só, assim o Major montado, vestido composto, mas a mulher toda nua, abraçada nele, na garupa. Nua dada toda viva, *formosamente*: era para todos *verem o que em senhora nunca se pode ver*. Isso sobreproduzia, para ele e para ela, o *prazer do prazer, as delícias*” (ROSA, 2001c, p. 66).

¹⁷³ “Acreditava em mentiras, mesmo sabendo que mentira é”. (ROSA, 2001c, p. 123, 126) É o que diz o coro narrativo de vaqueiros sobre personagem Cara-de-Bronze, na novela de mesmo nome que integra *Corpo de Baile*. Pela forma literária, pensamos a presença da mentira, sua inscrição ao longo das novelas, na ficção que atua como forma de dizer e fazer a história, em sua dimensão narrativa que estabelece relação com o outro. “É a relação da ficção com a história. *Ficção*, porque o homem não tem nem gosto nem inclinação para aceitar a verdade. Ela é o que *ele* cala pela própria prática da linguagem. A comunicação é sempre a metáfora do que oculta”. (CERTEAU, 2011a, p. 381-382)

aludidos na corporeidade sensorial que a escrita carrega, também como ação de enfrentamento de outro sertão que confronta moralidades, como as violências, explicitadas no enredo de “Dão-lalalão” com os pensamentos e ações do matador Soropita. Dessa maneira, o particular desse personagem, forte lugar de história em seu sofrimento “cismoso”, desesperado e autoritário, sente-se provocado pela corporeidade outra que tanto o atormenta. Trata-se de um corpo que se projeta como poder na ficção tecido nos intensos e pulverizados passados que Soropita imagina, como o poder fálico presente no “preto Iládio”, que o leitor, pelo sonho, conhece através de momentos deste personagem com Doralda. Através de lacunas da ficção, eles se expandem na escrita percorrendo lugares de história, e produzindo outros na movência do sonho:

Ela tãozinha de bonita, simples e delicada, branquinha uma princesa – e aceitando o preto Iládio, membrudo, franchão, possanço. Ah, esse cautério! – Soropita se confrangia. [No sonho] Tinha de ter um nome: *Izilda...* – Izilda. Chamava-a, ela atendia (...) Izilda entregue à natureza bronca desse negro! (...) Tinha de a ela perguntar. Ela respondia: - “Bem, esse já me dormiu e me acordou... Foi ruim não. Tudo é água bebível...” Izilda ria mais. E desaparecia. Aí estava escuro. Soropita estava lá, *involuntário*. Assim, à porta de um quarto, cá da banda de fora. As coisas que ele escutava, que, dentro daquele quarto, *por dentro trancado, aferrolhado, estavam se passando*: chamego, um nhenhém dengoso, risadas; o barulho de dois se deitando, homem puxando a si a mulher, abraçados, o ruje-ruje do colchão de palha... Mas não era Izilda, quem estava com o preto vespuço, com o Iládio... – a voz era outra: Doralda! Doralda, transtornados os olhos arrepiada de prazeres... O preto se regalava, no forcejo daquele violão, Doralda mesmo queria, até o preto mesmo se cansar, o preto não se cansava, era um bicho peludo, gorjala, do fundo do mato, dos caldeirões do inferno... Soropita atônito, num desacordo de suas almas, desbordado – e o que via: o desar, o esfrego, o fornízio, o gosmoso... (ROSA, 2001c, p. 69)

No sonho de Soropita, lemos a imagem que ele cria de Doralda - “simples e delicada”, até ingênua, uma “princesa” - ser desautorizada pelo passado corporal, o que se passa no quarto em seu valor de “água bebível” com o preto Iládio, personagem narrado em força sexual próxima ao animalesco, fugindo à cor “branquinha” de leveza com a qual Soropita quer matizar Doralda, como “sua” imagem de sertão. No entanto, o descontrole sobre “um” passado suposto como pertencente apenas a Soropita, elabora-se como mundo de “prazeres” que está “trancado” para a moralidade, “aferrolhado” dentro do quarto, onde Soropita não pode entrar. Mais do que isso, trata-se, em analogia da leitura, de um passado que Soropita tem que sentir no texto, na escuta que desperta imaginações que o levam a grande sofrimento, rebatidos com a ira direcionada ao preto Iládio, acusando-o como responsável por violar o que supõe ser uma pureza de Doralda.

Desse modo, o poder corporal narra-se nas intimidades que Soropita escuta sem poder conter, pelo que “se passa” como corpo sensorial que desencadeia sentidos com os excessos e lacunas da ficção. São passados que se corporificam como “absurdas liberdades” narradas no sonho, ao lado do presente, projetadas através do vivido de Soropita, mas que ele não consegue domar, na medida em que emergem no texto como repertórios de “outros” realizados na forma do sonho. Trata-se de uma forma de alta fruição. Ela confere sentido à história, como corpo móvel do texto, na ação inventiva do que se transforma no narrar, como corpo de passado o qual se avista e se sente, adquirindo forma que será permanentemente modificada na leitura. Desse modo, tem-se a invenção de Izilda, que é revertida em Doralda durante os momentos passados com o preto Iládio, no quarto que se expande pelo imaginar do que ocorrera antes.

Chega-se, dessa maneira, a um sentido de passado que pode ser sempre contado e recontado, entre esquecimentos e lembranças que se cruzam no texto artístico. Assim, em meio às lacunas, a narração possui a imprecisão como marca de dizer a história. Os momentos do sonho não tem sua localização demarcada precisamente, propagando-se na escrita uma “passagem” entre o que ocorrera, suposta e possivelmente, e a indecisão dolorosa sentida por Soropita no seu presente. Compõe-se assim um lugar que se realiza textualmente nos deslocamentos da narração, minando-se a certeza de uma imagem para que se inscrevam outros passados no literário, móvel, corporificado no que se passa no sonho. Essa indefinição permanece ritmando o texto nos momentos da novela que se sobrepõem na narração do sonho. Assim, o próprio texto literário é narrado nessa imprecisão, realizando a mesma inscrição do sonho que se faz como corpo ficcional. Nesse sentido, temos “a literatura” como “uso do discurso em que várias coisas se especificam ao mesmo tempo e em que o leitor não é intimado a entre elas escolher”, na medida em que a narração se faz como “uso positivo e produtivo da ambiguidade”. (RICOEUR, 2016b, p. 69-70)

Mentir e “sujar” a história - O sonho, que parte do aterrorizado presente de Soropita, suposto inicialmente pelo personagem como temporalidade autônoma, atua dessa maneira, presente na narrativa, apenas como lugar textual de história onde não se separam regiões. Nele se constrói uma dimensão textual onde não se fecham fronteiras entre passado e presente, entre o individual e o coletivo. Essa impossibilidade de separação, como condição de história intrínseca à narrativa, é também a impossibilidade de Soropita realizar seu pleno controle, conforme pretende. Trata-se de uma impossibilidade de, pelo poder de mando do personagem, ser a história definida como

modo lógico e racional de classificação do sertão. Nesse sentido, no embate de perspectivas narrativas, a história, como ficção, narra-se com o sonho, através dele, na semelhança de sua linguagem, realizando-se como “gênero de escrita reveladora e mentirosa”. (CERTEAU, 2011a, p. 349)

Com o sonho de Soropita, as imagens nele propagadas, é rompido o que interdita a transmissão sobre os incômodos relativos ao passado de Doralda como prostituta. Na escrita do sonho, sua narração no literário, são externadas repulsas aos personagens Iládio e Sabarás, homens negros a quem Soropita julga como inferiores, através deles remoendo e destinando sua ira, na suposição destes terem sido antigos ‘fregueses’ de Doralda. A partir desse suposto passado, de sua construção pelo lugar de força, imposta por Soropita e que ele forja à sua maneira, os personagens negros da narrativa são elaborados como inimigos do ex-(?) matador. Eles assim permanecem na atormentada memória de Soropita. A ele muito incomodam os lugares de poder corporal dos outros que habitam “seu” sonho, o aterrorizando, na simultaneidade “passada” nesse espaço de linguagem do sonho, onde seus duelos de armas se misturam aos corpos dos negros que, para Soropita, continuam a “sujar” Doralda. Essa ação de julgamento apresenta-se na novela como mando autoritário que se compõe no personagem, o que se narra nas imagens de violência que entrelaçam passado e presente na ficção, nas intimidades do quarto em luta com as coletividades evocadas, “aqueles outros homens, aqueles pretos”, remexidas e movimentadas no movimento do texto artístico:

*Aquelas figuras que vinham na ideia pulavam diante dos olhos dele: porretes, facas de ponta, tudo vinha para cima de Doralda, ele fazia força para não ver, desviava aquelas brutas armas... Então, ele podia ver alguém matar, ferir Doralda? Ele podia matar Doralda? Ele, nunca. (...) Mas cada vez que estava com Doralda, babujava Doralda, cada vez era como se *aqueles outros* homens, *aqueles pretos*, todos *estivessem tornando a sujar* Doralda. E era *ele, que sujava Doralda com a sua semente*, por aí ela nunca deixara de ser o que tinha sido. (ROSA, 2001c, p. 107)*

O “preto Iládio” e Sabarás despertam o ódio em Soropita, provocado pela possibilidade de terem dormido com Doralda, que dessa forma teria sido usada, “sujada” por homens os quais ele classifica como pertencentes a uma condição sociocultural inferior, nivelando-os à animalidade repulsiva e aos piores odores – “catinga de enxofre” - nas construções de significâncias que narram os conflitos humanos na dimensão de natureza. O “juízo” de Soropita externa os valores morais que concebem o feminino entre o sagrado ingênuo e a posse que, na obsessão, aproxima-se

da mercadoria no olhar que ele lança, sem conseguir deixar que o passado passe, e assim seja narrado sem as suas tormentas pessoais. “E era ele, que sujava Doralda com a sua semente, por aí ela nunca deixara de ser o que tinha sido”.

Ao mesmo tempo, dentro de sua obsessão violenta, Soropita habita um terreno de prazer onde, através de Doralda, passa a viver com perigo, no medo de, no presente, ser traído pelo saber dos outros sobre o passado de “sua” mulher. É nesse autoritário e perigoso olhar para o passado que a novela reescreve o sertão, trazendo-o para confronto e assim elaborando um corpo outro de sertão, apresentado em suas pluralidades. Ele se constitui como um passado tocado com a leitura da novelas. Um lugar de afetos que compõem o passado das brasilidades, interrogadas e refeitas no trabalho de linguagem. Elas se “passam no texto” delineando no narrar questões elaboradas com o “comentado” passado de violência do país, que lemos como pulverizada e inconclusa em Soropita, na sua ameaça latente de deflagrá-la ou recebê-la nos embates que se externam nos sonhos, presentes no artístico sem uma clara fronteira em relação aos momentos diurnos.

A existência dos encontros nos prostíbulos entre Doralda e os negros situa-se entre o certo, que toca Soropita como um terror do passado no presente, e a dúvida, na medida em que Doralda, mesmo não negando seus passados, fala de modo direto, sem entrar em detalhes e tentando desvencilhar Soropita de seus pesadelos, desconstruindo os ‘juízos’ do esposo com a sedução da voz e as artimanhas do corpo. “Carece de lembrar não, não maltrata tua memória (...) Agora deixa eu te beijar, tu esbarra de falar tanta coisa...”. (ROSA, op. cit., p.103) É o que diz Doralda na novela após o sonho de Soropita, quando só então o homem valente de armas passa a conseguir falar com a mulher sobre o passado que fora vivido sem ele. Se Soropita tenta controlar o fluir da história, sua narrativa do vivido, é principalmente nos lugares de composição de Doralda – vozes e corpo - que essa outra história desenvolve-se como ação que se confronta e desautoriza as ações de um sertão de mando que vocifera nas seriedades e ameaças de Soropita. “Mas esse preto Iládio se previa p’ra bom fim um dia, em revólver; corjo de um assim, o sertão deixa muito viver não, o sertão não consente”. (ROSA, op. cit., p. 69-70)

A fala do personagem externa a violência que é direcionada às “liberdades” como práticas corporais de prazer, sexualidades, risos. Elas entram na mira de Soropita, centrada no personagem Iládio - “O preto, indecente, *senhor de tudo*, a babar-se fazendo xetas” –, na inscrição de “seu” sonho que dá forma ao encontro de Iládio com Doralda,

“sorrindo, satisfeita, num derretimento, no *quebramento*, nas harmonias!” (Idem, *ibidem*). Trata-se de uma violência que se desenvolve na ameaça de se descarregar a força bruta, como perigo de morte, o que está calcado, pelo olhar e postura de Soropita, no entendimento de inferioridade dos personagens negros, no caso de Iládio, e da própria condição de prostituta, como “continuada” condenação moral do passado – “tornando a sujar” –, na medida em que, por essa “semente” moral de Soropita, Doralda “nunca deixara de ser o que tinha sido” [prostituta], de acordo com o que se lê na emergência do sonho, na valoração que foge ao controle de Soropita.

Nesse sentido, em vez de distante nostalgia lamentada, o passado, como força corporal do outro, é repellido ferozmente pelo desejo de um presente “correto” almejado por Soropita, em sua aspiração de encenar “moda de cortesia de pessoas de sociedade”¹⁷⁴. Lemos, assim, a construção, de modo violento, de um poder sociocultural que se quer exercer como sertão próprio, sem “consentir” a vivência que o incomoda, indaga e contesta um novo presente, sentido como passado “perturbador”. Mais do que uma “simples” naturalidade do homem violento, como “representação” de “um” sertão em Soropita – aquele que “não deixa viver muito não” –, narram-se na ficção histórica passados inquietos que se confrontam com os ideais presentes no personagem, o que se metaforiza na escrita como vivências “indigestas” que são remexidas e projetadas no sonho. O poder narrado a partir de Soropita, presente no sertão, é “quebrado” no ritmo sedutor do corpo sensitivo de Doralda. Com ela se constrói um enfrentamento à lei da força lida em Soropita. Assim, apresenta-se na novela de *Corpo de Baile* um embate que se dá perpassando forças de cultura – moralidade violenta e sedução corporal –, configurando conflitos inseridos em perspectivas da narração.

Na pretensa superioridade de Soropita, manifestada em relação aos personagens negros, inscreve-se a postura reguladora produzida pela violência social narrada, presente no sertão e articulada como “brasilidade” impulsionada no texto¹⁷⁵. Em Soropita, residem os incômodos em relação ao que satisfaz demais personagens, narrados através do riso, como irracionalidade corporal que demarca o prazer

¹⁷⁴ O que ocorre na noite em que o casal Soropita e Doralda recebe o amigo Dalberto. (ROSA, 2001c, p. 90) Esse momento da trama se passa com as tensões residentes nos perigos de emergência da violência bruta, nos riscos de descontrole de Soropita, sempre em “cismoso” embate com o “seu” passado.

¹⁷⁵ A violência do personagem vincula-se aos poderes legais do país, sua presença no sertão através dos serviços de “limpa” dos “valentões”. Embora nem todos concordem com as posturas de Soropita, fica oculta qualquer desaprovação, devido ao medo de reações que se dariam pela força bruta, na sua “competência” com as armas para impor “a regra”, exercida como controle de conduta ou, ao contrário, punição de morte, colocada como ameaça. “Os do Æo que estavam ali, homens e mulheres, viam e não entendiam”, ressoa sutilmente o texto, no momento do ataque de Soropita ao personagem Iládio, “no arruado, em frente da venda”. (ROSA, 2001c, p. 114)

arranhando o poder, em sua violenta força de moralidade que se insere na novela. Os incômodos a esses lugares de inquietude corporificados no texto emergem principalmente com a repulsa ao personagem Iládio, em associações animais que dimensionam a ira despertada em Soropita, que o desequilibra. “Aquele preto Iládio, com a espingarda, golias de bruto, dava um risadão¹⁷⁶, ficava para trás [com os boiadeiros], em bando com *os outros*”. (ROSA, Op. cit., p. 54)

O controle de Soropita, seu “regrar” de mundo, pelo que tenta impor na narrativa, é “quebrado” na forma de escrita que se faz como sonho, que, em sentido mais amplo, delinea o texto como desejo de reescrever novos entendimentos para o sertão. Uma reescrita feita com esses *outros*¹⁷⁷ que habitam o corpo literário. Esse movimento se processa na reelaboração de linguagem trabalhada com os substratos de vivência evidenciados na narrativa, sua transformação. Dessa maneira, os sentidos estáticos atribuídos ao sertão, como as classificações e “regramentos” de Soropita, são desmontados pela sedução da linguagem, através, por exemplo, das falas e malícias de Doralda, lugar narrativo que rememora “outros” passados e assim propaga novas imagens do sertão. Elas são tocadas pelo leitor quando ele percorre a dança do texto, na forma narrativa que descortina poderes, os desconstrói, projetando assim novas

¹⁷⁶ Como corpo de irracionalidades que aqui trabalhamos – o sonho, a loucura -, o riso está nesse momento, em “preto Iládio”, como ranhura à força e sisudez de Soropita. Refletindo sobre a condição de seriedade própria ao poder, a partir das considerações de Michel de Certeau, percebe-se a narração de Iládio na novela também como ação de um “murmúrio” frente ao poderes de Soropita, com suas armas, também vinculadas ao poder legal que se constrói de modo autoritário no país, pelos sertões. Iládio está no texto referenciado pelo poder, atuando de modo velado, mas surgindo como inquietude no sonho de Soropita, nesse arranhar do poder que se espalha pela novela. A dor de seu murmúrio emerge na trama no momento no qual, para não morrer, tem que pedir perdão a Soropita, este de arma em punho, deixando a violência em suspenso ao final da trama. No entanto, em suspenso também ficam os embates, como leitura do texto, na medida em que, no caso de Iládio, os poderes, lidos em Soropita, são incomodados ao longo da narrativa. Espalhando-se no texto artístico, eles possuem seu ápice nas imagens do sonho, em uma composição do riso fálico com as vozes corporais de Doralda. Nesse sentido, lembre-se, nessa perspectiva, da advertência de Michel Foucault: “É que o saber não é feito para compreender, ele é feito para cortar”. (FOUCAULT, 2004, p. 28) Em diálogo com essa perspectiva, de provocar incômodos ao poder, é que o riso “escanha os planos da lógica” (ROSA, 2009, p. 29), conforme inscreve-se no título desse capítulo. Na novela Dão-lalalão, o riso de Iládio transita entre os murmúrios visados pelos poderes e o intenso corporal que se faz como “outro poder” produzido na escrita pela proximidade com Doralda, aquela que “ri o riso”. *Corpo de Baile* é todo pontuado pelo riso, a partir de sua novela matriz, “Campo Geral”, com a êxtase de alegria do personagem Miguilim, quando está longe da família, convivendo com o vaqueiro Jê: “Miguilim então se ria de tanta poetagem”. (ROSA, 2001a, p. 103) No capítulo 4 abordamos o humor como corpo de linguagem, observando lugares de conflito em *Corpo de Baile*, entre defesas e astúcias, recriações, dentro da produção da história como “estória”, que no “terreno do humour” se escreve como “anedota”, a partir do que observa Guimarães Rosa. (ROSA, 2009, p. 29)

¹⁷⁷ A trama se refere aos “outros” integrantes da comitiva de boiadeiros. O grifo, a partir do literário, é feito aqui como destaque para essa região de história do “outro”, corpo social de iletramento que, pela informalidade do trabalho – aguardando vir “a boiada de Seu Regino Bianôr” -, descortina novas possibilidades na leitura, entre o vivido e o que é nela imaginado. É nessa condição que a escrita vai esculturar esse corpo outro no literário, tocando-o como impossibilidade de traduzi-lo, em totalidade, e como lugar possível de sertão que se constrói com o leitor na ficção histórica.

possibilidades de sertão, compondo “brasilidades” que se movimentam ao longo do espaço literário. É também nesse percurso que, refletindo sobre a fabricação de sentidos de história na forma literária, temos o “sonho que dissolve o perfil nítido das coisas” (PRADO JR., 1985, p. 203)¹⁷⁸, confrontando os anseios de dizer o sertão com exatidão plena, de normatizá-lo como “brasilidade” essencialista, explicada na pretensa identidade lógica de uma nacionalidade fechada.

No enredo de “Dão-lalalão”, o personagem Iládio, de apenas ‘mencionado’ por Soropita, desloca-se ao exercício de poder corporal no sonho, onde vive momentos de prazer com Doralda. Enfurecido, Soropita descarrega seu “juízo” em Iládio, culpando-o como responsável por violar a “rapariga pertencida de todos”, Izilda. “Inventada” no recalque de Soropita – “às sombras de um sonho” -, Izilda é logo transformada em Doralda, que “aparece” quando se externam sensações que tocam Soropita no limite do insuportável. “Ao ver, àquele negro Iládio, goruguto, medonho...Até o almíscar, ardido, desse, deva de estar *revertendo* por ali, não sendo o que aquela *menina*¹⁷⁹ gastava em si um rio de perfume...”. (ROSA, op. cit., p. 68) Não conseguindo exterminar esse passado, Soropita o sente como terror na produção de imagens sobre o que se passa nos “cabarés” de Montes Claros, sentindo o corpo erótico “do outro” que o invade, em “seu” sonho. Trata-se de um temor pessoal que não possui solução no que já fora vivido, como passado que não volta, embora Soropita insista em vasculhá-lo, diante de seus preceitos morais, não deixando que ele “passe” livremente, tornando-o terror obsessivo no curso de “seu” viver, sem conseguir exterminar o passado do outro, sua força que atua em linguagem.

Desse modo, o sonho é a forma de história pela qual se ficciona o passado no turbulento presente do personagem Soropita. No plano ficcional, o sonho também atua como recurso que desestabiliza o controle que o homem duro Soropita tenta

¹⁷⁸ Ocasão na qual, em seu ensaio, este autor comenta sobre o lugar de “quase-sonho” esboçado na novela “Dão-lalalão”. Mesmo usada em um outro contexto, em diálogo com a psicanálise no referido texto de Bento Prado Júnior, essa expressão, do “quase-sonho”, nos faz pensar sobre as dimensões do sonho na escrita que, na narração da trama, vão além do que acontece durante o sono do personagem Soropita. É nesse sentido que, embora atue em ação do inconsciente, a escrita, também na comunicação do sonho com o mundo vivido, metaforiza nesse momento os conflitos entre desejo incontrollável e medo, o que se dá em Soropita pelo receio de saber “realmente” sobre o passado de Doralda, no vasculhar de detalhes. É nesse território de embates que o sonho se constitui como corpo de sensibilidades onde são narradas muitas histórias, as quais podemos verter em questões diante da grande possibilidade de leituras, o que se potencializa com o movimento literário.

¹⁷⁹ Esse lugar de infância, como não falado que é mencionado como outro citado por alguém, poder de dizer, inscreve-se na novela como relação com a sexualidade que oscila entre e a ingenuidade, como nesse caso da “menina”, da “pureza” de Doralda, e a força que se narra nas intensidades que descrevem os movimentos dos corpos, “nua como criança”.

implementar. As imagens sonhadas “afrouxam” a tentativa de Soropita organizar um rígido “sertão que não consente” nada fora da sua violenta razão, como a narração viva de outros corpos de história. Desse modo, o sonho é a forma de escrever um sertão mais amplo do que um “real” suposto como único, fechado, como ideia pronta. Nessa perspectiva, além de embaralhar temporalidades, como região de repertórios diversos, o sonho configura-se como lugar de imagens que não pertencem estritamente àquele que sonha, realizando-se no corpo literário como “composição a muitas vozes”. (IANNINI, 2015, p. 113) Como forma narrativa, o sonho alimenta-se do que é vivido, lembrado, elaborando conflitos que passam por Soropita, mas sempre ultrapassam a vida do “homem de armas” que mira os perigos que passam pelo seu presente, o atravessam.

Sonho, os outros invadem a história - São conflitos que se constroem a partir do personagem Soropita, nas imagens narradas que operam como concretude de história presente no artístico. Através dessas construções relacionadas ao personagem, desencadeia-se o movimento que permanentemente vai inscrevendo no literário novos repertórios e questões que dão corpo à história¹⁸⁰. Na ausência de pleno controle de Soropita sobre o que é sonhado, personagens, temas e questões do texto invadem a história pela região do sonho, compondo-o como corpo narrativo que carrega o outro em suas diferenças. No ritmo de conexões incoerentes, essa “forma” de dizer do sonho metaforiza a escrita erudita da história, que parte do artista, passa por ele, para tocar e compor repertórios diversos que coexistem de modo embaralhado no corpo literário. Nessa perspectiva, realiza-se no sonho uma forma narrativa, ressalte-se, semelhante à composição de *Corpo de Baile*, em seu conjunto de novelas que inscreve um corpo de falas, projetadas entre lacunas na superfície das páginas.

Como forma de intriga produzida e explicitada na novela “Dão-lalalão”, o sonho, através do violento e atormentado personagem Soropita, constitui-se como espécie de temporalidade móvel que tece uma profusão narrativa de coisas.

¹⁸⁰Tomando o sonho como “gênero de escrita” da história (CERTEAU, 2011a, p. 349), lemos na primeira novela de *Corpo de Baile*, “Campo Geral”, que “o Dito vinha em sonhos”. Com a morte do menino no enredo, o personagem Dito passa a existir, ser narrado, nos sonhos do irmão, Miguilim, e de Mátina, agregada na casa, na pobre família situada no sertão brasileiro. Os dois combinam o enterro dos objetos pessoais de Dito, como os brinquedos, suportes que, de objetos individuais, se tornam memória a qual se recorre para a ressignificação de afetos após a morte do ente querido. Segredo para os demais membros da família na trama, essa ação narrada na novela, de (re)compor o Dito, para “vir em sonhos”, realiza-se como dimensão de história – do vivido ao narrado, pelos afetos – que vai além das imagens elaboradas durante o sonho. Aludidas a esse momento da vida, quando se sonha, o texto inscreve imagens que, embaralhadas, apontam no literário lugares que se narram como desejo de história, também temores, assim produzindo novas existências de passados. No movimento narrativo, são passados que permanecem como corpo de afetos, que sobrevivem de modo redimensionado na região artística.

Engenhosamente esboçada na trama literária, o sonho, como artifício de linguagem, faz emergir uma seara de repertórios mostrados sem o controle do “valentão” Soropita. No enredo da novela, os sonhos corporificam simultaneamente o presente, nas angústias do ser violento, e passado, que como história erudita se constrói com repertórios diversos misturados ao que a escrita escava e apresenta como “outros” passados de sertão¹⁸¹. Assim, através da forma sonho, a história narra-se para além do mundo de um, o que se lê ao se mutilarem as pretensões lógicas de Soropita, como pretendo poder sobre o que seriam representações supostamente controladas, que se esboçam e ao mesmo tempo se desmancham no narrar.

Esse rompimento realizado no narrar se processa com a mistura de imagens que reinventam sertões na escrita tecida como sonho. Ela, a partir do que é “identificável” como passado do país, produz novas imagens como porção de história que compõem o “outro”, em novo movimento que passa a compor o sertão artístico. O rompimento de uma imagem clara – como a “rapariga de claridades” que não se sustenta no sonho – dá-se, tal como no sonho de Soropita, pela ação narrativa que produz uma dimensão de história gerada na “dúvida”, como indagar permanente sobre o que se passara, e no “possível”, como possibilidade de sentir e de agir, o que se realiza entre a incerteza sobre o passado, sua lacuna, e aquilo que será feito a partir dela.

Assim, a possibilidade de Doralda ter no passado encontrado negros em corpo inscreve-se como corrosão de valores morais que, com o sonho, são criticados na própria forma ficcional que se realiza como modo de escrever a história. (CERTEAU, 2011b, p. 88) Nessa forma de narrar – com a dúvida e o sempre possível –, a escrita desconstrói o “regramento” de Soropita, mostrando-o e arranhando o violento poder que, pelo personagem, forja e propaga moralidades presentes no tecido literário. É nessa imprecisão de saber recorrente à forma do sonho que na escrita constroem-se novos passados para o sertão, remexendo vivências que são transformadas no trabalho de linguagem, compondo-se e na inscrição de conflitos no corpo literário.

Homem ele [Soropita] era, *tinha* Doralda e *os prazeres por defender*, e seu brio, ia, ia em cima daquele negro, mesmo sabendo que podia ser p'ra morrer! (...) Com *minha justiça*, brigo, brigo... Seus olhos viam fôgo de chama (...) “Trepas em tua mula e desenvolve daqui...” – Soropita *comandava*

¹⁸¹ E nesse sentido podemos aproximar o texto, histórico e literário, como “uma miríade de acontecimentos entrelaçados” (FOUCAULT, 2004, p. 29), na medida em que se os acontecimentos são compreendidos como aquilo que é produzido na ação narrativa.

aquele grande escravo aos pés de seu cavalo. (ROSA, 2001c, p. 112-113,114)

A composição artística narra uma espécie de catarse corporal de Soropita – falas, gestos –, o que se desencadeia como violência física direcionada ao personagem Iládio. Incômodo ao longo de toda a trama, o boiadeiro Iládio insere-se no sonho de Soropita como “prazer do outro”. Ele se compõe como força sexual viva na plasticidade da ficção histórica. Desse modo, o lugar narrativo de Iládio desperta a ira de Soropita, que, não conseguindo mais contê-la, a propaga para fora de seu lar, como necessidade natural de “defender prazeres”, na sua condição de “homem” possuidor da esposa, que “tinha Doralda”, com isso justificando a atitude de “ir” com suas armas “em cima daquele negro”.

Conforme já dito, Soropita consegue falar com Doralda sobre o passado da mesma depois de sentir as tormentas de vê-la com Iládio no sonho. Este sonho continua, no entanto, como pesadelo no “permanente estado de ruminação” do personagem, rememorando e fabricando passados que atormentam seu lugar de proprietário. Com isso, depois dos artifícios pessoais de “inventar” a história no sonho, individualmente frágeis ante à força corporal das imagens coletivas, o descontrole de Soropita impulsiona todo o sentido individual de justiça que ele carrega – “com *minha* justiça, brigo, brigo”¹⁸² –, manifestado como impulso, e mesmo um modo instintivo que não mais se consegue conter – “seus olhos viam fôgo de chama”.

É nessa dimensão individual de justiça, coisificada através do corpo, onde se constrói, como legitimação imposta, a ação que narra Soropita partindo com “revólver na mão” em direção a Iládio. “Trepas em tua mula e desenvolve daqui...” – Soropita comandava aquele grande escravo aos pés de seu cavalo”. Essa violência aberta praticada contra Iládio, no “meio do arruado”, sob a vista dos moradores do povoado, é narrada com forte carga de história onde se insere um passado-presente que é amplo produtor de sentidos no corpo artístico. O texto literário faz-se corpo de história narrando e fabricando “outros” corpos em um jogo que opera no que se conhece sobre as “brasilidades”, no que se associa às marcas de uma história geral na qual se identifica

¹⁸² Temos aqui a ideia de justiça semelhante ao extermínio de valentões no sertão brasileiro, como forma de fazer uma “limpa” do que mais se temia, justificando-se assim a absolvição de Soropita, como realizador desse “trabalho”. No entanto, na violência direta de Soropita contra o personagem Iládio, tem-se acrescentada a dificuldade – no limite da impossibilidade – de se conviver com o diferente no sertão, o outro corporal de passados que não passa completamente. Trata-se de um diferente, ressalte-se, entendido como perigo pessoal na construção autoritária que se dá a partir do plano afetivo amoroso, com suas sexualidades narradas na ficção.

como um passado do país. Tem-se, assim, a escravidão, como pesadelo de violência que permanece.

Mesmo sem a ambiência escravocrata na trama ficcional, o boiadeiro “preto Iládio” é tratado como “grande escravo”. A produção de passado no tempo da narração – “comandava” – reúne repertórios e os embaralha no ritmo narrativo, configurando uma condição opressiva que se faz pelas imagens produzidas na menção ao corpo. Soropita situa o personagem Iládio, o outro, “aos pés de seu cavalo”, em uma extrema condição de inferioridade, de onde, na mira da arma, o “preto”, à luz do dia, recebe os xingamentos de Soropita: “O preto Iládio, belzebu, seu enxofre, poderoso amontado na besta preta. Ah, negro, vai tapar os caldeirões do inferno! Tu, preto, atrás de pobre de mulher, cheiro de macaco...”¹⁸³.

A violência é narrada como intensidade corporal que, provocando reações ao leitor, ultrapassa a ideia estática de brasilidade. O texto ficcional parte de um passado geral – a escravidão, a violência – para realizar um jogo que, reconhecendo esse passado compartilhado no Brasil, e entre os leitores, recusá-lo como explicação lógica sobre o que se passa, nos moldes do que Lorenz insiste na entrevista com Rosa, solicitando uma “brasilidade” como tradução clara e acabada presente no literário. “Os do ão que estavam ali, homens e mulheres, viam *e não entendiam*” (ROSA, op. cit., p. 114) a violência desencadeada por Soropita, até então tido como homem “ordeiro”, o que se externava para os moradores que desconheciam seu passado, na verdade a sua atormentada relação entre passado e o presente.

Esse “não entender” dos moradores relaciona-se com o passado que surge como corpo narrado em transformação. Sem poder ser esquecida como pesadelo de “brasilidade”, a violência praticada contra “o preto” emerge como narrar que embaralha temporalidades – escravidão, sertão¹⁸⁴ -, configurando a intensidade de poder ao mesmo tempo que a interroga. Reconhecendo sua forte presença, a narração contesta sua força plena nas fragilidades de Soropita, seu descontrole, e na sobrevivência de Iládio, também elaborada com a imaginação do leitor, que não escapa de trabalhar, refletir, diante da não consumação da sua morte, o que seria o esperado como curso de uma “normalidade” do texto.

¹⁸³ ROSA, 2001c, p. 114.

¹⁸⁴ Inevitável pensarmos “o negro”, “o sertanejo”, como passados entendíveis no país, que, na desconstrução de totalidades, se embaralham no narrar imagético, e assim possibilitam novas leituras na novela, pela dimensão de “infinito” da história que se constrói como presença plural nas singularidades dos personagens.

De arma em punho, mirada, Soropita não consuma o fim de Iládio, que é forçado a pedir perdão para não morrer, invocar a Deus, sendo humilhado enquanto murmura. Nesse que é o único momento no qual sua voz se pronuncia no texto, Iládio, mais do que uma simples voz de exclusão, é massacrado moralmente, mas sobrevive na abertura da ficção à imaginação que vai se realizar entre a vivência inquieta, injustiçada, e a composição do leitor, que a toca no sensível que foge às soluções lógicas de explicação. Estas são recusadas com a metáfora da permanência do narrar inscrita nas últimas páginas. “Tão bom, tudo, que a vida podia recomeçar, igualzinha, do princípio. E dali, quantas vezes quisesse”¹⁸⁵. Depois de “espantar” Iládio, com “o revólver que no fim não precisou atirar”, Soropita dirige-se ao “amigo Leomiro” para afirmar que vai à noite ao Andrequicé, “ouvir o restante da novela do rádio”, no intuito de recontá-la, no permanente movimento de escuta e fala do sertão que se inscreve no literário, constituindo seu corpo. Sem que o “matador de passados”¹⁸⁶ extermine o preto Iládio, a violência permanece em suspenso, no “indesfecho”¹⁸⁷ da trama que projeta o conflito para além da última página, tornando-o corpo a ser escutado e, sentido pelo leitor, recontado de modo infinito.

Narrar, arranhar poderes - Não se sabe no texto para onde vai Iládio, qual o seu destino. Sabe-se que Iládio não morre, passando a viver na lacuna da ficção que opera o possível através do que imagina o leitor sobre o personagem nessa região. O murmúrio de história que lemos em Iládio está na mira de poderes que, mais do que um controle por parte da ordem legal do país, constrói-se, de modo mais duro e mais profundo, desencadeando a violência a partir do “juízo” moral que opera como ‘defesa’ de afetos pessoais considerados corretos, ordeiros, conforme lido na ação de violência presente em Soropita. Nesse sentido, o personagem Iládio, não pertencendo aos poderes do sertão e sem expectativas legais em relação a eles no país, não é narrado propriamente como lugar de exclusão, situando-se na narração ao mesmo tempo como lugar de sofrimento e corpo narrativo que também corrói os valores do poder, principalmente no plano moral.

Mesmo na mira dos poderes – as armas do proprietário, agora dono da mulher dos sonhos -, o personagem Iládio, mais do que um simples murmúrio, atua como

¹⁸⁵ ROSA, 2001c, p. 115.

¹⁸⁶ Expressão com a qual aqui nos referimos a Soropita, embora suas tentativas não possuam êxito, nas tentativas que provocam o surgimento de forças outras para narrar o sertão.

¹⁸⁷ ROWLAND, Clara (2011). Insere-se como reflexão trabalhada pela autora, de modo geral, em sua tese *A forma do meio*, relacionada ao não fechamento dos enredos, a suspensão das tramas no inconclusivo presente em todas as novelas.

sussurrar do texto que arranha a “paz em armas” buscada por Soropita. Iládio, na trama da novela, tanto aparece como escravo, “comandado aos pés de Soropita”, como também, nas imagens do sonho, realiza com Doralda os intermináveis passados de prazer que atormentam o poder de impostura daquele que se torna esposo por suspeitos caminhos. Este, como lugar de violência praticada, é atacado pela sexualidade do outro, sentida como insuportável nas imagens do “preto” com Doralda, na imaginação que se faz como “outro poder”¹⁸⁸ operado na escrita, que assim também se compõem em sua dimensão erótica. Ela atua no território textual que, não podendo ser explicado ou imobilizado para classificação, adquire sentido no movimento de narração que se delinea no sensível de imaginações corpóreas que compõem *Corpo de Baile*, tal como se pode perceber nas tramas sobrepostas na novela “Dão-lalalão”.

Desse modo, a escrita toca esse vivido e, na impossibilidade de dizê-lo por completo, como totalidade, o projeta no movimento da narração, onde aí já será tocado pelo leitor, em momento de sensibilidade que produz história através do contato, do “tacto” com o corpo textual. Como corpo sensível que se confronta com a lógica, *Corpo de Baile* também é tecido com o não-dito da ficção, que atua como história de modo aberto a realizações de novas leituras. Esse não-dito elabora-se entre o leitor e o corpo escrito de sertão, pelos sentidos que pode despertar. É o que se pode perceber “nos outros” quando se explicita a violência contra o personagem Iládio. “E os outros vaqueiros, esbarrando, num arrepio só, *gritavam calados*”. (ROSA, 2001c, p. 114)

Nessa perspectiva, tem-se na escrita um coletivo de vozes que, para não morrer, recorre ao silêncio como artifício, tocando desse modo o leitor, como região artística de sertão que se abre para sua composição de leitura. Ativando sensibilidades na leitura, pode o leitor despertar esse silêncio, através do sussurro de um personagem como “o preto Iládio”, ouvindo-o como grito de muitos. Nesse caso, se processam transformações que se dão com a sensibilidade construída no percurso narrativo que envolve vivência, escrita e leitura, entendidas sempre como ações de reconfiguração na obra, em relação à escrita do sertão brasileiro. Dessa maneira, pelo que opera na ficção, a história realiza-se no intervalo entre o que foi dito, inserido como “brasilidade” antes já posta, e o não-dito que se movimenta na lacuna construída com o passado, reescrito no movimento narrativo da novela e suas leituras.

¹⁸⁸Aqui em novo diálogo com a concepção da literatura como “uma forma histórica” que carrega “o gesto de inscrição e certo poder de “dizer tudo””. DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2014, p. 16-17.

Essa condição intervalar de história é similar à forma de inserção do personagem Dito, que em “Campo Geral” passa a existir no que os outros – Mãitina e Miguilim – narram sobre o menino, na sua morte precoce que também o fabrica como desejo do que se quer escrever, lembrar e reescrever permanentemente, narrar. Assim, essa perspectiva do sonho na escrita, mais do que as imagens fílmicas projetadas no enredo, ganha corpo no texto como história realizada com o leitor, sua imaginação, produzindo-se a partir das lacunas que operam na ficção¹⁸⁹. Constrói-se, dessa forma, um corpo de sertão que, ativado na leitura, espalha-se na narração em seu dizer de composição inexata. Na aflição pessoal de Soropita, é pelo sonho que se desencadeiam conflitos, com o narrar de forças culturais que compõem o sertão na alteridade narrativa.

No sonho da novela, são narrados espaços e tempos diversos que, como repertórios para leitura, em diálogos e confrontos, fabricam o sertão na coexistência de questões, planos, como escrita em movimento. Nessa forma narrativa móvel, o sertão, em vez de apenas representado, passa a escrever a história, pelo movimento de um corpo sensível de irracionalidades que emerge nas novelas. Sem separar-se dos conteúdos que espalha, esse corpo de sertão constrói-se no maleável da escrita que, além de profusão de imagens, assemelhada ao sonho, movimenta-se como balé de falas.

Esse corpo atua, assim, como escrita que quebra as classificações a ele lançadas, desconstruindo-as como definições que miram o sertão sem considerá-lo em suas dimensões de linguagem. Trata-se de uma ‘quebra’ de um sentido de história, como totalidade lógica, que é confrontado na própria forma da narração, onde se realiza essa perspectiva de corpo móvel de sertão. Com ela, o sertão não se ‘traduz’ como histórico apenas por ser um lugar geral do ‘pobre’, do ‘negro’, do violento e do oprimido, entendidos de modo generalista, como tipos imóveis de classificação que seriam “representações” plenas do país, seus retratos identitários. Em vez da predominância no sertão de “personagens colossais” (AMADO, 1999, p. 146), compõe-se em *Corpo de Baile* um sertão espalhado nas singularidades dos personagens. Ao contrário de uma fundação grandiosa e estática¹⁹⁰, é com suas singularidades de história - surpresas,

¹⁸⁹ Destaque-se aqui comentários do historiador Alberto da Costa e Silva sobre a produção da escrita em Guimarães Rosa: “Essas historietas episódicas, além de estenderem a nossa expectativa, são muitas vezes moldadas em uma técnica oposta à da trama principal, ou para instalar o sonho num curso prosaico da vida”. Este autor observa no mesmo artigo que “a ficção existia entre a voz e o ouvido”, no que ela “procura com paciente paixão (paradoxo dentro de um outro), passar para a linguagem do papel os melhores traços do que se dá pela voz, com toda sua ênfase, seu calor”, na “integração de tudo num só *Corpo de Baile*”. (COSTA e SILVA, Alberto. Lisboa, 1989, p. 152, 154. Ver bibliografia final)

¹⁹⁰ Uma idealização estática de sertão cai por terra quando confrontada pela leitura do mesmo como corpo móvel no terreno artístico. Corpo que, também como o não-dito na ficção, inscreve-se nas novelas na

porções de inesperado nas tramas - que o sertão, em vez de representado como fontes distantes, narra uma reunião de saberes que se passam no corpo do texto. Produz-se, assim, na lacuna de leitura, em um terreno móvel de irracionalidades¹⁹¹, o sertão que se realiza como corpo de conhecimento histórico que surge com o tecido estético.

Em sua tese sobre *Sertão e Melancolia*, Karla Holanda Martins observa que “o sertão, descrito na literatura, tem servido de tela de projeção para imagens que colaboraram com a fundação de um ideário de nação e seus reveses identitários”. (MARTINS, 2014, p. 32). No *Corpo de Baile* rosiano, essa “descrição” do literário apresenta-se em uma narração de perspectiva fragmentária, principalmente com a composição de personagens marginais espalhados ao longo das novelas. Tais personagens, com suas ações e temas diluídos ao longo do conjunto, realizam essa perspectiva fragmentária como presença do corpo do outro no interior da ficção histórica, movimentando-o, na inserção de outros repertórios e na crítica de poderes que se imprime no próprio tecido da narrativa, na sua feitura, arranhando as pretensões racionais de sentido lógico.

Nessa perspectiva, e relacionando-se com essa “tela” de “sertão identitário da nação” aludida pela autora, as “imagens” presentes em *Corpo de Baile* narram-se como leitura e também como reescrita do sertão brasileiro. Dessa maneira, as “brasilidades” do livro são construídas na narração de imagens de outro sertão, novas imagens, produzidas na articulação textual de planos narrativos que colocam “em relação um sentido (já) explícito” de sertão, como passado do país partilhado, “e um sentido

dimensão de oralidade ampla que se faz no gestual, no contar que é marca do sertão vivo do país, imprimindo-se no texto literário como ritmo que constrói a narração e assim provoca uma reflexão sobre a forma de escrita da história no artístico. Além de lugares como a bala alojada no corpo de Soropita, atuando como “sensiência” que se inscreve e se movimenta no texto, temos a escrita de história na ficção, pela elaboração estética, por exemplo, no intenso entrar e sair de personagens do livro, como no caso de Iládio, massacrado pela fúria de Soropita, em “sua” violência brasileira, e, incomodando-o, como lugar de prazer que, pela dimensão corporal, seu “risadão” gestual, atua na ficção escapando a uma resignação determinista do “popular”, fazendo-se história na singularidade de seu trajeto. Iládio é citado como história no ranço de Soropita provocado pela imagem que ri. O “preto” Iládio surge no sonho como prazer inesgotável do outro. Ele escapa da morte com sua fuga que opera na lacuna aberta às indagações de leitura. São percursos como esse que “escancham” o “plano da lógica”, com a citação de Guimarães Rosa sobre uma escrita que não separa as sensibilidades da intensa força que se corporifica na narração de sexualidades e a violências.

¹⁹¹ Na entrevista a Günter Lorenz, comentando *Grande Sertão: Veredas*, Guimarães Rosa o menciona como “uma auto-biografia irracional, ou melhor, minha auto-reflexão irracional” (LORENZ, 1973, p. 352). Numa perspectiva ampla da escrita histórica em *Corpo de Baile*, podemos pensar, em uma aproximação com o esboçado por Michel de Certeau, na existência do conjunto de novelas como uma “biografia anti-individualista” (CERTEAU, 2011b, p. 100) que assim projeta o sertão brasileiro. É o que vemos na dimensão de livro a partir do personagem Miguilim, também em sua associação com o artista – “minha auto-reflexão irracional” -, e como modo de escrita em todas as novelas, no percurso que apresenta uma espécie de diluição dos protagonistas no contato com um corpo coletivo, movimentado na dança da narração artística.

implícito”¹⁹², que ao longo das novelas se inscreve, por exemplo, nas sutilezas desses personagens marginais de *Corpo de Baile*, suas afetividades corporificadas na dança do artístico.

3.2 - Corpóreas fantasias: O estético como conhecimento (do) outro da história

É a ação de escrita, como carga de afetos – sensitiva, emocional –, que escava outros lugares de história surgidos no artístico. Na produção de *Corpo de Baile*, pela sua forma narrativa móvel que inscreve falas, tem-se um estético que, em vez de mero diletantismo em meio às “brincadeiras” do escritor na linguagem, elabora com a escrita um corpo de história onde emerge o conhecimento do outro. Esse corpo se produz em composição artística que, pelos modos narrativos, incorpora o vivido de errâncias e espaços diversos, que se “desviam” das normalidades, do convívio lógico estipulado pelas condutas de um sertão apenas “explicado” como poder claramente traduzido. Ao contrário disso, para além de uma expectativa grandiloquente da história, representativa da nação, temos na narração um outro corpo de conhecimento, “do outro”, no percurso dos personagens fabricado “naquilo que é tido como não possuindo história – os sentimentos, o amor, a consciência, os instintos (...)” (FOUCAULT, 2004, p. 15). A história, em vez de representação exterior ao texto, é aprofundada pelo narrar, inscrevendo-se no interior do corpo ficcional, seu próprio tecido. Dessa maneira, é a narração, seus excessos e lacunas, que produz o corpo do “outro”, inquietude social que se realiza na forma narrativa. Nessa perspectiva, temos a composição da personagem Doralda como lugar “outro” da prostituta, “perturbando” uma expectativa de esposa do sertão idealizada a partir de Soropita.

Esse perturbar está no inseparável situado entre o presente de esposa e o passado de prostituta, que surge com força nas recordações inseridas no livre narrar da personagem. Ele é corporificado em vozes que, com esperteza, diluem e desautorizam os poderes convergidos em Soropita. Tais poderes são enfrentados no texto com as imagens do sonho, pelas conversas de Doralda sobre o que se passou, reconfigurando o sertão e produzindo no dizer da ficção historiadora um corpo que se movimenta entre o

¹⁹² “(...) pôr em relação um sentido explícito e um sentido implícito”. (RICOEUR, 2016b, p. 69)

que é vivido intimamente pelo casal, narrado no quarto, e o que está fora dele, como passado que se transforma diante da violência obsessiva em Soropita. Assim, com suas falas corporais, produzidas no corpo da ficção, constituindo-o, é que Doralda passa a “domar” Soropita, no reescrever do sertão que se alarga como conhecimento outro presente no espaço literário. “Cem e cento são as coisas que a gente tem de aprender, o que o mundo descobre e essas mulheres *sabem*; às vezes, de começo, *perturbam*, um homem simples se espantava”. (ROSA, 2001c, p. 48)

Esse conhecimento do mundo que as mulheres “sabem” possui corpo na novela a partir da composição de Doralda, que, a partir de seu lugar “outro”, uma prostituta, produz no artístico passados que se deslocam para outros lugares de história, ampliada e aprofundada no contar sobre o muito que se passa nos bordeis, suas “dôces desordens”. (ROSA, op. cit., p. 89) Com Doralda, a partir da personagem, realiza-se no literário uma “outra” história que, narrada com a prostituta, seu passado-presente, indaga os sentidos de sertão, reconfigurando-o no próprio fazer do texto como passado múltiplo onde “o mundo reentrava em suas formas”. (ROSA, op. cit., p. 75) Ele se constrói nas novelas, como podemos ler em “Dão-lalalão”, pela prática dessa outra perspectiva ficcional, no “reentrar” de coisas que se realiza através dos movimentos narrativos. Assim, como corpo inquieto narrado, temos uma “outra” forma narrativa que se produz como ampla dimensão sócioestética em *Corpo de Baile*. É o que se dá no livro, em “Dão-lalalão”, no conhecimento outro apresentado sobre os prostíbulos, seus acontecimentos e as questões que passam pelo corpo, sempre aludido, narrado como movimento atuante do corpo de ficção histórica.

Em seu percurso na novela, a personagem Doralda descortina a amplitude existente nos bordeis, entre sofrimentos e prazeres que, na “deslei daqueles homens” (ROSA, 2001c, p. 68)¹⁹³, elaboram-se como história ao fazerem convergir no texto as dimensões de vivido e de narrado. Recusando a lógica racional na escrita, essa “deslei” produzida no texto surge como outra ordem de linguagem – profusão de imagens em movimento – onde podemos tocar sociabilidades que se passam nos prostíbulos. Elas

¹⁹³ O que se pode depreender inicialmente como uma desconsideração das leis do mundo, fora dos bordeis, essa “deslei” desvela a complexidade narrada no texto a partir das singularidades que nele constroem sentidos outros de história. Não desconectada totalmente das “regras” do mundo, a “deslei” dos bordeis compõe-se na especificidade de possuir códigos internos que são vividos sempre na possibilidade permanente de sofrerem alterações a qualquer momento, decorrentes de ações particulares envolvendo a entrada em cena, por exemplo, da violência física e o que decorre das novas seduções corporais nascentes nos bordeis. Na trama de “Dão-lalalão”, a “deslei” gera grande incômodo ao personagem Soropita, quando o mesmo, presente ao bordel para de lá ‘retirar’ Doralda, tem que, pelo estabelecido naquele lugar, aguardar o encontro corporal de Doralda com o negro Sabarás, o que ocorre no quarto do bordel, ao alcance da escuta de Soropita.

são descritas na vivência de códigos que se constroem em tensão de poderes – da violência, do erótico, corporificados no narrar. Tais códigos são vivenciados no enredo e sempre refeitos no inesperado que compõe as trajetórias narradas “naquelas casas”, como corpos sensoriais de história tecidos entre o mundo íntimo e os sentidos de coletivo presentes nos bordeis. Na narração, identificam-se coletividades que passam pelos bordeis, como boiadeiros, chefes políticos, vaqueiros, “os pretos”, os valentões. São grupos diversos que se encontram nos bordeis, em proximidade vivida de modo incomum em relação ao rotineiro exterior aos prostíbulos.

No entanto, em vez de distantes ou invisíveis, como coletividades apenas mencionadas, organizadas separadamente no texto, elas são narradas pelas singularidades de personagens que quebram a noção de homogêneo, como no caso do boiadeiro “preto” Sabarás, narrado como corpo envolto às próprias lembranças de Doralda. É pela personagem que se irrompem mais fortemente as singularidades, atravessando as coletividades e desfazendo o que pudesse restar de identidades estáticas. O corpo narrativo da personagem articula suas singularidades à dimensão sócioestética dos bordeis, o que se inscreve como “elemento caprichoso da linguagem”¹⁹⁴ de *Corpo de Baile*, configurando a região artística como lugar de “prazeres finíssimos”, na analogia produzida pelo que, na novela, é narrado como aquilo que se passa nos prostíbulos.

Essa composição em Doralda entre singularidades e imagens coletivas produz-se como espécie de intensidade da “sensiência”, que, além da violência, também é narrada como corpo de sexualidade em *Corpo de Baile*. Ela se constrói como ação de história presente ao longo do livro, em movimento de trânsito entre as novelas. É o que se inscreve em um dos trechos da novela “Buriti”, na sensiência que, verbalizada no sentido de sexualidade, comunica-se com esse corpo narrativo de Doralda, lugar que simultaneamente compõe singularidades e dimensões coletivas. “[Liodoro] A parte com aquelas mulheres – a dona Dionéia e a outra – *como se queriam*, o que conversavam, e o que ele encontrava nessas, por que as preferia: se *incansável carinho*, ou uma destreza de viciosas, *uma experimentada ciência lasciva*”. (ROSA, 2001c, p. 290)

¹⁹⁴ Expressão de Günter Lorenz sobre *Corpo de Baile*, em resenha publicada na Alemanha em 1966 (24/11), intitulada “Epopéia de potência clássica”, no trecho que segue: “Apenas se poderia acrescentar que o *elemento caprichoso da linguagem* deste autor [Guimarães Rosa], classificado, insuficientemente, de “barroco linguístico”, se manifesta no *Corps de Ballet* mais expressivamente do que no *Grande Sertão*, com maiores exigências ao tradutor”. (ROSA, 2003b, p. 379)

O trecho da novela ressoa como incompreensão de Lalinha, moça que, oriunda da cidade na trama de “Buriti”, desloca-se ao sertão envolvendo-se com essa “ciência lasciva” na relação corporal – falas, sedução, sexo - que mantém de modo peculiar com o sogro, Liodoro. No entanto, a sua diferença ante a esse “outro sertão”, que nela provoca estranhezas, a desestabiliza ao fazê-la pensar, refletir sobre essa “ciência lasciva” como outra forma de conhecimento que se realiza através do corpo, em seu uso como “incansável carinho”, também metaforizando o sertão como corpo de escrita. Essa “sensiência”, espalhada ao longo de *Corpo de Baile*, intensifica-se em Doralda como corpo de linguagem que, mais do que refletir, passa a agir no passado-presente que constrói o outro sertão no literário. Nele se inscrevem as diversas prostitutas que, a partir da agora esposa de Soropita, surgem nomeadas na ficção através do passado de Doralda, por ele provocado, fazendo com que a ampla dimensão sócioestética dos bordeis, conhecimento do corpo, ganhe intensidade de história no vivido e no que se comenta sobre ele.

São os diferentes olhares sobre o vivido, externados como composição de si e do outro, que demarcam condutas e posturas na escrita do sertão realizada em meio às diferenças que perpassam esse corpo de sexualidade da “sensiência”. São diferenças que, como “capricho da linguagem” de *Corpo de Baile*, compõem na novela “Dão-lalalão” a pluralidade de sentidos da personagem Analma, lugar escavado dos bordeis que se faz história pelo narrar, propagando vividos entre lacunas e imaginações que transbordam com essa prostituta mencionada na novela.

Dizendo e compondo a vida dos iletrados no sertão, essas “vivências narradas” são construídas na complexidade onde não bastam as explicações lógicas nas quais Soropita se ancora para aconselhar o amigo Dalberto. É o que se lê nos olhares diversos, “razão” e “coração”, relacionados à história de Analma, prostituta que deixa a vida familiar para “ser pública”, despertando a paixão do boiadeiro Dalberto. Este passa a acreditar no amor de Analma e, mesmo com algum sofrimento, carrega esse sentimento sem ‘retirar’ a prostituta do bordel, visitando-a em meio aos outros encontros de Analma, que são realizados como trabalho que a ela proporcionam altos rendimentos financeiros.

(...) pois o Dalberto mesmo não via que aquela Analma tinha sido casada com um doutor, e fugida de sua casa confortável, por projeto de ser mulher-de-comédia, inclinação de ser pública em zonas, gozante, a Mais-de-Todas, e logo uma criatura levada como aquela, e agora ia, por amor a ele Dalberto,

pobre rapaz, boiadeiro de profissão, ela ia querer se amigar, largar a vida vivida que lhe prazia? Era mas era muita criancice. (ROSA, 2001c, p. 93)

Essa “criancice” é entendida por Soropita apenas como ingenuidade de Dalberto e uma forma da prostituta enganar ao amigo. No entanto, Dalberto, após “rir e cantarolar” uma quadra de versos, responde “com o coração” ao que a norma vigente concebe como loucura, o fato de conhecer uma prostituta no bordel e passar a gostar dela como companheira de vida, sem que a mesma deixe de ‘atuar’ recebendo “outros homens”. Através do boiadeiro, seu lugar narrativo na novela, essa condição constrói-se simultaneamente como sofrimento, pelos dilemas os quais Dalberto compartilha em amizade com Soropita, e devaneio bom, nos prazeres de se situar dentro dessa história como ator diante do inesperado, o não sabido e incerto sobre o que irá ocorrer.

– Mas, casada ela não é, Surupita. Divertiu do marido, faz tempo, Oé, ele até se mudou p’ra o Paraná, já deve de ter outra... Ah, Surupita, de confessar eu não purgo soberbas nem vexames: eu gosto dela, *entendidamente*. Azo que estou certo, *coração me conta*, que *ela também em um amor gosta de mim...* Você também não acha, *pelo dito* que eu disse, *pelo que já te contei?* Olha, Surupita, ela até já fez menção de querer me emprestar dinheiro tanto que ganha (...). Deus me livrando disso, que eu preferia as mortes, a aceitar os usufrutos dumas vergonhas. (...) Mas eu gosto [de Analma], Surupita. Ao que não posso viver sem ela - com outra não tolero casar! Tem muitas moças-famílias que me querem, até eu digo – ave! (...) Sem-graças. Mas, Surupita, amor é coragens. E amor é sede depois de se ter bem bebido¹⁹⁵... (ROSA, 2001c, p. 94)

A inusitada relação amorosa de Dalberto com a prostituta Analma é narrada nas diferenças de entendimento sobre “o que é passado” na novela. Tem-se o pretense controle racional, regulador, com “juízos” de valor sempre “armados” por Soropita. Eles se defrontam no corpo textual com a leveza corajosa de Dalberto, muito estranhada por Soropita, e também pelo leitor, suas convenções de mundo em composição na linguagem artística. Enquanto Soropita alerta na conversa de amigos que “casamento dá juízo”, Dalberto (re)afirma sua convivência no presente com a prostituta Analma, atirando-se aos prazeres construídos na vivência irracional, com o corpo, através das seduções que o ligam à meretriz que ele deixara no prostíbulo¹⁹⁶. “Mas, tem horas, que

¹⁹⁵ Essa construção expressa no texto prática de história que, pelos percursos afetivos, converge o vivido e o que dele se comenta, no caso da compreensão de Dalberto sobre o amor, a partir do forte envolvimento que o liga à prostituta Analma. Nesse caso, a narração se produz pelo que comenta do ocorrido em outro espaço, que se passa no prostíbulo, aquilo que está ainda se passando enquanto os dois amigos comentam, conjecturam. Temos, assim, a história existindo na ficção como vivências comentadas ao mesmo tempo que ocorrem, se desenvolvem as ações.

¹⁹⁶ A personagem Analma não aparece no cenário espacial de desenvolvimento da trama. Sua importância está no que se comenta sobre ela, no que se externa de sentido a partir dela, no que está

eu penso que quem sabe é pelo quindim dessas meias-doidices, mesmo, Surupita, que ela não sai da cabeça minha, que é mais um sabor...” (ROSA, 2001c, p. 70). São com essas “meias-doidices”, seu “sabor” vivido e narrado, que os saberes do corpo, no sensitivo de afetos, destronam a violência lógica dos conselhos apontados pelo “rei das armas” Soropita. São saberes corporais que, pelas falas de Dalberto, “seu jeito trivial”, realizam na escrita a ação de “expor o vivido escondido” (ROSA, op. cit., p. 66), no movimento de vasculhar e “se descobrir” o que se tenta controlar em lugares narrativos como o do amigo Soropita.

Com as fantasias: corpóreo imaginável – Nesse percurso, os embates entre a fantasia e o racional ocorrem entre os saberes de Dalberto, prazeres narrados, sempre “por perto”¹⁹⁷ no ritmo narrativo de riso e alegria, e o “homem sistemático” Soropita, que “enxotava terríveis fantasias em seu pensamento”. (ROSA, op. cit., p. 91) Apegando-se à “justa razão”, Soropita, na sua luta contra o fantasiar, não sabia “pôr no faz de conta” narrativo o que passava por ele, vivendo na atormentada ânsia de resolver tudo na “regra” apegada ao lógico, de forma autoritária. Ela se contrapõe na composição de Dalberto, como também em Doralda, com essa dimensão do contar, de ficcionar, cara à história na medida em que a possibilita como lugar imaginativo, usada no “fantasiar” recorrente à realização da escrita e à ação de leitura. Desse modo, a

relacionado às singularidades de seu relacionamento com o boiadeiro Dalberto. Assim, articulado esse lugar com o nome da personagem, a mulher sem alma, prostituta de intensidades corporais, Analma corporifica a própria produção do narrar através do outro. Ausente no curso presente da narrativa, Analma situa-se como lugar outro produzido, no entanto, onde ela não está, surgindo como história que é tecida na conversa entre Dalberto e Soropita. Esse fabricar da história dá-se com a diferença de olhares, lançados sobre um corpo que existe para além e aquém do que se diz, no caso a vida da personagem Analma, ausente na sala noturna, mas existindo nas falas dos personagens Dalberto e Soropita. Essas falas produzem uma história que está em trânsito entre o casamento com um homem rico, os laços familiares anteriores – o que Analma renega, segundo Dalberto -, a vida nos prostíbulos, que surge como recusas e escolhas, e o que se narra através dos encontros com esse mundo íntimo, que se mostram de modo mais profundo pela paixão de Dalberto, conferindo contornos a esse lugar móvel elaborado pela fala andarilha de boiadeiro. Ela se compõe como ausente que se torna presente ao se apresentar em falar, ser narrado, como uma outra forma de história corporificada na ficção. Essa forma de história outra ganha sentido na própria condição narrativa do personagem boiadeiro.

¹⁹⁷ Como “o amigo sempre por perto”, conforme observado na construção de Ana Maria Machado, aqui lemos Dalberto como poder da amizade que interroga no movimento do texto, perguntando, “remoçando o antigo e o novo”. É desse modo, pela força do afetivo, que ele pode contestar o passado-presente de violência que se inscreve em “seu” amigo Soropita. Na alteridade que se narra entre Dalberto e Soropita, lemos o sertão como identidade que se constrói com “um e outro”, na diferença que escreve a história, segundo o que observa Michel de Certeau, também em diálogo com os escritos freudianos. Além dos olhares e sentimentos diversos em relação à personagem Analma, Dalberto e Soropita escrevem a pluralidade do sertão com as diferentes posturas e ações ligadas às relações amorosas que, nos dois, casos, passam pelos lugares das prostitutas. Soropita ‘retira’ Doralda do bordel, vivendo atormentado pelo passado no presente, a possibilidade de sua descoberta por parte dos “outros”. Dalberto apaixona-se por Analma, mantendo a relação amorosa sem que a personagem deixe o bordel. O passado de Analma não atormenta Dalberto, com o presente inusitado sendo compartilhado ao amigo Soropita, que na conversa mostra reprovações na sua ação reguladora moral.

“criancice” de Dalberto, para além desse sentido de ingenuidade, tolíce sem razão, opera no texto também como corpo de sexualidade. É o que ocorre tanto nas imaginações ecoadas a partir de Soropita, como nos episódios “contados” que emergem na novela, exemplo da mulher do Major Brão, que passeava despida no sertão - “nua, como criança” - pelo prazer de ser vista por onde passava.

Em seu ensaio sobre “Escritores criativos e devaneios”, Sigmund Freud observa que “a linguagem preservou essa relação entre o brincar infantil e a criação poética”. (FREUD, 1996, p. 135) Em *Corpo de Baile*, essa relação desencadeia-se em “Campo Geral”, onde se delineia um corpo coletivo de escrita que, no ritmo dançante da obra, compõe-se no entrar e sair de cena de seus muitos personagens. Em “Dão-lalalão”, o corpo infantil, surgido na novela matriz com Miguilim, não se apresenta de modo explicativo, atendendo a expectativas de um entendimento lógico para o sertão. Tem-se, ao contrário, na “criancice” que atua na novela, uma fantasia que se corporifica com a sexualidade narrada de modo intenso.

Sua ‘atuação’ na escrita de *Corpo de Baile* dá-se como reconfiguração do sertão realizada com a ação narrativa. Freud, no ensaio mencionado, afirma que o escritor “reajusta os elementos de seu mundo de uma nova forma que lhe agrada” (FREUD, Op. cit., p. 136), o que faz pela linguagem, percorrendo os caminhos da fantasia. Nesse sentido, temos em *Corpo de Baile*, na sua reescrita do sertão pelo artístico, um “reajuste” realizado pela fantasia que é corpórea – nas dores, na intensa sexualidade -, imprimindo assim outros saberes na linguagem, narrados no “concordar do corpo” que propaga conhecimentos da história concretizados no tecido estético.

É o que, como radicalidade da “sensiência” de *Corpo de Baile*, se dá nos lugares irracionais, “não-reflexivos”, que passam a ser conhecidos com o narrar das novelas. Pela escrita que produz outro sertão, esses lugares se tornam territórios de conhecimento corporificados no artístico. Eles, dessa maneira, carregam vivências presentes na narração que dizem sobre lugares de história que, em sua maioria, são ignorados pelo conhecimento científico, como saber formal que define, classifica e realiza a distribuição compartimentada de poder, também presente no dizer sobre o sertão brasileiro¹⁹⁸. Como lugares menosprezados pelos poderes, essas vivências, corpo ignorado de história, são incorporadas no tecido textual de *Corpo de Baile*, passando mesmo a constitui-lo, pela dimensão narrativa enredada nos sonhos, nos humores que se

¹⁹⁸ Reflete-se aqui sobre a afirmação de Guimarães Rosa: “A lógica é a prudência convertida em ciência; por isso não serve para nada”. (LORENZ, 1973, p. 350)

espalham ao longo do livro como corpo afetivo sensível e pulsante. O historiador português Fernando Catroga observa que “a historiografia é impossível [de ser realizada] sem a existência da imaginação”. (CATROGA, 2016, p. 125) Ele pondera, no entanto, que a historiografia não deve ser confundida com a “imaginação estética” na medida em que, segundo entende, esta última “não está selada por qualquer pacto cognitivo, sem ter que prestar contas da “realidade que ficciona” (Idem, *ibidem*).

Para Catroga, “o contrato do escritor-ficcionista com o seu leitor não é de índole cognitiva, mas de matiz estético”. O percurso de *Corpo de Baile*, no entanto, mostra um grande material levantado por Guimarães Rosa que, nas matizes do sensorial, compõe uma coleção posta em movimento na escrita das novelas. Portanto, essa “matiz estética” a qual alude Catroga, constrói-se, no caso de *Corpo de Baile*, como amplo lugar de conhecimento¹⁹⁹. Trata-se de um corpo narrativo que diz sobre o sertão em outras perspectivas, tornando-se assim um amplo lugar de conhecimento “outro”, e sobre o outro, na medida em que incorpora repertórios estranhos que são possuidores de história. Afastados da narração estética, eles seriam capturados ou recalcados como tradição sertaneja nacional, ou mesmo “regional”, na ideia de um sertão cristalizado, como mero sinônimo de um local físico. Diferente disso, o conjunto de novelas, como ação narrativa, realiza com *Corpo de Baile* um corpo estético que é também conhecimento histórico, mesmo que não propriamente um claro conhecimento nos moldes científicos da (disciplina) história²⁰⁰. O corpo narrativo das novelas diz sobre vivências do país, produzindo sentidos na operação de linguagem que se configura no artístico. Temos, assim, o cognitivo, lugar de conhecer, presente na invenção artística, onde podemos avistar a história e, principalmente, senti-la.

Nesse sentido, em *Corpo de Baile*, o ponto diverso - entre “imaginação estética” e conhecimento histórico - passaria por esse “prestar contas da realidade” que, como vemos a partir das aspas colocadas por Fernando Catroga - ““realidade” que [o escritor] ficciona” -, só adquire essa condição, é assim ‘completada’, a partir dos sentidos que o leitor, em diálogo com o corpo narrativo, irá configurar em seu encontro com a narração, seu contato através do artístico com um corpo sensorial de história. Trata-se de uma operação que, ressalte-se, atua a partir da forma da ficção, adquirindo sentidos

¹⁹⁹ “Freud insiste que o progresso do conhecimento não tolera nenhuma rigidez nas definições. Note-se que, nessa passagem, Freud refere-se a conhecimento (*Erkenntnis*), termo mais genérico, e não apenas à ciência (*Wissenschaft*)”. (IANNINI, 2015, p. 108)

²⁰⁰ “Nosso intelecto só trabalha de maneira fiável quando protegido das ingerências do afeto”. (IANNINI, 2015, p. 93)

através dela. Eles vão reconfigurar o sertão confrontando uma pretensa transmissão racional da história, como na sua reescrita através de risos e sonhos elaborados em *Corpo de Baile*. Trata-se de uma confrontação que, pela linguagem artística, questiona “as seriedades” do saber através da própria forma do corpo textual – rindo, sonhando -, colocando em xeque concepções científicas, modos de dizer sobre o mundo calcados nos entendimentos lógicos que “objetivamente”²⁰¹ transmitiriam a realidade em sua inteireza, sem passar por modificações decorrentes do narrar e do que se produz no processo de leitura.

Em *Corpo de Baile*, o modo de dizer o outro realiza-se na própria forma artística, atuando, conforme visto nas “personagens obscuras”, entendidas por Guimarães Rosa como “indispensáveis” para dizer mais no próprio corpo móvel da narração²⁰². A forma de se conhecer, saber o que se passa, de se acessar passados, possui substância nas “tortas linhas” (ROSA, 1967, p. 30) da ficção. Elas se inscrevem como condição de dizer sobre a história, na dimensão narrativa que a ela confere sentido, a torna pensável. Em vez de uma normatização lógica, o sertão atua no literário rosiano como corpo de sentidos que percorre vestígios de passado, configurando questões que produzem novos lugares de leitura da história. Ao longo de inscrições estéticas que fazem pensar em uma ausência de ciência – uma “sensiência” -, o corpo de novelas constrói sentidos através dos corpos dos personagens. Eles se narram pelos sentidos vitais do corpo, provocando sensações de leitura que levam o leitor a configurar novos sentidos de sertão, pelo “tacto” nas singularidades de cada percurso na obra literária.

O sertão, assim, movimenta-se em *Corpo de Baile* como corpo diverso de conhecimento. Pelo estético apresenta-se um ‘outro conhecimento de história sobre o outro’, no corpo ficcional que, tecendo-se com o artista, adquire um sentido próprio no terreno literário das narrativas. Na composição de planos narrativos diversos, esse outro lugar de conhecimento também inscreve-se na obra pelas formas de violência que carrega. Trata-se de uma violência que, inclusive, se impõe a esse outro conhecimento, como condição de saber, o que ocorre no momento que narra as operações de interdito

²⁰¹ Conforme críticas de Guimarães Rosa à lógica, “força com a qual o homem algum dia haverá de se matar”. (LORENZ, 1973, p. 351)

²⁰² “Personagens obscuras! Isto é indispensável”. Guimarães Rosa em carta Curt Meyer-Clason. (ROSA, 2003b, p. 234) No sentido do que melhor abordaremos no capítulo seguinte, Rosa menciona a presença, na novela “O recado do morro”, de um “fundo escuro extra-racional”. *Carta de Guimarães Rosa ao padre João Batista*. Rio de Janeiro, 26 de agosto de 1963.

que avançam sobre a vida de J'sé-Jórjo, quando esse personagem agoniza e é levado para 'tratamento' na cidade:

A volta de lua, uma noite, o J'sé-Jórjo *deu em doido*. De armas, ele acordou depois de um grito, *espumou* conversa baralhada, demora só dizia palavras muito perdidas. Deus recolhera *o júzo dele*, no meio do sono (...) Mas, benzido e rezado, não havia remédio. E forçoso foi que o levassem, *para a cidade, para onde tinha cadeia e tinha doutor*. (ROSA, 2001b, p. 292-293)

Na relação entre sentido explícito e implícito, conforme visto sobre a peculiaridade do terreno artístico, narra-se o poder médico e o poder de polícia como lugares de controle para enclausurar o que consideram estranho, também diante de uma irresolução relacionada às forças de tradição, como a reza que se mostra sem efeito diante da “conversa baralhada” do personagem, nas suas “palavras muito perdidas”. Nesse sentido, situando-se entre recusa de uma tradição imóvel, e os poderes que se inscrevem na lógica racional, o vaqueiro J'sé Jórjo compõe-se narrativamente como radicalidade de um lugar de ‘desencaixe’. Lugar que, no livro, elabora-se nas relações com protagonistas das novelas, exemplo de Lélío, amigo de J'sé Jórjo, e do menino Miguilim, ambos com suas trajetórias descritas como fios que tocam e projetam questões, a partir de seus contatos com outros personagens e corpos ficcionais diversos. Em J'sé Jórjo, a singularidade do literário, que expande questões na relação entre um personagem e seus outros, demarca-se nos lugares narrativos que inscrevem o personagem, como nos trechos da novela que se narram provocando reflexões espalhadas pelo corpo da ficção, sua forma de agir sobreposta ao corpo do referido personagem:

E quando J'sé Jórjo começou a querer conversar, Lélío quase concebeu um susto. Nem se sabia como, o homem estava era narrando o caso todo de sua vida, o triste fim dum só acontecimento. Era uma contação custosa e puxada, indo adiante e retornando, de ora aos arrancos, de ora mastigando o gaguejo, e umas esbarradas para pensar melhor, que punham a gente nervoso, e misturando nomes mesmo de pouco se compreender, e explicando passagens sem precisão, mas de que de certo ele J'sé Jórjo gostava, com todo tintim. Suava para falar, e fungava; mas contava aquilo com frieza de sangue e macias palavras, não dando tom de queixa nenhuma, como se tudo fosse passado com outras pessoas. (ROSA, 2001b, p. 220-221)

Nessas “palavras muito perdidas”, as quais se “suava para falar”, constrói-se uma estranheza que, na novela, narra-se pelo corpo ‘disforme’ do vaqueiro rastreador J'sé-Jórjo. Vaqueiro que andava olhando para o chão, até mesmo farejando, em busca

de encontrar e observar as marcas deixadas pelos animais perdidos da fazenda, principalmente os bovinos. A narração de J'sé Jórjo na novela desperta tristeza no que se diz sobre suas dores, na suposta loucura sem remédio que invade o corpo do personagem. Na verdade, é a loucura do poder, o que ela destroça de afetos solidários, seus "absurdos", que passam a ser parte da ficção, nela se incorporando, inserindo-se em conflito com o corpo afetivo de solidariedades dos vaqueiros do Pinhém. Esse outro corpo narrado descortina sentidos como os que se inscrevem com a amizade de J'sé Jórjo e Lélío, que se narra também no momento em que são reprovadas as mudanças ocorridas no Pinhém.

Os dois vaqueiros são personagens da novela "A Estória de Lélío e Lina", onde se narra o esfacelamento da fazenda, com a venda de uma propriedade regida, não sem conflitos, na troca direta de afetos que se externam ao longo da novela. Como demarcador de muitas mudanças, o episódio da venda apresenta-se na trama com a falência do proprietário, Seo Senclèr, endividado em jogos e farras, obrigando-se a vender o Pinhém a novos donos que os vaqueiros desconhecem. Ao lado dessa falência, narram-se as tristezas e penúrias dos personagens que se encontravam com frequência no espaço das "tias", mulheres que, no interior da fazenda, a partir do corporal de sexualidade, sua força, regem e impulsionam um amplo lugar de afetos onde se multiplicam solidariedades, exercitadas entre os vaqueiros que comparecem a esse local configurado na novela. Esse lugar das tias metaforiza a presença de outro sertão dentro da trama, demarcado na "alegria do corpo" (ROSA, op. cit., p. 219) de seus integrantes. A partir deles se lê na novela a tristeza e os dissabores de seus integrantes, que se dispersam com sua destruição, ocorrida com o anúncio de venda da fazenda. O episódio, no entanto, não se apresenta como um fim do sertão, mas sim como acontecimento narrativo que provoca reflexões diante da forçada dispersão dos personagens, lida na última parte da novela.

A interpretação metafórica pressupõe uma interpretação literal que se autodestrói numa contradição significante. É este processo de autodestruição ou de transformação que impõe uma espécie de torção das palavras, uma extensão do sentido, graças a qual podemos descortinar um sentido onde uma interpretação literal seria literalmente absurda. Por isso, uma metáfora surge como uma espécie de réplica a uma certa inconsistência na anunciação metafórica interpretada à letra. (RICOEUR, 2016b, p. 74)

Assim como ocorre com o personagem J'sé Jórjo, que vai para a cidade despertando reflexões na leitura, a “autodestruição” do Pinhém, lugar de interpretação da metáfora, intensificada no reino afetivo corporal das “tias”, apresenta-se na relação de planos narrativos que alargam a leitura do sertão quando postos em movimento no terreno artístico. Também em diálogo com as considerações de Paul Ricoeur (Op. cit., p. 69), naquilo que se realiza ao longo de *Corpo de Baile*, esse ‘alargamento’ do sertão é intensificado nas últimas páginas de cada novela, nos seus “indesfechos”. (ROWLAND, 2011, p. 167) Na novela “Uma estória de amor/Festa de Manuelzão”, a ampliação da leitura ocorre com a destruição da festa, ou mesmo sua substituição pelo corpo narrativo do mendigo Camilo, gerando interrogações sobre a indecisão de Manuelzão sobre sair ou não com a boiada pela última vez.

Em “Dão-lalalão”, tem-se a suspensão da violência, sua permanência ressoando na novela, na medida em que Soropita não atira em Iládio, que tem seu destino incerto, produzindo e abrindo leituras, ao tempo em que se despertam reflexões sobre como passará a ser a vida de Soropita depois do episódio de violência, ameaça furiosa, sua relação no sertão com os que o tinham na imagem de homem calmo e ordeiro. Em “Campo Geral”, o espaço sertão fica entreaberto com a informação sobre a ida de Miguilim para a cidade. Como espaço configurado na narração, a paisagem sertaneja do Mutúm passa a ser lida tal como o movimento do personagem infantil, aproximando-se e afastando-se, o que é ritmado pelo movimento do menino de colocar e retirar os óculos do rosto.

Essa condição de entreolhar, entre ver o sertão e pensar sua transformação, seu entrelaçamento com outras paragens na inserção do outro, é o que se realiza em *Corpo de Baile* como escape ao que Ricoeur chama de “interpretação metafórica interpretada à letra”. Ao contrário disso, a leitura nas novelas torna-se possível como recurso de se percorrer os planos narrativos de sertão, paisagens configuradas nas tramas, acompanhando-se também as suas transformações, e mesmo destruições de mundos afetivos que se imprimem pela ação de poderes, como no caso do Mutúm e do mundo afetivo corporal vivido no Pinhém. Essas destruições que se passam nos planos narrativos, no entanto, não se configuram nas tramas como uma destruição plena do sertão brasileiro, seu fim que chegaria decretado pelos novos poderes, mais assépticos e ainda mais violentos, o que, como ação linear e evolutiva, seria lido como uma “interpretação literal” da metáfora, segundo observa Ricoeur. A narração artística das novelas, contudo, apresenta-se como inserção de novas informações que se inscrevem

na feitura da narrativa, simultaneidades, coexistências, que assim imprimem a “torção das palavras” que possibilita “uma extensão de sentido” sobre o sertão, que pode se concretizar na interação de complexidades a se realizar na leitura do conjunto novelístico.

Desse modo, a ação de leitura lançada às tramas realiza-se no percurso que envolve a observação das paisagens sertanejas, seus entrelaçamentos a repertórios, passando pelas transformações e destruições de planos narrativos ao longo dos enredos. É essa ação, na forma narrativa inscrita nas novelas, que “autodestrói” uma “interpretação literal” do sertão, como uma realidade geográfica absoluta, na mera condição reprodutora do relato. Diferente disso, a escrita de *Corpo de Baile*, na condição de “indesfecho”²⁰³ das novelas, possibilita uma leitura que percorra o corpo afetivo de sertão, configurado na narração, considerando suas possibilidades de autodestruição, como transformações a serem realizadas por cada leitor. Ele, nesse percurso, tal como o escritor, pode assim realizar a ação de “rastrear” o que na ficção inscreve-se de modo peculiar, implícito, como na composição do personagem J’sé Jórjo, na sua ação corporal de farejar, análoga ao movimento do texto, aludindo e provocando sensações ao inscrever outros passados na reescrita do sertão.

Própria ao movimento da história, sua escrita, essa ação de rastrear faz convergir escrita e leitura na ação de seguir vestígios, rastros do outro, tocados e inscritos no corpo de linguagem artística. Nessa perspectiva, o sertão é reescrito em *Corpo de Baile* na ação configuradora que opera entre os vestígios e aquilo que os transforma, destruindo uma condição de leitura única ao inserir “algo novo” no plano artístico. O sertão, assim, é fabricado como lugar de linguagem que, quando posto em movimento, torna-se “incapaz de exaurir o sentido inovador” (RICOEUR, Op. cit., p. 76, 77). Trata-se de um movimento que se realiza tanto pelo escritor como pelos leitores, recebendo algo passado, sentindo-o, lendo-o, e inserindo “algo novo” na construção do corpo estético. É o que ocorre na elaboração do livro, na mediação do artista, como preparo, tessitura e reescrita do sertão. Um trabalho que se realiza também através dos leitores, prolongando-se em composição no que eles inserem ao percorrerem o corpo das novelas, colocando-o em dança.

²⁰³ Também como lugar aberto de “contradição significante”. (RICOEUR, op. cit., p. 74)

4 – Escrever novos passados: o pensável móvel no “intervalo crítico” de *Corpo de Baile*

A estória não quer ser a história. A estória, em rigor, deve ser contra a História²⁰⁴.

É no exercício da “estória”, lugar de ficção, que podemos ler uma outra perspectiva de história na produção rosiana, sua prática, como “brasilidade”²⁰⁵ configurada no literário. Ela se realiza pelos embates entre a presença da cronologia e as particularidades que a confrontam, interrogando pelo narrar seu poder suposto de definição, como explicativo da história que se defronta com o narrar. Ante às possibilidades de se entender a história como definição global de um período em um espaço - o sertão do Brasil em uma “época” determinada -, temos em *Corpo de Baile* o confronto, no terreno de linguagem da história, entre o estabelecido pela cronologia e o produzido pela narração literária. O livro, assim, surge como lugar visível desse conflito, entre o querer lembrar e o esquecer inevitável, perceptível e sentido no texto literário, como escrita reconfiguradora de ‘brasilidades’.

Trata-se de um conflito ocorrido nos planos da linguagem, onde se lê o vivido, sua passagem no corpo das novelas, mirado pelo devorar do *cronos*. Desse modo, no risco do apagamento, as “intrigas” surgem como espaço móvel produzido pelo desejo de que o sertão seja lido na ficção histórica. Nela, o sertão passa a existir nas imagens que o reescrevem como lugar onde convivem passados diversos, na compreensão de tempo histórico entendida naquilo que se configura na prática da escrita, a “estória” rosiana. Ela, em *Corpo de Baile*, notabiliza-se pela dimensão de viagem que, desencadeada nos deslocamentos do escritor, realiza-se na ficção como repertórios e vivências, história que se movimenta na viagem da escrita destinada à leitura, a ela permanentemente aberta.

Nesse sentido, a cronologia é recusada também na medida em que o livro não se fecha em um período que, demarcando-se no tempo, estabelece repertórios para um dado passado pontual, desconsiderando ou mesmo eliminando questões definidas em

²⁰⁴ João Guimarães Rosa em “Aletria e Hermenêutica”, prefácio do Livro *Tutameia*, publicado em 1967 (ROSA, 2009, p. 29).

²⁰⁵ Expressão de Guimarães Rosa utilizada na entrevista a Günter Lorenz, a qual abordamos no capítulo anterior e aqui retomamos no intuito de aprofundar reflexão, considerando a produção de um corpo imagético em movimento a ser lido no literário.

um presente como não pertencentes a esse passado recortado. (CERTEAU, 2011a)²⁰⁶ Ao contrário, o livro, na sua dimensão de movimento narrativo, produz-se como lugar que, enxergado inicialmente apenas na lente da sua publicação, em 1956, amplia-se incorporando pluralidades que se passam em coexistência simultânea na ficção. Nesse confronto corporificado no artístico, tem-se uma noção de “história” - como reprodução de algo pontual, determinado, no entendimento global de um “Brasil interior” definido - adversa ao entendimento de “estória”, como ficção que combate essa tradução direta de país. Combate feito com o narrar de particularidades que irão compor um novo sertão no lugar de trânsito das novelas.

Constrói-se, assim, um sertão que se faz “outro” na perspectiva narrativa realizada em uma dimensão sócioestética. Ele ganha forma na descrição de lugares ocultados pelas visões “estereotipadas”²⁰⁷ de um sertão essencialista. Essa perspectiva é confrontada no narrar que interroga seus poderes de classificação generalizadora, reduzindo a força de vivências que, compondo-se como história configurada no artístico, também arranham e incomodam os referidos poderes. Eles são lidos nas tramas como forças de mando socioeconômico do país, “história” que se confronta com a “estória” no conjunto rosiano de novelas. São forças que podemos ler na composição do personagem Pedro Orósio, guia de viagem em “O recado do morro”, no ir e vir intenso de suas sensações, seus desejos e suas lembranças do amigo violeiro.

Entrementes, ia cantando. Gostava. Canta-cantando, surdino, para não *incomodar* os grandes nem *escandalizar* como todos assim: “... *Jararaca, cascavel, cainana... Cunhão de um gato, cunhão de um rato...*” (g. do texto) - a qual cantarolava, parecia *um sobredizer maluco* (g. nosso). Moda de copla ouvida do Laudelim, que era dono de tudo que não possuísse, até aproveitada a alegria dos outros - trovista, repentista, *precisando de* viver sempre em *mandria e vadiice* (g.n.), mas mais gozando e sofrendo por seu violão; apelido dele era Pulgapé. Fazia tempo que Pedro Orósio não o via. (ROSA, 2001b, p. 36)

²⁰⁶ CERTEAU, Michel. *A escrita da história*. Rio de Janeiro, Forense, 2011 [Introdução].

²⁰⁷ O que lemos aqui, pelo Conjunto de novelas rosianas, com a crítica de Michel de Certeau a uma “hemorragia do saber” construída pela “encenação escriturária” na “organização de unidades históricas”: “o período, o século etc., mas também a *mentalidade*, a *classe* social, a *conjuntura* econômica, ou a *família*, a *cidade*, a *região*, o *povo*, a *nação*, a *civilização* (...). Frequentemente essas unidades provocam combinações estereotipadas. Uma montagem sem surpresas resulta na série: a vida – a obra – a doutrina, ou seu equivalente coletivo: vida econômica – vida social – vida intelectual. Empilham-se “níveis”. Encaixotam-se conceitos. Cada código tem sua lógica”. Nesse trabalho crítico do historiador francês, o poder dessas “unidades históricas” é, em seu movimento de “hemorragia do saber”, confrontado pela força narrativa, como “retorno no trabalho de erosão que não cessa de minar os conceitos construídos por esse discurso” (CERTEAU, 2011a, p. 105), o que podemos ler intensamente nas particularidades que atuam na prática da “estória” existente no movimento de *Corpo de Baile*.

Esse confronto, encontro de repertórios em leitura, é tecido nas novelas por caminhos como o do riso, na condição produtora de corpos humorísticos – “aproveitada a alegria dos outros” - que apresentam sentidos de ironia no literário, assim questionando a autoridade do saber, tal como se inscreve nos verbos que dizem sobre as ações dentro da canção: “incomodar, escandalizar”²⁰⁸. Como corpo artístico outro atuante dentro da ficção literária, eles, na narração da novela, interrogam de modo inventivo essa suposta autoridade de saber, nas suas pretensões de definir e regular a intensidade do *corpus* sertão, domesticando-o de modo valorativo no país, visando uso segundo interesses de poder que passam pela necessidade de classificá-lo. Em vez de apenas uma distante massa de pobres vagando pelos rincões do Brasil²⁰⁹, o conjunto *Corpo de Baile*, como lugar de aprofundamento e intensidade da “estória” rosiana, atua como ficção histórica que escreve novos passados, propostos como ação de lembrar o sertão para o futuro, na “recriação” artística do que será lido como presença de novos sentidos de brasilidade.

Nessa produção de novos passados, como sertão elaborado em linguagem - artística e histórica -, temos a importância da memória como força de imagem que realiza na escrita a transformação do que se pensava morto e, ao contrário disso, passa a tecer a região estética sertão, onde lemos mediações do artista e as ações que nela se movimentam, outros sentidos da tradição que atuam no ficcional. Eles são lidos na construção de história que se realiza pelo artístico. Inscrevem-se como ação fabricadora nas novelas de *Corpo de Baile*. A novela “O recado do morro” corporifica esses outros sentidos de tradição na forma da canção musical entoada por Laudelim Pulgapé. “Dono de tudo que não possuísse” (ROSA, 2001, p. 36), na semelhança dos movimentos em construção de Guimarães Rosa, o violeiro Laudelim realiza na trama a própria concretude do artístico, onde se pode ler, tocar a mensagem ecoada do Morro da Garça.

²⁰⁸ Os dois verbos, entoados no cantarolar de Pedro Orósio, como “estória dentro da estória”, inscrevem-se sutilmente como fragmentos que dão corpo às ações do outro, na narração das ignorâncias, dos iletrados, de um volume errático de vozes perceptíveis na letra. Passando a compor as novelas, esses lugares outras, suas formas narrativas, destoam do saber letrado legitimado, atingindo-o de algum modo por ser proferido como som imagético, diante dos “patrões”, “gentes de pessoa” que corporificam poderes – de mando e de conhecimento – na trama da novela de *Corpo de Baile*.

²⁰⁹ De algum modo essa visão constituiu-se como entendimento de parte da crítica rosiana, conforme estudos comentados, por exemplo, no trabalho de Willi Bolle, principalmente em seu livro *grandesertão.br* (2004). Tal entendimento, de alguma forma ainda permanece ressoando em abordagens que, trabalhando com o contexto rosiano em correspondência direta entre autor e “realidade” do país, buscam e/ou evocam a existência de uma tradução representativa de essencialismos que estariam localizados nas regiões rurais do Brasil, longínquas ou mesmo supostas como isoladas em relação aos centros urbanos.

Ela percorre, em transformação, uma rede de apurada sensibilidade, elaborada nas vozes gestuais dos bobos, “fracos de mente”²¹⁰ que compõem o artístico de um “sobredizer maluco” narrado na novela.

Em *Corpo de Baile*, narração múltipla na qual o tempo não é nomeado, datado, pode-se, também como ação de leitura, identificar a presença do *cronos* nas relações que envolvem a ficção, o que ela produz de questões em diálogo com o cenário brasileiro, em perspectivas diversas, articuladas, por exemplo, às possibilidades de leitura relacionadas à viagem que Guimarães Rosa realiza pelo interior de Minas Gerais, em 1952. Como amplitude de sentidos em deslocamento, essa viagem compreende importante momento na produção do conjunto de novelas rosianas, no que se refere à pesquisa que envolve a elaboração estética de *Corpo de Baile*, como se pode ler nas duas cadernetas as quais o escritor intitula “A boiada”²¹¹. Para além das novelas – enredos, personagens -, os desdobramentos ficcionais da pesquisa são perceptíveis nas anotações e imagens diversas das cadernetas. Elas foram constantemente revisitadas no trabalho do artista-pesquisador. É nesse sentido que esse material constitui-se como importante coleção histórica produzida em viagem. Ela possui grande importância quando lida em articulação com o corpo ficcional das novelas, conforme veremos.

²¹⁰ Expressão de Guimarães Rosa em referência aos “recadeiros”, personagens que captam e transmitem na novela o recado da natureza, inicialmente ecoado do Morro da Garça. A expressão “fracos de mente” é escrita por Guimarães Rosa em carta endereçada ao padre João Batista, de Curvelo (MG). Rio de Janeiro, 26 de agosto de 1963.

²¹¹ Título atribuído por Guimarães Rosa aos dois cadernos (160 páginas) de anotações realizadas durante a viagem que o escritor realizou em maio de 1952, aproximadamente 240 km cavalgando. O material encontra-se para consulta no “Fundo João Guimarães Rosa”, no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP).

4.1 – Sertão, história no movimento de escrita: a coleção em leitura no narrar da “estória”

Entre o pesquisado e o narrado, inscreve-se uma vasta e sedutora coleção lida em suas narratividades – nas anotações e na ficção²¹² –, produções de passado que, em composição de história e de memória, configuram um novo sertão brasileiro lido no corpo artístico das novelas. Nesse percurso, a “estória” rosiana descortina a intensa dimensão de linguagem da “história” que, em vez de estática, paralisada por classificações imobilizadoras, pode ser tocada em *Corpo de Baile* na importante dimensão de viagem que se realiza na escrita, corpo de imagens destinado à permanente ação de leitura. Produz-se, assim, um corpo imagético que se desvincula de uma explicação direta e autorizativa do sertão, como autoridade totalizante²¹³, para atuar como novo passado que se inscreve como material narrado a ser trabalhado pelo leitor²¹⁴, interpondo-se textualmente como algo “estranho” que se destina à

²¹² Embora construída como pesquisa a ser “utilizada”, “trabalhada” na elaboração artística (aqui pensada em *Corpo de Baile*), as anotações de “A boiada”, possuem, mesmo em seu lugar de “coleção histórica” (armazenamento de arquivos), configurações narrativas que, a despeito do uso nas tramas ficcionais, são portadoras de narratividade, como inscrição de palavras e imagens onde se pode ler questões a partir do que seriam apenas rascunhos da obra artística, no entendimento inicial de seu lugar de fala “documental”. Ressalte-se, assim, a existência de narratividade tanto nas cadernetas de “A boiada” como na ficção das novelas, que por sua vez carregam também a dimensão documental, pela possibilidade de sua leitura como vestígio, de onde se produzem sentidos para o sertão em linguagem. Fazemos aqui essa observação também como advertência sobre eventual entendimento que ainda pense a construção ficcional como mera transposição – causa-consequência – do material pesquisado. Ideia que, ressalte-se, é “desmontada” pela perspectiva de “incoerência inconsciente” atuante na convergência do estético com o histórico (CERTEAU, 2011a). Independente das questões editoriais pertinentes à trajetória do livro *Corpo de Baile*, suas apreciações críticas, e dos lugares de destinação da coleção histórica (no caso das cadernetas, catalogadas como “A boiada” no Arquivo IEB-USP), visualizar uma relação documento-ficção, e em certa medida rompê-la no percurso dessa obra, torna-se importante para pensar a história na medida em que ela se realiza como “redistribuição” (CERTEAU, 2011a, p. 72) da coleção que elabora e constrói sentidos de sertão externados no corpo ficcional. Dessa forma, na ação de configurar a história com a coleção, a partir e através dela, temos, no percurso de *Corpo de Baile*, a narratividade como dimensão que rompe uma divisão nítida de saberes em relação à produção do “pensável”, construindo, na produção do sertão artístico nas novelas, novos sentidos que se inscrevem na imbricação documental-ficcional.

²¹³ Nesse sentido, também na reflexão a partir do que se produz com o artístico, antecipamos no debate sobre Leitura um “arremate” de Paul Ricoeur pensado aqui como “combate” a essa “autoridade” de um poder que se apresenta fechado em si mesmo como lógica. “Por conseguinte, a dialética da distanciação e apropriação é a última palavra na ausência de um conhecimento absoluto” (RICOEUR, Paul. *Teoria da Interpretação – O Discurso e o Excesso de significação*. Lisboa, Edições 70 [Biblioteca de Filosofia Contemporânea 2], 2016b, p. 65).

²¹⁴ Destaque-se aqui a necessidade e o desejo do próprio Guimarães Rosa de se ter um “leitor trabalhador”, de acordo com as pontuações do escritor feitas, por exemplo, na entrevista a Günter Lorenz (1973) [1965]. E nesse sentido se pode, a partir do contato com o corpo estético, ver o leitor como produtor de sentidos que manuseia “o passado” como uma “idade vindoura”, a ser lido em uma “região do inesperado” (PAZ, 2013, p. 22, 23) onde as coisas estão acontecendo, na presença viva da história. No caso de *Corpo de Baile*, um literário que se realiza na diversidade de linguagens artísticas, destacam nesse sentido a música, como canção, e o cinematográfico, como perspectiva narrativa, que, em dimensões poéticas, corporificam na literatura uma propagação de imagens que atua reconfigurando o sertão

“apropriação” na leitura. “Apropriar-se é fazer “seu” o que é “alheio”. Porque existe uma necessidade geral de fazer nosso o que é estranho, há um problema de distanciação”. (RICOEUR, 2016b, p. 64)

Integrando a “dialéctica” da leitura com a apropriação, a “distanciação”, conforme observa Paul Ricoeur, constrói-se na “luta entre a alteridade e a ipseidade”. Nesse sentido, ela pode ser vista em *Corpo de Baile* na transformação de “toda a distância espacial e temporal”, lida nas intrigas literárias, e na “compreensão” e “autocompreensão” sobre o sertão brasileiro de cada leitor, no jogo que se estabelece com a ação de leitura. Assim, é através da leitura, como “pólo complementar” da escrita, ainda segundo Ricoeur, que se estabelece uma “nova proximidade” de sentido, em movimento que “suprime e preserva a distância cultural e inclui a alteridade na ipseidade”. (RICOEUR, Idem, ibidem)

É essa condição implicada em deslocamentos diversos que configura sentidos em *Corpo de Baile*, como leitura sobre o sertão que se dá na apropriação de materiais. Observados inicialmente na distanciação do escritor, eles se situam como repertórios que ao mesmo tempo estão perto e longe de Guimarães Rosa, na inerente ligação do artista com o sertão do país. Essa ligação é vislumbrada pelo próprio corpo do escritor, como lugar de nascimento e constituição de afetos, e nas diferenças que supostamente afastariam Rosa do sertão, e que, no entanto, compõem o jogo que permite leituras – múltiplas e simultâneas - e elabora a presença do “outro” na concretude da escrita artística, como novo sertão projetado aos leitores.

O sertão artístico, desse modo, realiza-se como texto na convergência dos dois pólos - leitura e escrita -, inscrita em *Corpo de Baile* na profusão de narrativas, o que confere concretude ao livro na ambiguidade fragmentária que o produz. Como um conjunto diverso de viagens - repertórios, memórias, fragmentos -, a obra se constitui como reunião de coisas colecionadas inicialmente pelo escritor, as quais o leitor toca no movimento narrativo, na propagação de imagens que se diferencia de um modelo ficcional de descobertas, restritas ao que seria uma chegada a lugares pontuais, ou o desvendar de um dado momento. Ao contrário disso, *Corpo de Baile* elabora-se como “lugar em viagem” da história, narrando-se. Um lugar que o leitor acessa no corpo artístico, também metaforizado na imagem em “S”, movimento, que o texto literário

brasileiro, que assim “passa” a ser lido no conjunto de novelas. Nessa perspectiva, interessante destacar uma frase de Guimarães Rosa em carta enviada a Curt Meyer-Clason. “Se o leitor não souber o que fazer com esta imagem, *tant pis pour lui* [muito ruim para ele]”. (ROSA, 2003b, p. 153)

delineia com os personagens na novela “O recado do morro”, percorrendo o sertão brasileiro na mobilidade corporificada na narração. “Desde ali, o ocre da estrada, como de costume, é um S, que começa grande frase. E iam, serra-acima, cinco homens, pelo espigão divisor. Dia a muito menos de meio, solene sol, as sombras deles davam para o lado esquerdo”. (ROSA, 2001b, p. 27)

As imagens constroem-se no texto literário lançando repertórios em um ritmo incessante, fazendo com que o corpo de linguagem, com esse modo narrativo, assemelhe-se à inquietude do personagem Pedro Orósio na novela mencionada. “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, op. cit., 51) É esse disparar de imagens no literário que permite diversas leituras no “excesso de significação” (RICOEUR, 2016b, p. 68-69) do artístico. Ele se apresenta em *Corpo de Baile* como história de múltipla interpretação diante do que seria uma impotência de descoberta inatingível, também no que se passou a chamar de “aporia” própria ao texto rosiano²¹⁵. Nesse sentido, há o risco de, tomando-se o texto como expectativa única, ignorando-se sua multiplicidade de leituras, conceber a “aporia” como limite intransponível de uma explicação clara a ser atingida. É em contraponto a isso que a viagem se inscreve como lugar de leitura, considerando o movimento de repertórios diversos na escrita artística das novelas.

Esse movimento, visualizado nas imagens que a narração propaga, constrói a palavra imagética com a qual se pode trabalhar na leitura, exercitando as “manias de remexer e ver, e perguntar, e tomar o mundo por desenho e escrito” (ROSA, 2001b, p. 75), segundo as descrições na novela do personagem Seo Olquiste. Elas se remetem a

²¹⁵ Presente por exemplo como “impasse” sobre a “realidade brasileira” nas “interpretações sociológicas, históricas e políticas”, conforme destaca Willi Bolle em seu levantamento sobre o que chama de “tipos metodológicos” nos estudos rosianos. (BOLLE, 2004, p. 19-20) A aporia é abordada em diversos campos de estudos que envolvem a obra rosiana, incluindo o campo da historiografia, onde se faz presente por exemplo em LOPES, Lorena. *Dos ventos: história, crítica literária e Linguagem em Grande Sertão: Veredas*. Belo Horizonte, 2013. Em nosso trabalho, evitamos compreender essa questão da aporia como aquilo que não tem uma “solução” de interpretação a ser “desvendada” na trama. Considerando a condição sempre parcial na ação de escrita e da leitura, compreendemos que há sempre possibilidade de se ler algo que, nesse lugar parcial que é lacunar, e observando as questões de *Corpo de Baile*, sua linguagem suspensa em dança, confere à leitura uma situação de se realizar de modo múltiplo e plural. Nessa perspectiva, em vez de impossibilidade provocada pela “aporia” na obra rosiana, observa-se a realização da a Leitura em sua condição de incompletude, imprimida apesar dela e devido a ela, aproveitando essa condição para buscar sempre algo mais em novas leituras, na condição de infinitude de saberes que compõem o artístico no Conjunto novelístico. É essa infinitude que, metaforizando-se a história, o historiador aquele que não pode recusar a leitura como ação de novas buscas, como ação que é trabalho permanente do leitor.

ações semelhantes aos movimentos de Guimarães Rosa²¹⁶, alusivas na ficção ao seu próprio trabalho de pesquisador em viagem pelos sertões. Nessa perspectiva, temos no percurso dos viajantes pelo sertão, inscrito na imagem do “S”, aspectos diversos na narração de imagens que constroem a multiplicidade da escrita, e que desse modo se apresentam para leitura. O sertão, abrindo-se na infinitude de diversos saberes narrados, delineia-se na estrada que, em “O recado do morro”, conforme lido acima, descreve o subir e descer de personagens, desenhando-os com a luz do sol e as sombras que sugerem a presença de diversas matizes no corpo artístico.

Nesse sentido, a dimensão de viagem da história é produzida no artístico configurando questões que se movimentam na ficção. Nela, em seu trânsito de repertórios, exercita-se a condição de leitura que, singular em cada incursão, não pode atuar como imobilidade, buscando enxergar momentos que seriam apenas enigmas superficiais a se decifrar nos enredos. Na condição de movimento permanente da escrita, como corpo de coisas em estado de dança no narrar, a leitura amplia-se em *Corpo de Baile* como ação que se realiza por entre lacunas que desmontam sentidos de totalidade e alargam possibilidades de compreensões, percepções, em meio à simultaneidade de coisas que está em viagem no corpo literário. “Tudo era grande muito movimento”, narra o texto em *Corpo de Baile* durante a Festa do Rosário, na novela “O recado do morro”. Essa enormidade de movimento apresenta-se nas novelas como coisas diversas narradas ao mesmo tempo, o que podemos enxergar na ficção como diferentes imagens que se situam em viagem na escrita. Tal condição narrativa do conjunto *Corpo de Baile* explicita-se na novela “O recado do morro”, trama ficcional onde todos os personagens estão simultaneamente realizando suas viagens.

É nessa situação ficcional que o texto se faz imagem para poder dizer o que, contudo, se constitui como vários enredos que caminham em intrigas simultâneas, embaralhando-se uns com os outros no tecer desse movimento que se identifica inicialmente pelo S, como estrada do sertão que corporifica a escrita artística. Em *Corpo de Baile* ela atua como dança cênica que se movimenta para narrar. Realiza-se, por exemplo, no que se apresenta em “O recado do morro” como algo “extraordinariamente comum” que se desencadeia a partir de uma cilada “que se armou” contra o enxadeiro Pedro Orósio. Essa cilada apresenta surge “sem bem que se saiba”, como narrativa na

²¹⁶ Pensando no que, nessa semelhança, lê-se na novela sobre o personagem. “Ao dito, seu Olquiste estacava, sem jeito, a cavalo não se governava bem. Tomava nota, escrevia na caderneta; a caso, tirava retratos”. (ROSA, 2001b, p. 31).

qual “conseguiu-se rastrear”. Trata-se de “um caso de vida e de morte” que “teve aparente princípio e fim”²¹⁷. É nessa condição de origem e finitude aparentes que a história inscreve-se como corpo de imagem no literário. Ele, mais do que reflexo de algo escrito, espelho de palavras, é narrado com os “imaginamentos de sentimento”²¹⁸ que constituem o tecido ficcional em *Corpo de Baile*.

É dessa maneira, escrevendo a história com imaginação nas artes, que se compõe no texto um corpo imagético que vai narrar o “extraordinariamente comum”, como “caso de vida e morte”, seara da história que se apresenta em viagem de repertórios. Eles, na novela “O recado do morro”, são elaborados pelo artístico e propagados em imagens na canção entoada pelo violeiro Laudelim Pulgapé. “Com o Laudelim, se podia fácil conversar, ele *entendia o mexe-mexe* e o simples dos assuntos, *sem precisão de um muito se explicar*”. (ROSA, 2001b, p. 83)²¹⁹ Em viagem de coisas no enredo, repertórios e vivências, a canção carrega – condensa e espalha – os muitos “imaginamentos” que se avolumam ao longo da novela, assim explicitando um lugar metafórico do texto que diz a história na simultaneidade de repertórios narrados na linguagem artística, como coisas que nela se passam, compondo diversos passados que, na condição própria da novela, constituem o corpo artístico como temporalidade múltipla. É nessa simultaneidade que, pelos “imaginamentos de sentimento” narrados, na “aparente” finitude e precisão inicial do literário²²⁰, pode-se pensar a dança de imagens em *Corpo de Baile* ao lado da “iconicidade” destacada por Ricoeur.

A iconicidade significa, pois, a revelação de um real mais real do que a realidade comum. A teoria da iconicidade – enquanto aumento estético da realidade – fornece-nos a chave para uma resposta decisiva à crítica que Platão faz à escrita. A iconicidade é a reescrita da realidade. A escrita, no

²¹⁷ As expressões usadas para reflexão nesse momento compõem o primeiro parágrafo da novela “O recado do morro” em *Corpo de Baile*. (ROSA, 2001b, p. 27)

²¹⁸ “Toda qualidade de imaginamento, de alto a alto.... Divertir na diferença semelhante”, lê-se em “Cara de Bronze” em uma das falas do vaqueiro José Uéua e, no jogo teatral de vozes da novela, fala logo em seguida o vaqueiro Mainarte: “Não senhor. É imaginamentos de sentimento”. (ROSA, 2001b, p. 123) Ressalte-se aqui os lugares dos dois vaqueiros “escolhidos” para os “torneios poéticos”, dentro das “ideias de narrativa” presentes na novela, na relação com suas nomeações na trama ficcional. José Uéua, o que se espanta e imagina, como infância aberta a descobertas, e Mainarte, aquele que imagina com arte, com as vozes dos demais vaqueiros que comentam a história com suas muitas perguntas – na alusão à maiêutica -, e assim compõem os sentidos que se constroem a partir do que se pensa sobre a viagem do vaqueiro Grivo, que personifica a própria “palavra poética”, na ação do “texto com sua bagagem” de vivido que é narrado. (MACHADO, 2003, p. 92)

²¹⁹ Na mesma novela, destaque-se o trecho narrado sobre Laudelim, para reflexão sobre o lugar e ação do artista: “Mas o Laudelim cismara tanto e tanto, enquanto estava ouvindo, seu rosto se ensombreceu, logo se alumiu ainda mais. Cá que não se esperava, ele propunha assim desses esquisitos”. (ROSA, 2001b, p. 87)

²²⁰ Externadas nesse momento inicial da novela, ressalte-se, como ironia na forma de escrever a história, o que se dá pela sutileza inscrita na “estória”.

sentido limitado da palavra, é um caso particular de iconicidade. A inscrição do discurso é a transcrição do mundo e a transcrição não é reduplicação, mas metamorfose. (RICOEUR, 2016b, p. 62)

Em *Corpo de Baile* a narração é concretude de imagem por atuar como corpo em movimento de “imaginações”, postas em viagem na dança de repertórios das novelas que produzem o sertão artístico. Desse modo, “a revelação de um real mais real do que a realidade comum” elabora-se no Conjunto ficcional como narração que fabrica o corpo artístico sertão, confrontando diretamente as tentativas de se reproduzir um pretense real fidedigno. Em vez disso, temos um real tecido nas linguagens artísticas, reunidas no literário das novelas, conferindo movimento na narração do Conjunto, no interior de suas “partes” entrelaçadas na ficção. E é nesse sentido que em *Corpo de Baile* se pode pensar em “realidade” como “aumento estético”, na condição de um livro que se constrói justamente no limite de dizer da palavra. É o que se reconhece no percurso de feitura da Obra²²¹, produtora de sentidos também pelo lacunar da escrita, provocando reflexão sobre suas formas, sobre como dizer a história na multiplicidade de um artístico que se desdobra permanentemente.

Assim, é no próprio limite da palavra - potencialidade de dizer e incapacidade de traduzir totalidades - que em *Corpo de Baile*, dança cênica de múltiplas imagens, pode-se, no que Ricoeur chama de “caso particular de iconicidade”, pensar as questões geradoras da “metamorfose” da história no processo narrativo, a ser percebida nos diversos modos de inscrição da palavra. “Por palavra, vida salva” (ROSA, 2001b, p. 296), lê-se em *Corpo de Baile* na novela “A Estória de Lélío e Lina”, com a voz do personagem Lélío²²². Nesse percurso reflexivo feito com a prática da escrita, ressalte-se que Paul Ricoeur apresenta suas ideias sobre a iconicidade a partir de considerações sobre a pintura, destacando-a como modo de escrita que enfatiza contrastes na “metamorfose” reconfiguradora.

²²¹ Destaque-se aqui os comentários de Guimarães Rosa sobre a presença de outras linguagens artísticas no literário de *Corpo de Baile*, inscrevendo questões pela figura da parábola. Com ela, construída na perspectiva de um literário construído com diferentes linguagens artísticas, tecendo-o, reflete-se sobre uma forma diversa de se escrever a história no conjunto de novelas, forma “outra” que se marca pela pluralidade.

²²² Após ser acalmado em uma das muitas conversas com Dona Rosalina, diante da irritação do personagem com os julgamentos morais os quais reprova. Nessa novela temos a narração como corporificação de passados, o que se passa no sertão a partir dos encontros e desencontros, sobreposições, entre o vaqueiro Lélío, com seu vigor corporal e permanente desejo de descoberta que, no seu não saber sobre a vida – nas fortes emoções em meio aos valores e dúvidas sobre as paixões -, aproxima-se afetivamente da personagem Rosalina, habilidosa narradora que no ritmo presente do texto dá forma a um passado que se insere na contramão das “lições” acabadas. Ao contrário, ele se inscreve como voz que, tergiversando os preconceitos, é escutada por Lélío e tomado como corpo afetivo de outra sabedoria que passa a fazer parte do viver do personagem.

Longe de produzir menos do que o original, a actividade pictórica pode caracterizar-se em termos de “aumento icônico” em que, por exemplo, a estratégia da pintura é reconstituir a realidade com base num alfabeto óptico limitado. (...) Enquanto na visão comum as qualidades tendem a neutralizar-se umas às outras, a esbater as suas arestas e a apagar os seus contrastes, a pintura realça os contrastes e restitui às cores a sua ressonância e deixa aparecer a luminosidade, dentro da qual as coisas brilham (...). Pintar, para os mestres flamengos, não era nem a reprodução nem a produção do universo, mas a sua metamorfose. (RICOEUR, 2016b, p. 60, 61)

Linguagem artística em naturezas - Esse sentido de transformação da imagem inscreve-se no livro como “aumento icônico” que se narra em corpos de imagem onde se agregam passados diversos, como coletividades plenas de natureza que, sem particularidades identificadas, são ativadas e acionadas em leitura a partir do olhar sensível que percebe esses passados, atuantes como movimento metaforizado nas narrativas, no percurso viajante dos personagens que se assemelha também ao lugar do escritor. “Nos rochedos, os bugres rabiscaram movidas figuras e letras”. São momentos da ficção, como algumas passagens iniciais de “O recado do morro”, que demarcam uma escrita da história realizada pelas artes. Ela está, em *Corpo de Baile*, pré-configurada nas imagens de passado inscritas na natureza, com ela construídas na narração, como “o Morro da Garça, testemunho. Belo como uma palavra”. Trata-se também de um passado que, mesmo na sua condição análoga ao arqueológico, é visualizado e, escavado na transformação narrativa, “mostrado” em sua “distanciação”, incorporado ao texto, “apropriado” como “bagagem” do viajar que passa a compor a ficção, a ser lida no novo sertão artístico. “E nas grutas se achavam ossadas, passadas de velhice, de bichos sem estatura de regra, assombração deles²²³”. Essa estatura “sem regra” do texto, desmedida entre natureza e artístico, realiza a “heterologia” da história em *Corpo de Baile*, que, conforme visto no literário, inscreve-se no corpo estético como “uma metalinguagem de línguas naturais”. (CERTEAU, 2011a, p. 102) Assim, a configuração da história pelas artes em *Corpo de Baile*, com a escrita do sertão, sua construção, é perceptível no “estatuto da linguagem como “querer compreender”” (Idem, ibidem) que se dá pela natureza, suas imagens que constituem o corpo da ficção. Como escrita que já é ao mesmo tempo leitura, as imagens projetam-se na trama sem que as inscrições de natureza se separem “claramente” do que se fabrica como sentidos de Cultura na elaboração do texto literário.

²²³ Trechos nesse parágrafo da novela “O recado do morro”: ROSA, 2001b, p. 29, 30, 31, 42.

Coleção e ficção, movimento plural de história - Nesse sentido, a coleção de história *Corpo de Baile* não se produz apenas, e plenamente, “transformando o natural em utilitário”, como observa Michel de Certeau sobre “o movimento através do qual uma sociedade modificou sua relação com a natureza”. As “matérias-primas”, na condição de natureza, como “informações primárias” usadas na escrita da história, nem sempre passam por uma completa lapidação ao se incorporarem no literário. Elas são expostas ao leitor também como peças brutas da coleção, por vezes atuando no texto sem se “traduzirem” de modo claro na ficção. Com isso, a coleção histórica, nessa reflexão de Certeau em diálogo com a produção do livro, atua mais propriamente nas novelas como constituição do “estético” que “põe em cena um movimento de reorganização” no texto artístico. (CERTEAU, 2011a, p. 67, 68)

Nesse movimento, torna-se oportuna a recorrência ao exemplo do historiador francês sobre a transformação da “montanha em paisagem” social narrada, o que inclusive pode ser lido amplamente nas novelas, como em “Cara de Bronze” e, mais diretamente, na voz da “montanha” que se propaga em “O recado do morro”²²⁴. Uma voz que, no corpo da novela, é construída como coleção em natureza e narrada como reconfiguração que se dá em meio aos cenários, paisagens do sertão artístico que se inscrevem produzindo uma pluralidade de sentidos. (CERTEAU, op. cit., p. 68) É nessa perspectiva que algumas passagens de *Corpo de Baile* apresentam-se como corpo que se narra sem uma distinção nítida entre criação artística e matéria de natureza. “Diversa é a região, com belezas, maravilha”. (ROSA, 2001b, p. 29)

A frase de “O recado do morro” dimensiona um sertão que é ao mesmo tempo natureza e região de leitura no corpo narrativo, como brasilidade outra que se narra provocando sensações diversas na construção do texto²²⁵. Ele, por sua vez, constitui-se na sobreposição entre geografias e invenções, o que propicia, a partir da condição de viagem dos personagens nas tramas, e em analogia com lugares do escritor, realização de leitura sobre o que está em movimento na narração. É essa dimensão de viagem do corpo narrativo que confronta a cronologia como expectativa de um texto representativo do Brasil, como reprodução de um período determinado do sertão do país, e como local fixo a ser visualizado no texto literário, tal como as pretensões localistas encontradas na

²²⁴ Ver anexo Sinopse das Novelas.

²²⁵ Nas notas para a tradução de “O recado do morro”, Guimarães Rosa, em carta ao italiano Edoardo Bizzarri, pontua a presença da “poeira calcárea” no enredo, como forma de provocar sensação de movimento através dessa “porção” de natureza. “(...) vultos que o vento parece formar com a poeira calcárea, estranhissimamente, naquele desolado lugar”. (ROSA, 2003a, p. 84)

viagem de Grivo pelo Alto Sertão. “Cada um conta acontecimentos e valentias de seu passado, acham que o recanto onde assistem é de todos o principal”. (ROSA, op. cit., p. 160)

Ao contrário desse entendimento, a matéria narrativa de *Corpo de Baile* constitui-se como diversidade de imagens postas em movimento nas configurações das novelas. Assim, já nos corpos de natureza que reconfiguram passados nas narrativas – operando sentidos, na “metamorfose” do texto -, lê-se uma pluralidade de imagens que substancia a escrita da história pelas artes. Ela ocorre em *Corpo de Baile* como história que, lembrando as considerações de Michel de Certeau, é escrita com a flexibilidade da forma artística, na semelhanças das “técnicas do romance e do cinema”, que “renovaram os meios tradicionais de fazer interagir momentos diferentes”, diante das convenções na disciplina história que “expõem” os “resultados da pesquisa”, na maioria das vezes, “de acordo com uma ordem cronológica”. (CERTEAU, 2011a, p. 93)

Em um livro concebido e realizado como dança, na disposição das tramas e das questões em narração, a expectativa cronológica, como “um” Brasil claramente situado em um lugar ou período, é enfrentada na ficção histórica das novelas pela “espessura” outra da história, com “essa temporalização, que se esquia dos limites impostos a qualquer rigor e compõem uma cena na qual os incompatíveis podem funcionar juntos” (CERTEAU, op. cit., p. 94) A multiplicidade dessa “cena”, como intenso da “estória” rosiana em *Corpo de Baile*, desautoriza o poder de dizer o sertão encarcerando-o na demarcação de datas e pontos fixos (CERTEAU, op. cit., 97-98), que desconsiderariam o movimento realizado com a viagem da escrita.

Em “O recado do morro”, lemos na viagem feita em S pelo sertão brasileiro o naturalista estrangeiro “seo Alquiste, ou Olquiste, um, de fora” (ROSA, 2001b, p. 28), como personagem da novela que “desenhava, desenhava: de tudo tirava traço e figura leal”. (ROSA, op. cit., p. 31) Essa obstinada busca, que segue o vestígio avistado no momento, realiza-se na trama como ação que migra para as margens sertanejas, descortinando outros lugares sociais no movimento da forma narrativa. São eles, na “espessura” que “assume aspecto de estranheza” nos personagens, que compõem novos passados como “elemento aberrante” (CERTEAU, 2011a, p. 94) em *Corpo de Baile*, produzindo no texto literário as imagens que narram a mencionada “revelação de um real mais real do que a realidade comum”. (RICOEUR, 2006b, p. 62)

Da cronologia à dimensão da viagem - Na referida novela de *Corpo de Baile*, o personagem “Ivo Crônico é quem modifica a cronologia”. (MACHADO, 2003, p. 121) Articulada ao enredo, a observação da autora pontua-se, pelas ações do personagem, como forma de impedir que o texto se esgote em uma leitura única da história, fechando-se a outras possibilidades surgidas com o que atua no corpo ficcional, ultrapassando a “figura leal” ambicionada pelo cientista. Na trama, o personagem Ivo Crônico é quem comanda a cilada de morte armada para Pedro Orósio, o Pê-Boi, que passa a ser alvo de Ivo e outros guias da viagem feita em S. Associados no enredo à violência corporal, os antagonistas de Pedro manifestam descontentamento com a sua desmedida ação sedutora, utilizada na conquista de muitas moças sertanejas, incluindo as pretendidas pelos que vão tramar a morte do roceiro. A cilada muda a cronologia da viagem, como perigo de morte que se narra em interface com as (re)transmissões do recado, mensagem em transformação, que se constrói na novela como corpo plural que é natureza, vivido e artístico. A viagem, sem o conflito narrado entre os guias, seria cumprida normalmente sem o “inesperado” produzido no tempo narrado²²⁶. Ela ficaria restrita apenas aos interesses dos “três padrões” contratantes, como espécie de prospecção de poderes ao interior do território do país.

Com o plano de Ivo, o desenrolar cronológico dos “padrões” - como suposta evolução linear nos passos de “gentes de pessoa” - é quebrado e se modifica através do recado, que se desdobra em pluralidade de histórias. Essa mudança do curso narrativo, impedindo uma leitura única colada no passar da expedição, abre a trama em várias direções, o que se mostra no texto com o deslocamento múltiplo dos personagens, entre caminhos e questões que se deflagram no corpo narrativo. A ficção histórica, assim, narra o recado no percurso de roceiros e enxadeiros, embebidos em afetos conflitantes

²²⁶ Ao ser narrada, a “estória” vai caminhando em várias direções, desdobrando-se na coexistência de acontecimentos que se abre ao inesperado, ao não-sabido, que emerge no enredo ou nele atua como lacuna a operar no imaginativo. Dessa maneira, temos no narrar das novelas uma história que não se imobiliza na cronologia, recusando uma expectativa de calma na viagem das “gentes de pessoa” que adentram o sertão na trama do conto-novela. Essa perspectiva de inesperado pode ser lida oportunamente na novela “Uma Estória de amor/Festa de Manuelzão”, como movimento de história que opera transformações a partir daquilo que se idealiza inicialmente, o que se concebe, no caso da festa pensada pelo vaqueiro Manuelzão. Ela é por ele planejada e, ultrapassando-o, é transformada pela ação de outras vivências que se inserem no texto como impensado pelo organizador da comemoração. Projetada nos pretensos anseios de poder do vaqueiro, a festa, como ato de instauração de poder pessoal, passa, com a chegada dos anônimos -romeiros, prostitutas, bandoleiros esquisitos, estranhos -, como momento de realização na ficção, a se configurar como história de pluralidades narradas na novela: “Embora dois dias para a véspera [da festa] ainda faltassem, as pessoas de fora já eram em número. Gente de surrão e bordão, figuras de romaria”. (ROSA, 2001b, p. 157) Assim, o inesperado na trama possui sintonia com um ideal que é modificado, ou ainda com uma pesquisa, realizada atravessando vividos, que se converte em linguagem que passa a falar como novo corpo de sertão, constituído por uma diversidade de lugares “outros”.

no sertão, entrelaçados, simultaneamente, às demais viagens que se realizam na novela. Elas são tecidas, principalmente, como amálgama de narrativas dos “marginais da razão”. (ROSA, 2003a, p. 92) São personagens narrados em uma seara diversa de bobos que, com sensibilidade “aguçada”, apresentam-se no literário em intensa proximidade da natureza. Constituem-se mesmo como sua parte “pensável” (CERTEAU, 2011) na medida em que dela escutam, através do personagem Gorgulho – um velho “andarilho, pirrônico” (ROSA, 2001b, p. 41) -, o recado ecoado inicialmente como vibração do Morro da Garça.

Como mensagem a ser lida, o recado insere-se no corpo dos “marginais da razão”, os “recadeiros”, personagens que o retransmitem na configuração de questões interiorizadas na ficção pela voz, cantadas dentro da trama novelística na peça musical apresentada pelo violeiro Laudelim. Com os “marginais da razão”, a ficção realiza o movimento que trai a “figura leal” da cronologia, desestabilizada como imagem fixa de verdade do sertão, diante da forte mobilidade narrativa dos recadeiros. Margeando os poderes no sertão, eles provocam a transformação permanente do texto, como corpo narrativo que diz e ao mesmo tempo fabrica o sertão em *Corpo de Baile*. Nessa composição de um real móvel, os recadeiros arranham e interrogam a autoridade dos que, pelas suas ações em viagem, apresentam-se como saberes explicativos do país, lidos com o religioso Frei Sinfrão e o fazendeiro Jujuca do Açude, personagens que acompanham o cientista Olquiste no comando - pretense - da expedição empreendida em “O recado do morro”.

Sertão plural - A suposta “lealdade” representativa, como real único e verdadeiro, cai por terra com o movimento plural do texto que se propaga simultaneamente em várias direções. Fragmentando-se e sobrepondo questões, esvazia-se no próprio narrar um entendimento cronológico sobre o Brasil sustentado em intensões de traduzir o sertão demarcando-o em períodos e datas. Os “momentos” dos personagens “recadeiros” no livro dimensionam o sertão como corpo ficcional elaborado por diversos repertórios, com marcas de diferentes períodos históricos, espaços de leituras que se misturam às vivências sertanejas na narração. Essa pluralidade na composição da novela ocorre com o uso de materiais que, não possuindo necessariamente uma existência literária, são incorporados na elaboração do texto, realizando a convivência de diferenças, provocando o surgimento de um novo sertão configurado no território artístico. Ele, em *Corpo de Baile*, narra-se com o vivido gestado nas paisagens sertanejas do país, a elas relacionado a partir dos vestígios que

impulsionam as tramas, e já configurando a gama múltipla de questões espalhadas nas intrigas do conjunto novelístico.

Elas operam sentidos de história que carregam essas vivências, misturadas na ficção a uma infinidade de lugares que integram a composição, postos em movimento no narrar que reconfigura o sertão no “mexe-mexe dos assuntos, sem precisão de muito [ou nada] explicar” (ROSA, 2001b, p. 83) sobre um período suposto de tempo ou um local determinado, desconsiderando as pretensões de concebê-los em uma “época” homogênea, o que é minado na construção e exposição do corpo narrativo, com os seus movimentos. Na composição de “O recado do morro”, por exemplo, esse “mexe-mexe”, no que se pode avistar em movimento, envolve a presença de profetas (Malaquias, o Gorgulho; Zaquias, o Catraz, e o Santos-Óleos) articulados, também na nomeação dos personagens, aos sentidos da trama que se passa no sertão.

Estão na composição litúrgias diversas, diluídas nas trajetórias dos personagens. Inserem-se também “naturezas” em exuberância²²⁷, com faunas e floras do Brasil, narradas em diferentes regiões (O Cerrado, Os “Gerais”, a Caatinga), entrecruzadas nas viagens do enredo, sobrepondo paisagens, incluindo as de outros países, gerando sentidos possíveis que se movimentam no corpo do sertão artístico produzido na ficção²²⁸. É agregando passados diversos que ela desautoriza a cronologia como reprodução de um dado presente, no papel de crônica de curto alcance. Essa dimensão plural atuante na composição e no “mostrar” de imagens da narração, defronta-se com a lei cronológica contestada pela ação narrativa transformadora, pelo fazer do texto. Trata-se de um fazer que é gerador da história pelo sentido plural de linguagem (CERTEAU, 2011). Ele se imprime como configuração de “realidades” no texto, ao

²²⁷ No caso de “Cara de Bronze”, a mencionada exuberância da natureza produz outro espaço narrativo no que convencionalmente se destina às notas de pé de página do texto, abaixo do traço de demarcação, o que, assim como no roteiro de cinema na mesma narrativa, explicita uma alteração na forma de escrita, espécie de contorção plástica e material que, sublinhando a multiplicidade do artístico, também provoca reflexão sobre as formas de se escrever a história, como possibilidades diversas, destacadas em relação ao próprio ofício de construir notas, na indagação sobre sentido, entre o esclarecimento, ilustração, e a produção de novos espaços e formas de dizer.

²²⁸ Sobre a pluralidade da composição, em Cara de Bronze, além do destacado diálogo sobre a forma, através da natureza que se expande no texto, a construção da narrativa, como diversidade de repertórios, mostra as vivências sertanejas em diálogo com a filosofia, na nomeação dos vaqueiros, e principalmente com o fazer poético. Ele é configurado na viagem de Grivo pelo “Alto Sertão”, e nas vozes teatrais dos vaqueiros que o esperam, explicitando diálogo de leitura com a poesia de Dante Alighieri, na inscrição dos versos da “Divina Comédia”. Eles se interpõem ao longo do corpo narrativo, inscritos na mediação do leitor-escritor Guimarães Rosa, operando sentidos na proximidade de vivências ligadas ao mundo sertanejo, ativando sua dimensão de movimento. Assim, na medida em que esse mundo sertanejo possui as atenções em nosso trabalho, cabe ressaltar que sua construção no artístico, produzindo sentido de Brasil, realiza-se na “convivência” com outros mundos, em uma escrita da história que se dá nas “coincidências imprevistas, incoerências ou as ignorâncias” (CERTEAU, 2011a, p. 76), o que lemos no percurso de elaboração da escrita literária e o que surge nas própria “análise” sobre a mesma.

tempo em que recusa a existência de um real comum sustentado na pretensa “objetividade” de dizer o Brasil através de um sertão, valorado, por exemplo, como “essencialidade” tradutora da nação.

Assim, pelas imagens em movimento, atua a “metamorfose” que possibilita, como trabalho da narrativa, sua produção, “um real mais real do que a realidade comum”, para se retomar a expressão de Paul Ricoeur sobre a “iconicidade”. Com sua realização na escrita literária, é gerado um novo corpo de sertão que passa a dizer a ‘brasilidade’ na narração das novelas, onde passam a ser possíveis as realizações de novas leituras. Tem-se, assim, a brasilidade corporificada na narração do livro, seu corpo dançante que é tocado e também impulsionado pelo leitor. Desse modo, a narração de *Corpo de Baile* interpõe à cronologia uma incessante produção de imagens que faz “interagir momentos diferentes” na narração, como perspectiva de realização do outro na história. (CERTEAU, 2011a, p. 76, 93, 95, 107)

Na configuração de um novo sertão elaborado na brasilidade narrada, o confronto a uma nítida demarcação espaço-temporal é praticado em um literário que, pelos passos do escritor, “ambiciona uma língua que seja capaz de misturar formas de expressão inauditas”. (COSTA, 2006, p. 189) Nessa perspectiva, destacam-se as considerações de Guimarães Rosa sobre a necessidade de se “pensar na coisa [a narração] como no cinema, [que está] ali, na tela, vai-se desenvolvendo”. Relacionando pesquisa e exposição narrativa, Rosa diz procurar “captar o fato, o momento – como no cinema! -, para colocar o leitor dentro da trama”, entendendo, dessa forma, que “o leitor precisa conviver com os personagens”²²⁹. As considerações do escritor, no fazer narrativo do literário conjugado a outras linguagens artísticas, principalmente a cinematográfica, apontam para um corpo ficcional que, indicando a dança de imagens já em seu título, realiza o artístico também como ação que escreve a história brasileira numa “convivência” com a ficção, procurando novas formas de dizer o sertão ao tempo em que não deixa de enfrentar a “submissão unilateral do tempo cronológico”. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 46)

Essa pretensa “submissão” à cronologia é, na narração de *Corpo de Baile*, confrontada pela condição produtora de história apreendida na própria configuração ficcional das novelas do livro, exemplo das montagens que ocorrem com a máquina fotográfica do personagem Olquiste, sua “codaque”, lançando suas lentes para captar as

²²⁹ “Guimarães Rosa fala aos jovens”. *Revista O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, 23 de dezembro de 1967. Pesquisado em COSTA; GALVÃO, 2006, p. 84.

estranhezas - “quase um gigante” - do guia Pedro Orósio. Nesse momento do texto, a produção de história, gerando imagens na prática de escrita, ocorre com as “recomendações” do estudioso ao guia, o que se apresenta como vontade moldada na indicação sobre como Pedro deve proceder para ser fotografado, a disposição de seu corpo, gerando imagem a ser mostrada em outras terras, fora do Brasil, como pesquisa, descoberta da expedição. “Seu Alquiste quis bater uma fotografia de Pedro Orósio: *recomendou* que ele ficasse teso, descidos os braços. – “Grande... Muito grande...” – falou.” (ROSA, 2001b, p. 33) A ficção, nessa passagem, como imagem da imagem, mostra a construção do exótico, a ser apresentado no “estrangeiro”, indicando, na produção concebida, os contornos do que se deve acentuar como “estranho”, um passado “retratado” no interior da nação.

No entanto, os lugares do “estranho” são narrados em *Corpo de Baile* para além do que idealiza o “estranja” Alquiste em sua desejada captura. As estranhezas vão além dos enquadramentos da máquina “codaque” do personagem, com a reverberação na ficção, máquina de imagens, de forças que destoam do exotismo, como o erótico, a violência difusa. Elas ressoam, por exemplo, quando Pedro recusa o sentido de calmaria atribuído ao sertão, na associação de Ivo Crônico, em seus ares de ingenuidade matreira, no desdém do antagonista que vincula o lugar de Pê-Boi a uma ausência de problemas, sem complexidades, o que se rebate no literário com as falas do personagem enxadeiro²³⁰. A fala e o corpo ficcional do personagem, diante da cilada de Ivo e das ações de Olquiste²³¹, apresenta a cronologia confrontada pela força e condição móvel do artístico, que, em sentido amplo do livro, procura dissolvê-la na profundidade desestabilizadora do poético²³².

Esse mencionado sentido móvel do artístico atua, por exemplo, na canção sobre a cilada que se movimenta n’ “O recado do morro”, espalhando repertórios, como os

²³⁰ E nesse sentido lembre-se trecho de Pedro Orósio presente em citação antes veiculada no Capítulo 1. “Uma osga. Pois vai p’ra lá, você... Pra ver como é que o sertão é pai de bom!” (ROSA, 2001b, p. 75)

²³¹ “O louraça, seo Alquiste, parecia querer remedir cada palmo de lugar (...)” (ROSA, op. cit., p. 29) O nome do personagem oscila na novela entre Alquiste e Olquiste, também acentuando os estranhamentos, modulando distâncias, entre ele e os demais personagens, principalmente aqueles narrados na margem sertaneja, nas realizações de suas respectivas viagens. Ao longo da novela “O recado do morro”, alteram-se os olhares e as posturas que envolvem a relação entre eles e o personagem Alquiste/Olquiste.

²³² Poético que, como ética mostrável da escrita, na esteira das considerações de Michel de Certeau, realiza-se em *Corpo de Baile* no desejo de reconfiguração o sertão, tocando-o de modo profundo e projetando-o como narrar múltiplo que diz e realiza a brasilidade no movimento de seu corpo textual. Assim, no que se reflete no poético como ético da linguagem, *Corpo de Baile* apresenta-se como um corpo textual de história que “transgride a convenção social do ‘real’” como “lei”, na medida em que, pela dimensão narrativa conferida ao sertão, “rejeita a autoridade do fato, evitando se fundir nele”. (CERTEAU, 2011b, p. 111)

próprios movimentos corporais de Pedro e os demais personagens na trama. Essa condição móvel realiza-se como configuração de história que se constrói na própria prática de escrita. Nessa perspectiva, a narração ficcional fabrica sentidos que se assemelham ao que Paul Ricoeur destacou ser ação de “metamorfose” presente na “atividade pictórica”, como força matriz de escrita nas linguagens artísticas. Esta se inscreve em *Corpo de Baile*, tal como se lê na novela “Cara-de-Bronze”, em um dos momentos da viagem de Grivo pelos sertões brasileiros. “E viu – conforme lhe mostraram em mão – o vero retrato de uma pessoa que nunca tinha existido, retrato de fotografia”. (ROSA, 2001b, p. 164) Trata-se de um sentido produtor de história que, operando no artístico, atua também nas lacunas da ficção, conforme se observa em trecho da mesma novela. “A gente sabe que esses silêncios estão cheios de outras músicas”. (ROSA, op. cit., p. 160)

Em “O recado do morro”, são simultaneamente propagadas significâncias múltiplas, o que se dá na construção da peça musical, delineando-se como canção na apresentação do violeiro Laudelim. Ela realiza, na mobilidade que lhe é própria²³³, a dimensão narrativa da história, produzindo-a no corpo da linguagem artística, a canção musical, que se caracteriza pela condição de movimento que a confere existência²³⁴. A canção musical de vivências em natureza, assim como a fotografia, mecanismo de imagem e forma de escrita, compõem o corpo diverso de linguagens artísticas nas novelas. São linguagens que, nesse peculiar do literário, realizam-se no livro como modos de escrever a história, tecê-la no plano artístico. Dessa forma, as linguagens artísticas se constituem em lugares móveis do livro onde a história é produzida, onde ela pode ser percebida como corpo sócioestético que carrega diversas questões. Elas se projetam no literário, não sem embates e tensões com as pretensões cronológicas de demarcar espaço-tempo, confrontando-as como produção do tempo no próprio espaço na escrita.

Intervalo crítico, “deslocamentos” - Ana Luíza Martins Costa afirma que, “em busca do “embelezamento” e “enriquecimento” do idioma materno, o escritor [Guimarães Rosa] se coloca contra “a rigidez e o lugar-comum”. (COSTA, 2006, p. 189) Associada a esse lugar-comum, a cronologia tem essa “rigidez” quebrada pelos

²³³ TATIT, Luiz. Ilusão enunciativa na canção, In: *Per Musi – Revista Acadêmica de Música* (UFMG-Belas Artes), Belo Horizonte, n.29, jan.-jul., 2014, p.33-38.

²³⁴ Nesse sentido, na perspectiva de se narrar a história no artístico, pode-se pensar, mais notadamente na canção, na “conjunção de tempos, que dura um momento” (PAZ, 2013, p. 24), na proximidade do que em “Cara-de-Bronze” se pretende realizar como ação de escrever o “som duro” (ROSA, 2003a), na analogia ao referido metal, dobrado na linguagem que toma forma como volume de história.

“constantes deslocamentos” que podem ser lidos em *Corpo de Baile*. Eles são mais perceptíveis nas formas narrativas de “O recado do morro” e “Cara de Bronze”, “intervalo crítico”²³⁵ do livro. Nele, se processam “deslocamentos” relacionados a “períodos históricos, campos de saber e lugares geográficos”, que operam como “crítica no interior da prática histórica” feita como ação narrativa que interroga as imagens “representativas” da cronologia, combatida por “composições não-lineares, em fricções de tempos heterogêneos”. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 31; 2015, p. 42, 46)

No conjunto de novelas rosianas, esse combate imprime-se no ritmo de dança de imagens operado na narração. Seu exercício de movimento permanente desmonta a possibilidade de imagem única, como verdade de um espaço e de um tempo, “um real” que assim definiria o sertão brasileiro como grande retrato do país. Se tomada como definição de valores identitários, a classificação do sertão como “um real” imóvel, um “todo”, logo tem sua confrontação nas imagens em profusão que narram as trajetórias dos personagens “recadeiros”, como construção de “realidades” que se dão no plano narrativo. É essa “produção” imagética que, na multiplicidade de narrativas sobrepostas, reconfigura a história, o sertão, gerando novas possibilidades de leitura da brasilidade na narração, no corpo outro que passa a existir nas imagens que atuam no texto literário.

Nesse embate de configurações da história, *Corpo de Baile* atua como corpo de sertão produtor da ‘brasilidade’ narrada em sentido plural, sem se limitar a reproduzir uma época representativa do país, suposta – e imposta - como “mais real” na autoridade da reprodução, e não na “metamorfose” da ação narrativa. Essa brasilidade narra-se no livro como espacialidade múltipla, na medida em que se elabora com repertórios que, incorporados como regiões móveis, diversas, produzem novos lugares de Brasil em sua ação narrativa, atuantes no texto como “espaço onde o tempo passeia” (ROSA, 2003b, p. 225), conforme as palavras de Günter Lorenz em sua resenha crítica sobre *Corpo de Baile*. Esse tempo em narração realiza-se como pluralidade que, considerando o percurso do livro, sua feitura colecionada e exposta no narrar, dimensiona o sertão como dança cênica que acontece no transito de repertórios, o que se dá no interior da ficção.

²³⁵ Referência ao lugar no livro das duas novelas que, no curso das mudanças editoriais de *Corpo de Baile*, configuram-se como “intermezzo” (ROSA, 2003b, p. 208) da obra literária, conforme diálogo de Guimarães Rosa com Curt Meyer-Clason. Como figuras “modernas” de parábases que se situam no “meio” do livro, segundo as concepções de sua forma, as duas novelas constituem o que passa a ser chamado de “intervalo crítico” de *Corpo de Baile*, a partir de observações de Guimarães Rosa, seu debate com os tradutores, que, como questões tratadas sobre o livro, são trabalhadas por parte da crítica literária. Nas abordagens em diferentes campos sobre o “intervalo crítico” do livro, destacam-se as observações sobre a condição de viagem, pensada a partir de “O recado do morro”, inscrevendo-se ao mesmo tempo como viagem da terra e viagem das palavras, o que, além de Ana Maria Machado, é ressaltado também em WISNIK, José Miguel. *O recado da viagem*. In *Scripta*, Belo Horizonte, n. 3, v. 2, 1998. p.160-170.

Como “coreografia”²³⁶, ela se faz movimento que abre questões, as interrompe e as retoma, sempre lançando novas outras que se misturam às já mencionadas, tecendo o corpo de sertão em labirinto a ser percorrido, onde se perdem e se reencontram os fios narrativos, como fina linha onde se embaralham muitos objetos. “E assim seguiam, de um ponto a um ponto, por brancas estradas calcáreas, como por uma linha vã, uma linha geodésica. Mais ou menos como a gente vive”. (ROSA, 2001b, p. 37)

Assim como no início da novela “O recado do morro”, o texto literário metaforiza novamente seu movimento, agora na junção de caminhos que vai incorporar as vivências estranhas dos “marginais da razão”. Nesse importante “momento” da novela, o corpo narrativo demarca a relação entre vivido e narrado – “mais ou menos como a gente vive”, esboçando o deslocamento da expedição nos pontos que se entrelaçam na linha, projetando os inevitáveis encontros dos viajantes “patrões” com o que eles desconhecem de sertão. Um sertão diverso e denso, a ser narrado como não-sabido de Brasil na viagem da escrita que se realiza na novela. “Ali, o caminho esfolava em espiral uma laranja: ou é a trilha escalando contornadamente o morro, como um laço jogado em animal. Queriam subir e ver. O mundo disforme, de posse das nuvens, seus grandes vazios. Mas, com brevidade, desciam outra vez” (Idem, *ibidem*)

²³⁶ Em alusão ao termo utilizado por Roberto Vecchi ao abordar a escrita de *Corpo de Baile* a partir da novela “O recado do morro”. Vecchi destaca a imbricação do artístico com o histórico como prática política da escrita literária. VECCHI, Roberto. *A comunidade sem obra e a comunhão possível da escrita em “O recado do morro” de Corpo de Baile*. Plural Pluriel - revue des cultures de langue portugaise, [En ligne] n° 4-5, automne-hiver, 2009.

4.2 – Escritas em viagem, repertórios de história

Essa diversidade de inscrição da palavra, também narrando seu próprio movimento, apresenta-se, em sua distinção de formas, trazendo a dimensão de imagem ao texto, de modo mais explícito em momentos como aquele que interpõe um roteiro de cinema na novela “Cara-de-Bronze”²³⁷. Contudo, além dessa exposição mais direta da imagem, que se comunica com as correspondências de Guimarães Rosa, a dimensão imaginativa da palavra, como narração de imagens que sugerem e reativam leituras, tem sua diversidade inscrita em vários momentos ao longo do livro, como nas falas confusas de personagens estranhos, exemplo da “preta Mãitina” e da gestualidade em sons guturais dos “recadeiros”.

Em muitos trechos da obra literária, essa palavra imagética inscreve-se na sutileza que delinea questões esboçadas em imagens-movimento, semelhantes ao “S” da estrada dos viajantes, que se corporifica como sertão sinuoso na novela “O recado do morro”. É nele, e em sua volta, tocando suas margens, que se realiza a “interação de momentos diferentes”, reescrevendo-se a brasilidade na “linha geodésica” da escrita a ser lida na novela. Ela se apresenta como “linha” que sobrepõe coisas no corpo textual, encurtando a distância do que se movimenta em curvas, mais notadamente o corpo da expedição que encontrará outros personagens na condição viajante. Tais encontros, suas descrições, produzem lugares plurais onde se movimentam repertórios, história brasileira narrada como novo sertão. Na mencionada novela, essa “linha” geodésica é narrada na presença simultânea dos diversos corpos sócioestéticos que se entrelaçam na escrita literária, constituindo-a como permanente condição de viagem na qual se encontram todos os personagens da trama.

A narração da novela delineada na imagem do S, seus movimentos e o que o toca, modifica, produz um corpo sertão na escrita que se faz revelando diversas relações entre as regularidades e particularidades da história (CERTEAU, 2011a, p. 87) no Brasil. São relações lidas na apresentação dos corpos ficcionais que, ligados aos

²³⁷ Roteiro inserido como anexo ao final da tese. Pela diversidade de formatos e repertórios, a novela realiza-se como coexistência de viagens na sua composição. Além de carregar o roteiro cinematográfico, a narrativa, também nomeada como “poema” em um dos índices de *Corpo de Baile*, carrega uma enormidade de notas que fazem a ficção crescer espacialmente em suas margens, em algumas páginas superando em tamanho o que se considera convencionalmente como parte principal do texto. As notas atuam “em desvio” que é intensificado na escrita durante a viagem do vaqueiro Grivo rumo ao “norte” do país, em busca de “saber saberes” sobre passados do país que posam estar ligados às “particularidades” do fazendeiro Cara de Bronze.

passados do país, reconfiguram a brasilidade no entrelaçamento narrativo, a “interação” de “momentos” – padrões, guias, recadeiros – que se diferenciam entre si e, como corpos coletivos, conforme vistos pelos seus outros, constituem-se internamente nas diferenças que narram particularidades realizadoras da história nos percursos entrecruzados dos personagens.

Em “O recado do morro”, a viagem, que se delinea inicialmente em S, desencadeia-se como “invenção” na constituição da escrita ao imprimir-se como realização de interesses dos poderes que se movem em direção ao sertão brasileiro, percorrendo-o. Nessa viagem convergem, em suas diferenças, o interesse de poder saber do naturalista Olquiste, o de converter e vigiar do religioso Sinfrão²³⁸ e o de negociar e aumentar os lucros – bois, propriedades -, manifestado e exercitado no percurso do fazendeiro Jujuca do Açude.

Como “pessôas instruídas, gente de mando”, os “três padrões, entrajados e de limpo aspecto”, contratam para a expedição um corpo de guias sertanejos, para orientá-los nos caminhos e para carregar as bagagens da comitiva. “Puxando toda força de seu corpo”, e refletindo sobre o não saber “pensar continuado” como “os instruídos”, o enxadeiro Pedro Orósio lidera esse corpo de guias, composto por trabalhadores informais como ele, contra quem se arma a cilada de morte durante o curso da viagem. Lugar de convergência das diversas tramas ocorridas nas diferentes viagens, é pela cilada, sua narração múltipla, que se realiza a viagem ampla da escrita, no “aviso” dado como recado do morro, profusão e confusão de vozes dos personagens “recadeiros”.

Como desconhecido e ocultado em relação aos olhares e valores da comitiva, é esse corpo narrativo que reconfigura a história brasileira, pela sua radicalidade de semelhanças e diferenças produzidas como momentos intensos da interação. “Um bardo popular que lhe dá forma e sentido” (ROSA, 2003a, p. 92), de acordo com a menção de Guimarães Rosa²³⁹ a palavras de Paulo Rónai. Essa radicalidade, densidade e sedução de leitura nos recadeiros, narra-se através da mensagem que percorre a trama, construindo-a como viagem de repertórios no sertão. Na novela, o recado atua como

²³⁸ Para além da associação do personagem, pelo nome, às posses e ao dinheiro, Sinfrão/cifrão, feita por Ana Maia Machado (2003), destacamos trecho da novela onde, sutilmente, inscreve-se sua condição de “estrangeiro” na expedição, o segundo não brasileiro, somado à percepção dessa condição mais explícita de Seu Olquiste, no seu reconhecimento como “estranja” pelos guias da comitiva. Essa condição de estrangeiro atua em leitura na novela, ressalte-se, como estranhamento que a escrita provoca com a mistura de passados projetada na ficção. “Falava completo a língua da gente, porém sotaqueava. Um frade louro, desses de sandália sem meia e túnica marrom, que têm casa de convento em Pirapora e Cordisburgo”. (ROSA, 2001b, p. 28)

²³⁹ *Carta de Guimarães Rosa a Edoardo Bizzarri*. Rio de Janeiro, 25 de novembro de 1963.

corpus em transformação, vibração ecoada do morro que se espalhada desdobrando-se em uma infinidade de mensagens outras. Elas ganham sentido de leitura no que se pode observar nos corpos desses personagens, estranhos passados a habitar e tomar conta do texto, até então de suposto controle dos que “davam ordens” aos guias na expedição.

O que os recadeiros fazem “passar” na novela, repertórios em intrigas urdidas na gestualidade de sons e imagens, realiza-se como intensas particularidades relacionadas de modo plural à história brasileira. Elas são narradas como ação crítica aos poderes do país, a partir do imaginário sertão, e abertura, tanto de novas questões como de vivências supostamente enterradas, ou sem importância, segundo entendimento desses mesmos poderes. Desdobrando-se nos romances da linguagem artística, essa ação narrativa, inscrita no corpo sócioestético dos recadeiros, desencadeia-se pelo recado do enredo²⁴⁰, que também se inscreve como “aviso” da dimensão narrativa que possui a história. Tal “aviso” sobre a história, sua dimensão narrativa e produtora, ocorre na novela como ação que une vivido e narrado no corpo estético, como junção lida na “cantiga memoriã” entoada pelo violeiro Laudelim Pulgapé. “O Laudelim percorria todo o viajar, com suas vicisses, e dava no vivo da estória cantada”. (ROSA, 2001b, p. 97) O trecho literário demarca o artístico como lugar por onde transitam – “todo o viajar” – os repertórios do “vivo”, tornados concretudes de história no transformar da narração. Ela é “cantada” na “estória” rosiana, espaço onde, em meio à cilada de morte, o sertão é permanentemente transformado ao longo da canção. Desprendendo-se de um passado fixado na fisicalidade do país, o sertão adquire forma no movimento narrativo, nas múltiplas transformações ocorridas no texto literário, o que se indica dentro da própria ficção, tal como se desvela na peça propagada pelo violeiro Laudelim.

Esse corpo móvel de história, impulsionado pelas particularidades, desencadeia-se naquilo que se atravessa e se entrecruza com o corpo do artista, produzindo-se em um lugar estético feto na intensa diferença, em operação que se dá no compasso dos caminhos de Guimarães Rosa. Desse modo, produz-se uma reconfiguração histórica do sertão brasileiro que se movimenta entre a viagem do artista – Rosa, o poeta-vaqueiro Grivo, o violeiro Laudelim – e a escrita, já tornada história, que faz viajar coisas através das narrativas. É nessa dimensão de viagem que a história realiza-se na dimensão narrativa, gerando, tal como na canção de Laudelim, um lugar sócioestético produtor de

²⁴⁰ Na mesma referência de Guimarães Rosa ao comentário de Paulo Rónai sobre a referida trama: “Um recado infralógico da atmosfera e da paisagem transmuda-se em verso através da cooperação de uma sequela de anormais, de senso embotado mas de sentidos apurados”. (ROSA, 2003a, p. 92)

sentidos, como região “onde a gente se lembra do que nunca soube”. (ROSA, op. cit., p. 103)

Essa região sensível é esboçada no enredo como “momento” vivido pelos que escutam a canção do violeiro, narrando-se o contato dos ouvintes, também leitores, com o que se incorpora como história – para o público da festa, para o leitor da ficção -, formulada e transmitida através do artístico. Esse movimento permite que se perceba a existência de um campo de interpretação que opera no próprio corpo ficcional, percorrido em leitura que gera a história, suas possibilidades de sentido. A história vai assim mover-se em trânsito que a torna lugar de múltiplas leituras em *Corpo de Baile*. Um lugar que é corporificado na ficção como “o *quem* das coisas!” evocado pelo texto literário²⁴¹. “E a canção, o “recado” opera, afinal, funciona” (ROSA, 2003a, p. 92), observa o escritor comentando as questões da novela, na mesma carta ao tradutor do livro para o italiano.

Assim, tal como no “S” delineado na novela, o texto constrói-se elaborando corpos de imagens onde se passa a história, concretizada no movimento viajante performado pelos personagens. “O narrador defende seu texto, a ponto de tornar impossível qualquer sobrevivência do texto para além de seu corpo”. (ROWLAND, 2011, p. 106) É essa condição que faz da ficção o lugar de interpretação configurador da história, dimensionada no próprio corpo ficcional. Ela, desse modo, é narrada em lugares de dizer construídos na escrita, que ultrapassam o retrato de alguém ou algo pontual. É o caso do fazendeiro Segisberto Saturnino Jéia, o Cara-de-Bronze. Na sua iminência de morte, a história se compõe como ação em narrativa, subjetivação que personifica menos a reprodução de um “real” físico do que um lugar narrativo pelo qual se pode perceber as mudanças no país, como se especula no performativo do texto com as falas dos vaqueiros indagando o passado – do personagem ao Brasil em viagem - que vai se descortinando nas transformações da narrativa.

Dessa maneira, a escrita artística performa-se como história que se narra e é narrada, através de recursos da linguagem artística, tecnologias, que no “intervalo crítico” do livro realizam-se, por exemplo, nos movimentos que compõem e refazem a cilada em “O recado do morro”, na viagem do Grivo e no jogo de falas teatral dos vaqueiros do Urubuquàquà. Assim, a “metamorfose” narrativa na qual lemos o sertão

²⁴¹ Grifo marcado no texto ficcional, o qual aqui se lê como corpo de história nascido no movimento da viagem. “O vaqueiro Tadeu: ...Queria [o fazendeiro Cara-de-Bronze] era que se achasse para ele o *quem* das coisas!” (ROSA, 2001b, p. 141)

em *Corpo de Baile*, seu percurso de história, dá-se com a ação de viagem realizada na ficção histórica, na medida em que nela se agregam repertórios diversos, existentes como movimento construído no narrar. Trata-se de uma forma instável de narrar que se processa no literário como movimento de viagem, entre interrupções e desdobramentos que conferem intensidade ao corpo social encarnado na ficção. É também essa intensidade do narrar que produz as diferenças no corpo textual, construindo o sertão como heterologia que se formata no livro. Em seu interior, atua o corpo móvel que a produz, no ritmo incessante onde se movimentam as diferenças, entrecruzando-se.

O livro, assim, configura-se como lugar de vestígios do sertão, corpo de linguagem no qual se pode dizer sobre o país e, ao mesmo tempo, passa ele a ser lugar de leituras do Brasil, produzindo-o na narrativa. O livro existe, assim, como região onde o país é lido e reescrito na multiplicidade de coisas, suas diferenças que se inserem de modo fragmentário no conjunto de novelas. São diferenças que se impulsionam e passam a ganhar forma na viagem desencadeada com o artista, seus deslocamentos e ações. Assim, o viajar pelo sertão, em sentido amplo, pode ser pensado já como realização de escrita, gerando um corpo narrativo onde se pode visualizar e perceber com o artista, sentir a história no que se relaciona com o viajar de Guimarães Rosa pelo sertão brasileiro. O espaço ficcional *Corpo de Baile* constrói-se nas decisões que envolvem o escritor, seus preparativos de viagem, momentos de convivência com os sertanejos e no que se produz com as anotações ligadas a esses percursos.

O escritor em viagem - Em maio de 1952, Guimarães Rosa percorre sete fazendas no interior de Minas Gerais. Após viagens de carro e de trem, partindo respectivamente do Rio de Janeiro e de Belo Horizonte, ele segue rumo ao “noroesteã”²⁴² de Minas Gerais, visando percurso envolvendo também a região do Rio São Francisco no estado. A cavalo, o escritor parte da fazenda Sirga, em Três Marias, na companhia de vaqueiros que conduziam boiada com destino a Sete Lagoas (MG), realizando pernoites em fazendas situadas ao longo do trajeto. A grande boiada transportada era de propriedade de Francisco Moreira, um fazendeiro criador de gado, primo de Guimarães Rosa, com quem o escritor acertou previamente a presença na comitiva. Para Guimarães Rosa, a viagem consistia em um trabalho de pesquisa, com o escritor atuando como anotador e “perguntador” contumaz. Durante toda a viagem de

²⁴² Termo usado na novela “O recado do morro” para referir-se à região e adjacências de Cordisburgo, município onde nasceu o escritor, ambientando parte da referida trama. “Nos fundos do município onde ele residia [personagem Pedro Orósio]; em sua raia noroesteã”. (ROSA, 2001b, p. 27)

1952, Rosa seguiu escrevendo em suas cadernetas, penduradas ao pescoço como parte de seu corpo, espécie de extensão dele²⁴³. O artista anotava no seguir da boiada, nas paradas para descanso e nas noites de intervalo, preenchidas também pela escuta de narradores que moravam nas margens das estradas, como “bugres, bebedores de cachaça”²⁴⁴, que eram “convocados” a tecer suas histórias para escuta dos viajantes, o escritor e os vaqueiros da comitiva²⁴⁵.

A viagem, como modo de ingressar e conviver no sertão, é concebida pelo escritor como ambiência física e imaginária, conforme ele relata em cartas enviadas ao amigo Mário Calábria²⁴⁶, comentando os preparativos para a viagem pelas fazendas de gado que se realizaria em 1952. Na referida correspondência, os preparativos de viagem ao sertão podem ser lidos como retorno e descoberta, revelando momentos de ansiedade e prazer do artista relacionados com a viagem de 1952, já no que a antecede e na importância conferida a ela como construção da matéria literária. O que é anotado em viagem, reunido meticulosamente no poder de um, o escritor Guimarães Rosa, pesquisador e viajante dos sertões, é transformado no processo de produção artística, considerando-se peculiaridades que também envolvem transgressões, como acréscimos, silêncios, sempre fazendo surgir novas questões, geradas em linguagem inventiva que carrega outras formas de dizer.

Desse modo, o material levantado por Guimarães Rosa a partir de suas anotações de viagem, constrói-se nas novelas como narração produtora de sentidos gerados no surgimento do corpo ficcional das novelas. Ele se faz, dessa maneira, como corpo de história que, em seu poder narrativo, desautoriza uma compreensão de outros espaços, documentos e dimensões de história (anotações, memórias, falas, leituras), apenas como

²⁴³ “Meus cadernos cheiram a suor de cavalo, de boi. Estão impregnados dos cheiros do sertão”. *Guimarães Rosa segundo terceiros*. Revista Realidade, julho de 1967. (COSTA; GALVÃO, 2006, p. 85)

²⁴⁴ As expressões são do vaqueiro Manoel Nardy, o Manuelzão, conforme antes mencionado. Aqui elas são citadas a partir de depoimento em vídeo registrado pela Edição espacial do Instituto Moreira Sales (ver bibliografia). As menções do vaqueiro aludem à parte da matéria trabalhada no livro. Ela é incorporada na composição da escrita literária atuante como *corpus* pulsante nas margens sertanejas, está relacionada com espaços considerados secundários no sertão do país, e de algum modo ocultados. Assim, é escavado e trabalhado na escrita literária como existência que, demarcando temporalidades diversas no texto, narra-se entrecruzando questões que ativam a imaginação sobre passados ligados ao interior do país, que são recriados em *Corpo de Baile*.

²⁴⁵ Destaque-se aqui a relevância que Guimarães Rosa atribui a seu interesse pelos “conhecimentos de etnologia”, por ele inclusive mencionados como um dos trunfos em sua entrevista de “Exame” para ingresso como diplomata no Instituto Rio Branco, quando foi arguido “pelo professor Raja Gabaglia”.

²⁴⁶ Diplomata brasileiro natural de Corumbá (MS). Amigo muito próximo de Guimarães Rosa, em quem este confia, consultando-o, e com ele compartilhando decisões sobre obra literária, questões sobre a composição e decisões relacionadas à própria ficção, também envolvendo compromissos editoriais. Mário Calábria torna-se muito importante no auxílio da tradução de *Corpo de Baile* para o idioma alemão. Trabalhando em Hamburgo no momento de correspondências de Rosa com o tradutor, Curt Meyer-Clason, Calábria contribui com esclarecimentos sobre “dúvidas e soluções”.

fontes ilustrativas de ‘um real’ a ser desvendado no texto literário pelas supostas descobertas de algo pontual, o que diria verdades ligadas a uma realidade exterior à linguagem.

Com as “origens” diversas da coleção, construída no percurso do artista, na sua mediação, *Corpo de Baile* apresenta-se como conjunto narrativo que diz o sertão quebrando e ultrapassando uma noção restritiva em relação a espaço e tempo. Dessa maneira, desconstrói-se uma ideia convencional de história que considere a reprodução de fidelidades localistas ou a ‘validade’ de acontecimentos pontuais, precisos. Tem-se no narrar artístico o fazer-se do corpo de linguagem sertão, que, dessa forma, ganha vida no enlace da trajetória do artista com as vivências que de algum modo tocam esse caminho, o atravessam, também como ampla dimensão de leitura.

Na “viagem da escrita”, a “cadeia de palavras” (CERTEAU, 2011a, p. 327) da narração agrega, carregando e propagando, os diversos repertórios que integram o corpo artístico do sertão produzido em *Corpo de Baile*. Desse modo, o sertão apresenta-se na composição como lugar de passados em movimento, entrelaçados na narração como viagens simultâneas geradoras de novas brasilidades²⁴⁷ no texto literário. Trata-se de um caminho onde convergem memórias individuais e memórias outras que se tornam coletivas no movimento de viagem do escritor, ganhando concretude de história – do Brasil, pelo sertão - na escrita de *Corpo de Baile*. Dessa maneira, realiza-se no corpo do sertão artístico, no trânsito das novelas, um percurso diverso que, como lugar de repertórios múltiplos, foge ao controle lógico do escritor ao se tornar prática de história expressada em linguagem artística.

A coleção *Corpo de Baile* - Como parte visível ao leitor da coleção *Corpo de Baile*, é a matéria artística das novelas que atua provocando-o, despertando-o, como lugar de leitura que permite pensar a construção e as articulações da escrita em uma dimensão mais ampla. Movimentando questões, apresentando-as ao leitor, o texto

²⁴⁷ Nessa perspectiva, ressalta-se, na marcante condição viajante de Guimarães Rosa, a importância de outras viagens do escritor na construção do literário e do histórico com ele narrado. Na Europa, as principais viagens de Rosa ocorrem a partir de Hamburgo, na Alemanha, onde ele atua como Cônsul do Brasil. São diversas viagens, a maioria em curtos períodos. Dentre elas se destacam nas cadernetas as idas a cidades italianas, sobre as quais se pode ler nas anotações que geraram “Itália I” e “Itália II”. Envolvendo as vivências brasileiras – com o que mais dialogamos nesse trabalho -, destacam-se a viagem do escritor feita em 1946, quando participa de encontros de vaqueiros na Paraíba. Atuando nas ações do Instituto Rio Branco, estão as viagens de Guimarães Rosa aos rios do Norte do Brasil, como o Solimões e o Tapajós, quando ele anota sobre as pessoas e as paisagens da natureza, como a aparição de “peixes e golfinhos”. Dentre as anotações sobre as viagens, está a que o escritor realiza a Belém, no Pará, estendendo-se “à fronteira com a Venezuela”, o que resulta em muitas observações sobre fauna, flora e sabores que experimenta. (ROSA, Vilma Guimarães, 2008, p. 281)

ficcional, espaço estético e histórico, configura-se como região onde melhor se pode perceber os movimentos da coleção *Corpo de Baile*, com seus objetos e peças atuando no intenso trabalho de linguagem. Na dimensão de história presente na viagem, tudo está presente em movimento incessante, o que marca os deslocamentos – do artista, dos personagens, dos repertórios - que se dão sem um começo e nem um fim determinado.

Assim, a memória artística que se enxerga no texto, inicialmente vinculada a um, o escritor, mistura-se às vivências e memórias afetivas de outros muitos que passam a integrar o corpo artístico. Ele, em *Corpo de Baile*, ao mesmo tempo lê e escreve o sertão, que se torna campo de interpretação a ser percorrido pelo leitor. A “construção de uma linguagem”, observa Michel de Certeau, imprime-se na “redistribuição”, como ação de “utilizar de outra maneira” (CERTEAU, 2011a, p. 72) o que fora pesquisado, o que se observa no percurso de *Corpo de Baile*. Longe de uma conversão direta, o sertão artístico é produzido em percurso traçado entre o que se coleciona e o que se narra. São dimensões que, nas “peças” da coleção rosiana, através delas, atuam tanto nas novelas como nas anotações de viagem relacionadas ao livro, como no caso de “A boiada”, gerada a partir da viagem de maio de 1952.

São principalmente os deslocamentos do artista, seu corpo e o que com ele viaja, que possibilitam a percepção da coleção histórica no artístico, sua construção e mostra em lugares diversos, incluindo as anotações do escritor, vivências ligadas ao sertão e a própria ficção literária, no que se configura em direção ao leitor. No entanto, a despeito de a coleção ser mais visível no movimento do artista, *Corpo de Baile* realiza-se como coleção em movimento que vai além da condição de acervo pertencente somente ao escritor. Trata-se de um arquivo que, como mistura, “confusão”²⁴⁸ de coisas avistadas na narração, tem sua construção desencadeada na viagem, lugar onde também atuam desconstruções.

Na viagem, deslocamento e dimensão de leitura, inscreve-se em convergência o “armazenado” da coleção e o que configuram suas “peças”, narrando-se a história como movimento permanente, construída na “estória”, que na produção rosiana opera como ficção, a outra forma de história que se lê nas novelas. É nesse percurso que o “quem das coisas” (ROSA, 2001b, p. 141), busca de sentidos na ficção, é gerado na narração, tal como se vislumbra com Cara-de-Bronze, nas ações que envolvem o poeta Grivo –

²⁴⁸ “(Confusão. * Pausa)”. Lê-se em “Cara-de-Bronze” na 2ª parte da “Narração do Grivo (continuação)”, que, com o asterisco, abre nota demarcando essa “confusão” de movimentos, que externa a condição tênue de fronteira no projeto de escrita entre material de pesquisa e seu corpo narrativo. “Gritos: eleléia dos vaqueiros, terminando a apartação (...)” (ROSA, 2001b, p. 165)

“Eu quero a viagem dessa viagem” (ROSA, op. cit., p. 173) -, com as configurações surgidas na novela através da viagem do personagem, permitindo que se pense a história no que se delinea na viagem da escrita artística.

Nesse sentido, o percurso do escritor Guimarães Rosa também demarca a presença da história no corpo de ficção construído em viagem, como viagem, observada em sua dimensão ampla, inscrevendo-se nos lugares por onde passa o artista, sobre os quais se anota e se trabalha, como ações que já compreendem o fazer do texto ficcional. Nessa amplitude da viagem como história em movimento da escrita, o corpo narrativo das novelas compõe-se também pelos repertórios os quais Guimarães Rosa agrega, incluindo os saberes com os quais o artista mantém contato. Eles também agem reconfigurando no artístico o sertão brasileiro, que se produz no rigor de pesquisa do escritor, na sobreposição de coisas que se tecem no literário.

Desse modo, no que se relaciona com as ações que envolvem Guimarães Rosa, vemos o escritor como aquele que “trabalha sobre um material para transformá-lo em história”. (CERTEAU, 2011b, p. 67) Esse “trabalho”, na viagem de Guimarães Rosa feita em 1952, relaciona-se com o vasto “material” anotado em “A boiada”, que impulsiona, passando por “transformação”, o que se lê como “história” nas novelas de *Corpo de Baile*. “É nesse documento [“A boiada] que [Guimarães Rosa] revela ter concebido duas novelas do *Corpo de Baile* durante a viagem [de 1952]: “Uma estória de amor (Festa de Manuelzão)” e “Dão-Lalalão”, que, conforme as palavras do escritor, “cresceram com outro sentido, em rinação posterior” (COSTA; GALVÃO, 2006, p. 31)²⁴⁹, o que vai se externar ao leitor no contato deste com a ficção.

Para o leitor, de modo geral, em seu lugar de destinação do literário, as novelas chegam como transformação de repertórios que, da condição de leituras armazenadas, em operação, como os arquivos produzidos nos cadernos e cadernetas de Guimarães Rosa, passam, na reconfiguração narrativa, a “funcionar diferentemente” do “arquivístico”, com a exposição do livro como um corpo produtor artístico lido nas novelas. Essa reconfiguração, ressalta Michel de Certeau, realiza-se pelo “transformar alguma coisa” no que surgirá como “alguma *outra coisa*”²⁵⁰, o que se percebe, conforme observado nessa pesquisa, através do “trabalho” de mediação que envolve o escritor.

²⁴⁹ COSTA, Ana Luíza Martins. *Veredas de Viator (Memória Seletiva)*, In: COSTA, Ana Luíza Martins; GALVÃO, Walnice Nogueira, 2006, p.10-58

²⁵⁰ Grifo do trecho citado. Para esse parágrafo CERTEAU, 2011a, p. 68, 69, 72, 73.

Pertinente à produção da história processada em linguagem, esse “redistribuir”, no caso de *Corpo de Baile*, ressalte-se, envolve pelo menos dois lugares mais nítidos onde são produzidos passados. Conhecidos de modo mais difundido na ficção, eles também podem ser encontrados em pluralidade nas anotações de Guimarães Rosa, como nas palavras, traços e desenhos que se marcam em “A boiada”. São passados, corpos de escrita, que se ligam à viagem, sua dimensão de história, tanto no que se relaciona à condução da boiada, com Guimarães Rosa e os vaqueiros nos sertões, como no que “o texto põe em cena” como “um movimento de reorganização” da “literatura” que, segundo pontua Certeau, “visa a um trabalho sobre a linguagem”. (CERTEAU, 2011a, p. 68)

No entanto, na “reorganização” que envolve *Corpo de Baile*, esse corpo de linguagem em passagem é levado “em cena” para a ficção também carregando tensões que se apresentam na leitura. Elas sinalizam no literário que a “redistribuição”, na coleção *Corpo de Baile*, não se dá como uma “conversão” do “arquivístico” que o apaga completamente em significâncias. Ao contrário, ele atua no ficcional das novelas, também de modo oculto, como “inquietante estranheza” relacionada à tradição, aqui compreendida como singularidades que escapam à disciplina da letra, as interrogam como “regiões” que atuam no limite entre o “silêncio” e a polifonia, que constroem e também arranham a compreensão literária.

Desse modo, essa outra tradição é tocada no “movimento de reorganização”, e a ele sobrevive, como aquilo que não foi sepultado integralmente na “circulação mortuária” que, na prática historiográfica, “produz destruindo”. Trata-se de uma “tradição que morde” a pretensa explicação “científica”²⁵¹, sua calmaria, sendo, ao contrário disso, narrada como peças de um “outro” sertão, sedutor, que desperta a busca, provoca o leitor com o inesperado ao tempo em que também dificulta sua leitura, tal como o “burro no arenoso” de “Cara-de-Bronze”, nas “regiões ásperas”²⁵² da linguagem onde se indaga e se reescreve o sertão brasileiro.

Essa “aspereza” da reescrita apresenta-se muitas vezes, ao longo das novelas, como incompreensão na leitura, atuando como algo que está em agitação no texto, entre

²⁵¹ Nas construções desse parágrafo CERTEAU, 2011a, p. 32, 33, 38, 42, 68.

²⁵² “Mas amo também outras *regiões*, mais *ásperas*. Prova? Estou-me preparando para, daqui a dias, ir acompanhar, rústica, árdua, autenticamente, uma boiada brava, em percurso de 40 léguas, lá do sertão sagarânico, da fazenda da Sirga – entre buritizais e belíssimos chapadões de matagal inviolado – até a fazenda São Francisco, de um meu primo, lá perto de Cordisburgo”. *Carta de Guimarães Rosa a Mário Calábria*. Rio de Janeiro, 31 de março de 1952. (COSTA; GALVÃO, 2006, p. 29, 57)

as porções de vivido – passados, história - que se movimentam no interior da ficção, chegando a constituir o corpo da mesma. Desse modo, trata-se de uma tradição que é lida e também age no corpo narrativo, muitas vezes não se apresentando de modo direto, transitando em *Corpo de Baile* pela seara do “obscuro”, de modo confuso, provocador. Nas palavras de Günter Lorenz sobre o livro, “tudo magicamente oculto, nada claro demais”. (ROSA, 2003b, p. 227)

Assim, essa “*alguma outra coisa*” que se produz no conjunto novelístico rosiano, “funciona diferentemente”, retomando as palavras de Certeau, não necessariamente como uma reconfiguração clara no plano natureza e cultura, mas como algo que não separa nitidamente o pesquisado e o configurado no percurso de *Corpo de Baile*. Dessa maneira, esse corpo de história se narra como corpo estranho por carregar passados diversos em seu movimento. O caminho da ficção, embora possua pausas, acelerações de ritmo, não se paralisa para forjar um passado único, organizado de modo estático. Trata-se de um caminho construído no desdobramento de intrigas, que se espalham simultaneamente em várias direções, entrecruzando-se²⁵³.

Desse modo, esse “trabalho” da ficção e do leitor, entre os quais se insere o escritor, compõe a história na movência da linguagem artística que opera repertórios diversos, tal como lido no recado da novela, lugar de vivências, leituras, uma bagagem de coisas presentes na ficção que, dessa maneira, passa a ser corpo de história, na indistinção de lugares que se inscrevem, por exemplo, no corpo da canção entoada por Laudelim Pulgapé. “Mas Deus marcou seu destino: de passar por traição”. (ROSA, 2001b, p. 94) A “peça” artística, sua presença na novela, demarca o trabalho da ficção diante da coleção de peças que se vinculam de algum modo ao sertão brasileiro, ao que a ele se associa nas leituras do país, como excesso de impressões e como falta que impossibilitam a sua tradução exata. É nessa disjunção que a ficção relaciona-se com o que se toma por tradição, concebida como “matéria prima” usada na feitura do artístico.

No entanto, mais do que a confecção de um objeto artístico, lê-se nas novelas a tradição, seus lugares, vivificando o narrar que, por sua vez, já é lugar de transformação, adquirindo corpo no próprio movimento de dizer, o que se torna possível apenas por

²⁵³ Nessa perspectiva de narrativas múltiplas, destaque-se analogia com o movimento do objeto caleidoscópico, na projeção óptica de várias luzes que se projetam e se tocam simultaneamente. Esse modo de funcionamento caleidoscópico, o qual relacionamos à engenharia de *Corpos de Baile*, sua perspectiva plural nos planos narrativos diversos que coexistem, é aqui associado a partir do que observou o professor e historiador Francisco Régis Lopes Ramos, e em diálogo posterior com o mesmo. XI Encontro Regional Nordeste de História Oral – *Ficção e Poder: Oralidade, Imagem e Escrita*. Fortaleza, UFC, 9 de maio de 2017. [Debate após Conferência de Abertura, a ela relacionado]

esse contato com o outro, indefinido e assim referido como tradição. Ela, desse modo, é traída, modificada na feitura da ficção, que ao mesmo tempo incorpora a tradição na sua construção, em percurso onde esse outro age como tradição em movimento, singularidades em narração. Em “O recado do morro”, a canção de Laudelim constrói-se como leitura de peças outras colecionadas ao longo do enredo, em meio a diversas tramas. Sua apresentação na festa gera novas leituras além das relacionadas à cilada contra Pedro, como nas associações outras feitas por Seu Olquiste. Assim, com a tradição operando na ficção, no poder do artístico, o que se trai é o entendimento de tradição como valor absoluto, suposto por exemplo como repertório repetido, que não muda, inerte em seu “primor”.

Em *Corpo de Baile*, a tradição inscreve-se como conjunto de singularidades do outro, “traídas” pela transformação narrativa construtora da ficção, que reescreve o sertão com aquilo que morde na tradição, atuante de modo vivo na ficção histórica *Corpo de Baile*. Se “o poeta”, pretensamente, ressalte-se, “civiliza a natureza”, como ressalta Certeau²⁵⁴, esse movimento de alteração não se encerra por completo em *Corpo de Baile*. Ele se esboça sim, em direção à tradição, na composição do conjunto novelístico, como ação que vai modificá-la. Esse movimento da ficção, no entanto, em vez de buscar traduzir ou explicar uma tradição, tratada de modo homogêneo, a incorpora nas novelas em suas singularidades, provocando alteração no texto literário, que desse modo passa a se compor com esse outro em movimento. Trata-se de uma “alteração” que, ressalte-se, não deixa imune o artista e nem o leitor que entra em contato com esse corpo de ficção.

O corpo das novelas, desse modo, constrói-se como tradição traída pelo erudito e, ao mesmo tempo, nele interfere, na dança de repertórios que realiza a história em narração. A peça de Laudelim, assim, constitui-se como “traição da tradição que trai” na medida em que, dentro da novela, constrói-se compondo-se e decompondo-se, no transitório musical com o qual o literário se elabora n’ “O recado do morro”. Na sua construção de escrita literária que se faz com outras linguagens artísticas, *Corpo de Baile* apresenta-se, conforme a resenha de Günter Lorenz, como “um *script*, um roteiro cinematográfico” que, nessa tensão ficcional que envolve a tradição, pode ser visto como “um filme *contra* o público brasileiro”, atuando na leitura, segundo o mesmo texto de Lorenz, como “algo completamente inesperado, pressentido”. (ROSA, 2003b, p. 226, 227) São recursos da ficção usados na “produção de real” que se elabora no

²⁵⁴ CERTEAU, 2011a, p. 68.

conjunto novelístico. Eles se constroem na incompletude lacunar do artístico onde opera o outro inscrito na ficção, tecendo seu corpo no viajar da escrita que se faz com lugares de tradição em movimento.

Performance de lugares - Na dimensão de história narrada como viagens que se passam nas artes, lemos, na novela “Cara-de-Bronze”, o fazendeiro Segisberto atormentado pelo passado que vivera “no Norte” do Brasil, mandando seu vaqueiro Grivo realizar viagem para buscar esses (outros) passados, ir ao Alto Sertão e contar sobre a viagem no retorno aos Gerais. Contar (recontando) ao patrão, ao “Velho”, o que de novo surgira, o que havia se passado na viagem. É a viagem, como condição de “passagem”, que inscreve e constrói a história no corpo ficcional, na arquitetura de narrativas múltiplas que compõem o livro. Em “Cara-de-Bronze”, em vez de trazer um passado, a viagem do vaqueiro produz uma “rede” de histórias, sobrepostas na “estória da moça que o Grivo foi buscar”, aquela que é “a Muito-Branca-de-todas-as-cores” (ROSA, 2001b, p. 137), o que se projeta na novela como imagem da ficção, sua concretude móvel, corpo de história. Mais do que algo pontual restrito ao fazendeiro, a viagem produz uma “rede” de passados, como história imaginada que emerge pelos deslocamentos de Grivo no Brasil, pela sua narração. “Palavras de voz. Palavras muito trazidas”. (ROSA, op. cit., p. 170) São elas, na condição de viagem narrada, que abrem novos caminhos na escrita, como possibilidade e capacidade de se dizer a história.

Esse movimento do enredo metaforiza no texto a condição de “passar”. É ele que gera a história no estado de narração permanente no livro, como corpo de sertão possível de ser lido e relido na condição de viagem. Diante de momentos do texto onde se observa um maior “desvio” da “objetividade”, a narração passa a atuar, de modo subjetivado, como performance de regiões de linguagem produzidas no literário, o que se manifesta na “alteração” processada no ritmo e na forma da escrita artística. Essa outra forma de atuação narrativa, mais subjetivada, realiza assim outros modos de se escrever a história, que passam a se configurar no corpo ficcional em movimento, na sua permanente dança. Nessa dimensão de viagem, tecida na performance da linguagem em *Corpo de Baile*, inscrevem-se espaços como o “povoal dos prazeres” (ROSA, op. cit., p. 158), que é produzido na escrita como região onde se acessa a história, conforme o que se lê na expressão nomeadora de um dos lugares de passagem de Grivo na viagem ao Alto Sertão.

Para além do lugar brasileiro indicado – Ouricuri²⁵⁵ -, a nomeação do “povoal dos prazeres” pode, alargando sentidos no poético, dizer sobre a ficção como espaço de acesso à história brasileira, no prazer da leitura, com maior desejo de se saber sobre outros sertões. Um acesso que também inclui, de um prazer a um incômodo provocado na leitura, pelo corpo narrativo, o contato com o país em seus momentos de sofrimento, nas imagens de pobreza, miséria e penúria que surgem na odisseia de Grivo. “Papudos. De farrapos. Tudo vivente de remediação. - O que, se eles têm, de comer, repartem: farinha, ovo duma galinha, abobrinha, palmito de buriti, batata-dôce, suas ervas. O que eles têm para comer?” (ROSA, 2001b, p. 160)

Nessa produção de espaços, a ficção reescreve o sertão brasileiro reorganizando-o a partir dos vestígios, e com eles também transformando o sertão em artístico, pela força do narrar que produz a história para além do que se ausenta nos discursos sobre o interior do país. Essa ação que se imprime na ficção, considerando vivências e narratividades, realiza-se como “marca de uma alteridade alterante” (CERTEAU, 2011b, p. 188) que está na construção das novelas. Ela se realiza no corpo que é apresentado como estético e, como narração operativa de história do sertão, é, em sua produção, avistado nos passos de Guimarães Rosa, pelo que se relaciona entre as viagens do artista e as viagens na escrita de *Corpo de Baile*. O escritor, nessa dimensão, viaja tal como os personagens na trama, e também a história, em temas e repertórios impulsionados pela ficção. Eles se apresentam como questões do país que nela se corporificam, elaboram-se, mas a partir do que se coleciona, como peças reunidas, postas em movimento pelo artista, como faz Guimarães Rosa, e como se lê na “Narração do Grivo” na novela “Cara-de-Bronze”. O que é reunido na coleção, visualizada como propriedade do artista, pode ou não adquirir forma narrativa no conjunto de novelas.

Na “Narração do Grivo”, corpo narrativo indicado como “parte” interposta de “Cara-de-Bronze”, a ficção diz sobre o país construindo-se como sertão nas tramas que se descortinam com a viagem do vaqueiro-poeta. O corpo narrativo surge como região onde se lê, no enredo, no curso da viagem, a convivência de Grivo, seus “momentos” que se passam no sertão. Projeta-se na ficção uma “convivência ficcional” que, na viagem como dimensão de história, gera a possibilidade de outras leituras sobre o país. Elas se configuram com a “narração do Grivo” na novela, que “estuda como narrar uma

²⁵⁵ No trecho da novela um lugar de passagem, espécie de povoado. Além de nome vegetal, Ouricuri é também nome de um município pernambucano.

massa de lembranças” (ROSA, 2001b, p. 161), o que se indica como alusão feita na própria trama ficcional ao “arquivístico” da coleção histórica.

Mostra-se, assim, a relação em trânsito entre o que o escritor coleciona em viagem e o corpo das novelas, terreno móvel da narração através do qual o leitor acessa a história, em condição de viagem da escrita, conforme se lê em *Corpo de Baile*. Essa condição da viagem – do escritor, da história, repertórios em leitura - refunda o sertão, seus sentidos, como corpo de linguagem artística. É o que se realiza na constituição da coleção desencadeada pelo viajar de Guimarães Rosa. Imprime-se no seu encontro com os outros, vivências em leitura no sertão, aquilo que constrói a condição de viagem da escrita. Parte-se, assim, das peças da coleção identificadas como pertencentes ao escritor. Elas passam, com a narração, a compor a concretude de um corpo sócioestético que é história na ficção.

O fato de Grivo “estudar” “como narrar uma massa de lembranças” demarca a tensão existente no projeto *Corpo de Baile*, agindo entre a “massa” que se situa entre os lugares de arquivo da coleção, como “A boiada”, anotações do pesquisador viajante Guimarães Rosa, e os lugares de ficção do Conjunto novelístico, onde as “lembranças” são dispostas também como lugares móveis da memória configurada no artístico. Nesse sentido, a história realiza-se no narrar que, também pela condição meta-narrativa de “Cara-de-Bronze” em *Corpo de Baile*²⁵⁶, inscreve-se como ação própria de movimento que exige um trabalho de contar, como esforço demandado para se narrar “uma massa de lembranças” e assim dizer sobre o sertão brasileiro. Um esforço que se dá também como “atividade sofrida” na produção de “uma inteligibilidade do passado”. (CERTEAU, 2011a, p. 38)

Na novela, o problema de narrar uma infinidade de coisas, vivências, repertórios, surge na percepção de, conforme verbalizado na própria novela, se estar à frente daquilo que “é dilatado p’ra se relatar”. (ROSA, 2001b, p. 123) O dilema de Grivo, sobre “como” narrar, apresenta-se na incapacidade de se dizer o sertão de modo absoluto e uniforme no texto literário, como um real reproduzindo a autoridade de um “verdadeiro” homogêneo. Ao mesmo tempo, essa reflexão surge no personagem como reconhecimento da condição narrativa da história, como maneira de se dizer sobre o

²⁵⁶ Embora citado em capítulo anterior, por explicitar essa condição, menciona-se aqui curto trecho desse “momento” na novela, também por ser lido como exposição dos conflitos que sobrepõem pesquisa e ficção, ao se tomar *Corpo de Baile* como coleção histórica narrada. “Eu sei que essa narração é muito, muito ruim para se contar e se ouvir, dificultosa; (...) Os que saem logo por um fim, nunca chegam no Riacho do Vento”. (ROSA, 2001b, p. 135)

sertão configurando questões em meio ao deslocamento do personagem na trama, um viajante na condição simultânea de vaqueiro e de poeta.

Diante da dificuldade e necessidade de “se relatar”, a viagem apresenta-se como recurso, modo de dizer sobre a “massa” de coisas relacionadas às passagens de Grivo pelo “Alto Sertão”. Com isso, narra-se o que é lembrado no personagem e também o que nele se oculta, que opera em lacunas onde atuam as falas dos demais vaqueiros. Eles especulam na novela sobre o que ocorrera na viagem, como outros lugares possíveis que passam a dizer a história. Essas falas, diante dos obstáculos para dizer, operam também como excesso de significâncias que comentam a viagem, quebrando e ultrapassando o sentido de real cronológico com a sobreposição de falas dos vaqueiros, coexistências de diferenças.

As falas do corpo ficcional apresentam-se no texto como intrigas “reveladoras”, ao mesmo tempo em seu excesso, “massa de documentação” comentando o vivido, e lacunas que desautorizam o sentido de totalidade, de absoluto, pontuando possibilidades no que podem sugerir as incompletudes dessas falas²⁵⁷, interpostas nos diversos planos da novela. Rompendo expectativas de um pretense passado que seria trazido e revelado claramente, do sertão do “Norte” do país para os Gerais de Minas, na geografia brasileira, o texto artístico demarca a viagem como dimensão narrativa de história, corpo em movimento, ao delinear, escrever o “momento” da “Narração do Grivo” na novela. Visível no literário, ele mostra ser com a viagem que a história se escreve, como “forma” que é movimento, narrando-se entre o arquivo da coleção, a “massa”, e o que não se relata integralmente, dispondo-se no “pensável” escrito na ficção, sua infinidade no conjunto novelístico.

Assim, esse sertão de coisas “dilatadas”, colecionadas em viagem, escreve-se em *Corpo de Baile* como história narrada no artístico, na região ficcional que permite “condensar ou estender seu próprio tempo, produzindo efeitos de sentido”. (CERTEAU, 2011a, p. 93)²⁵⁸ Nesse sentido, a história, na elaboração das novelas, passa a ser a própria força que, com o narrar, impulsiona e configura o que compõe a coleção *Corpo de Baile*. De uma coleção de peças do sertão brasileiro, vivências e leituras operando em

²⁵⁷ Nesse sentido, torna-se oportuna a consideração de Guimarães Rosa que encerra o prefácio “Aletria e hermenêutica”, um dos quatro do livro *Tutameia* (1967). “O livro pode valer pelo muito que nele não deveu caber”. (ROSA, 2009, p. 40)

²⁵⁸ Em nota sobre essa consideração, Michel de Certeau, em diálogo com outros autores, apresenta pontuação relevante sobre o narrar da história, seu ritmo e forma, que se faz importante para pensar em proximidade com as linguagens artísticas. “(...) permite dilatar ou contrair o tempo sonoro sem deformá-lo e, portanto, retardar ou precipitar a imagem”. (CERTEAU, 2011a, p. 93)

narratividade, *Corpo de Baile* apresenta-se ao leitor como coleção histórica ficcionada, possibilitando novos entendimentos de passado no corpo artístico sertão. Eles surgem mediante o astuto trabalho da ficção, que, movimentando-se entre a coleção, a leitura de peças, e a produção de novas imagens, imprime um ritmo narrativo que produz o texto como espaço onde se passam simultaneamente acontecimentos diversos.

4.3- A Coleção em movimento: Das unidades de coerência às particularidades da história

No texto literário, essa condição plural realiza-se em momentos de *Corpo de Baile* como as particularidades dos personagens conhecidos como “recadeiros”, na sua condição de, em “O recado do morro”, receber a mensagem da natureza e narrá-la em articulação à cilada tramada contra Pedro Orósio, o que toma forma artística na canção cantada por Laudelim. Os recadeiros se compõem como movimento das tradições que refazem o passado brasileiro na ficção histórica. Com esses personagens, o corpo de escrita, como lugar de invenção, encontra o que se conhece como passados do país - o que antes dele se atribui desse modo, também como sua “representação” - e passa a indagá-los, questioná-los através, por exemplo, do humor, friccionando esses passados e, na referida novela, rerepresentando-os com a narração dos bobos, como outros lugares de história de onde emergem outros saberes. São lugares que se abrem a partir do próprio deslocamento que a narração dos recadeiros provoca no corpo textual. “Temos aí, nesses três homens de poder e saber, “gente de pessoa” a cavalo, um cortejo emblemático da elite colonial brasileira, para retomar os termos empregados por Alfredo Bosi na sua *Dialética da Colonização* (colonização, culto, cultura)”. (WISNIK, 1998, p. 160)

Nos “três homens” que estão à frente da expedição são mostrados lugares de poder do país, inclusive na articulação entre eles, que aponta a convergência entre poderes a partir do que se passa no sertão, e do que pode ser pensado com ele sobre o Brasil, pela leitura da ficção, também nos vestígios que ela carrega. Assim, esses lugares de poder surgem com o fazendeiro Jujuca, na sua proximidade com os outros dois “homens de poder e saber” ligados à cidade, ao letramento e mesmo ao que se extrapola às fronteiras físicas da nação, na medida em que a trama apresenta as ações do religioso Sinfrão, sutilmente demarcado como estrangeiro, já inserido na convivência do

país, e o naturalista Alquiste/Olquiste, lugar onde se extrapola essa condição do estrangeiro no sertão do país, nas estranhezas de sua convivência, em toda a viagem, intensificada nos encontros com os personagens “recadeiros”. Os três personagens que empreendem inicialmente a expedição apresentam-se, reunidos em comitiva, como um lugar de entrada mais geral na leitura, um possível que insere o leitor no texto, que, depois disso, transforma-se em espaço de movimento intenso, na convivência de lugares narrados simultaneamente em “O recado do morro”.

Na novela, a “gente de pessoa” pontua a composição de poderes no Brasil, sua estruturação em ações e letramentos por onde ela se expõe. Sua presença é recorrente à produção configuradora da nação, conforme lido, ao que se pode aludir pela trama como ação de uma ficção, perpassando uma construção representativa que tem seu “real” arranhado pelos personagens recadeiros. Com a viagem da comitiva desencadeada, podem ser visualizados momentos “históricos” do país, assim considerados se observados como “cortes” de leitura sobre o que se atribui como passados da nação nas classificações de meio do século XX – “progresso”, “desenvolvimentismo” -, com as quais o texto joga, ainda que sutilmente, de forma diluída na narração. Esse jogo de linguagem é construído tocando poderes prefigurados em espaço-tempo, para desmontá-los nas ações de corroer, refazer e mesmo produzir um espaço outro no literário, que permanece aberto a sucessivas leituras, novas, que possam incluir o “outro” no corpo artístico sertão das novelas.

Nesse sentido, na leitura de momentos sobre a composição de poderes, pode se visualizar em leitura a própria viagem de Guimarães Rosa realizada em 1952, o que a ela se liga, também na sua proximidade de publicação de *Corpo de Baile*, em 1956. São recorrências que os leitores carregam como informação pré-configurada, como aquilo que se relaciona com a colonização do país, também no que a antecede, o que a margeia, exemplo dos “riscos” dos “bugres” nas pedras avistadas em viagem da comitiva, na proximidade das imagens ligadas às viagens de Guimarães Rosa pelos sertões brasileiros. Tais imagens são recorrências ao que se narra como nação produzida na construção de poderes, suas demarcações, como as grandes propriedades que permanecem existindo como posse de poucos, segundo se lê na comitiva sobre “seu Jujuca do Açude, fazendeiro de gado, e filho de fazendeiro, de seu Juca Vieira, com apelido seu Juca do Açude, da Fazenda do Açude, para lá atrás do Saco do Sãojoão”. (ROSA, 2011b, p. 28) Essa imprecisão que diz sobre permanências, lugares de poder

que se readéquam, atuam na ficção remetendo-se ao longínquo, recurso da escrita com o qual se produzem passados, também nas margens desses poderes.

A narração do personagem Gorgulho, o primeiro “recadeiro” que recebe a mensagem do Morro, demarca um lugar o qual se concebe como passado, convencionalmente, aquilo que se insere como o antigo, um vestígio “fora dos usos”. Ele atua, também pelo humor, como passado que, na suposição imaginativa de uma sobrevivência, narra-se como incorporação do outro no texto literário, arranhando a homogeneidade dos poderes, aquilo que se supunha na leitura inicial como imagem predominante do sertão, na pretensão de sozinha representá-lo.

O Gorgulho padecia de qualquer alucinação; ele que até era meio surdo. (...) O Gorgulho, mestre da desconfiança. Residia, havia mais de trinta anos, na dita furna, uma caverna a cismôro, no ponto mais brenhoso e feio da serra grande. (...) [Plantava] Roça em terra geradora, ali perto, sem possessão de ninguém. Chão de cal, dava de tudo. Que ele tinha sido valeiro, de profissão, em outros tempos... – emendava baixinho Pedro Orósio. Abria valos divisórios. Trabalhava e era pago por *varas*: preço por varas. Pago a pataca. Fechou estes lugares todos. – “Fechei” – ele mesmo dizia. Contavam que ainda tinha guardado bom dinheiro, enterrado, por isso fora morar na gruta: tudo em meias-patacas e quarentas, moedões de cobre zinhavral. Com a mudanças dos usos, agora se fazia era cerca-de-aramé, ninguém queria valos mais; ele teve de mudar de rumo de vida. (ROSA, 2011b, p. 39, 40, 42, 43)

A partir do longínquo, a narração do personagem produz o lugar da margem construindo e incorporando o passado a partir daquilo que estaria obsoleto para os interesses de poder, mas que diz sobre sua anterioridade, suas permanências, readequadas para seguir seu curso, como na implementação das cercas delimitando e apontando lugares que estariam ultrapassados, como passados que não mais serviriam ao funcionamento do poder. Essa inutilidade para o poder é também uma ocultação desse outro passado - sua ação de passar -, conforme entendimento das forças de saber, aliadas aos poderes na expedição, visando traduzir e explicar o sertão sem o incômodo e estranhamento de particularidades semelhantes ao que ocorre no corpo social dos recadeiros. “Este dejetto de pensamento, isto será, finalmente, o outro”. (CERTEAU, 2011a, p. 247)

No entanto, é esse “outro” dos recadeiros, como aquilo que margeia os poderes da comitiva, que diz o sertão ultrapassando as noções de homogeneidade da nação. No curso de viagens diversas que se entrecruzam, seus percursos tocam o “S” delineado pela comitiva dos patrões, margeando-a, obrigando-a a parar algumas vezes, e mesmo a mudar seu curso, na medida em que a confronta e produz novas imagens as quais aquela

“gente de pessoa” não pode ignorar. Olhados pela comitiva como bizarrices, “elemento aberrante” de passado no presente (CERTEAU, op. cit., p. 94), os recadeiros, em vez de atraso, porção de passado destoante no presente, segundo a marcha linear suposta e desejada pelos poderes, movimentam-se como passado outro, fazendo convergir social e estético, e assim desfazendo as “unidades históricas” associadas aos poderes do país. Também na dimensão de viagem, os recadeiros produzem outros passados na ficção. Passados que, nessa condição de “outro” da história, provocam “erosões” ao inserirem saberes que vão destoar do que se pretendia sustentar como “coerência inicial” da nação, conforme as primeiras impressões na “entrada” de leitura na novela:

Construção e erosão das unidades: toda escrita histórica combina essas duas operações. É necessário propor uma arquitetura econômica ou demográfica para que apareçam as dependências que a enfraquecem, deslocam e finalmente remetem a um outro conjunto (social ou cultural). É necessário recortar uma unidade geográfica (regional ou nacional) para que se manifeste aquilo que, de todo lado, lhe escapa. A constituição de “corpos” conceituais por um recorte é, ao mesmo tempo, causa e meio de uma lenta hemorragia. A estrutura de uma composição não mais retém aquilo que representa, mas deve “enunciar” o bastante, para que com essa fuga sejam verdadeiramente encenados – “produzidos” – o passado, o real ou a morte de que fala o texto. (CERTEAU, op. cit., p. 107)

Em “O recado do morro”, esboçam-se inicialmente o que são supostas como “unidades históricas” da nação, poderes que remontam ao seu período de colonização, de acordo com as considerações de José Miguel Wisnik, nas pontuações alusivas ao que observara Alfredo Bosi, sobre o que se quer carregar no colo, para cuidar, dominar, tutelar. De acordo com tais sinalizações observadas no ensaio (WISNIK, 1998, p. 160 – 170), as “unidades históricas” do país, o entendimento sobre elas, constroem-se pelas associações dos personagens literários ao que seriam grupos e/ou classes sociais atuantes de modo consolidado no cenário brasileiro sertão. Desse modo, essas “unidades” surgem na identificação dos fazendeiros pelo personagem Seu Jujuca, dos religiosos, incluindo uma instituição de poder, lidos principalmente em Frei Sinfrão, e o lugar estrangeiro, com o cientista-naturista Olquiste. Esse “representar” se estende aos trabalhadores braçais, compondo “o regional” da nação, onde se situam Pedro Orósio e também Ivo Crônico, seu antagonista e os que com ele armam cilada para Pê-Boi durante a viagem. No entanto, constitui-se como cilada da linguagem a manutenção dessa associação representativa na leitura dos recadeiros.

O “mexe-mexe” de passados - A narração desse corpo de personagens, desdobrando-se em muitas tramas que se entrecruzam, apresenta-se na novela como

corpo outro de passado móvel brasileiro. Ele, no semelhar de diferenças, entreolhando-se e em conflito, passa a minar as “arquiteturas” de poder apresentadas na linguagem, suposições sobre homogeneidades que na novela se esboçam nos lugares de personagens da expedição dos patrões. Uma “arquitetura” socioeconômica da nação, levantada nos poderes e saberes nela presentes, que se desestabilizam no movimento corrosivo dos “recadeiros”. Eles, na peculiaridade de cada personagem, recebem a mensagem gerada com o Morro, a retransmitem na gestualidade corporal e produzem novas mensagens, recados que dizem também sobre a história como “heterologia” narrada.

Dessa maneira, os recadeiros atuam na novela como invenção da escrita que se constitui como a “outra coisa” dita a partir “daquilo que foi dito antes de nós”, dando corpo à “dialética entre a inovação e a sedimentação” (RICOEUR, 2016a, p. 46) de passados no país. A narração desses personagens inova ao diluir poderes e inserir outros saberes no texto. É o que ocorre na gestualidade inquieta praticada na escrita com constante “mexe-mexe” no que é suposto como poder sedimentado da nação, a ela associado, tal como lido na marcha da comitiva, que tem seu curso alterado pelas ações estranhas do outro interiorizadas na ficção. As “unidades de história” do país, seus lugares de poder, posses e saberes, associam os personagens recadeiros a algo que delas destoa no presente, relacionando-os àquilo que já deveria ter passado, atraso a ser superado, segundo a pretensão linear que opera no curso do comitiva.

Ela lança olhares aos recadeiros concebendo-os como um passado tradicional da nação, entendida também como um tesouro idealizado nas notas de Seo Olquiste, lugares de tradição imprópria ao que formata a religião, a ela escapando como superstições, assim entendidas pelo frei Sinfrão, ou mesmo coisa sem importância, “gente” que não quer trabalhar nas fazendas e com a qual a comitiva não deve perder tempo, segundo entendimento do fazendeiro Jujuca. Em alguns momentos, os recadeiros são tratados pela expedição como passado a ser terminado na história do Brasil, pensados, na maioria das vezes, como lembrança distante do que se vive, segundo discurso do presente para mantê-los longe das benesses e do que se quer explicar segundo as razões de poder. No entanto, no corpo da ficção histórica, os recadeiros inserem-se ao lado da comitiva, atravessando-a, fazendo emergir lugares plurais de passado-presente que, no incessante movimento do literário, está sempre confrontando algo desses poderes, indagando-os e, nesse movimento, gerando novos lugares possíveis em seus desdobramentos narrativos.

Incompreensível e esfingética, a mensagem (que fala de festa e morte) vai passando oralmente – viajando – de recadeiro em recadeiro, excluídos ou agregados, inocentes ou delirantes anjos sertanejos lunáticos que, à custa de glosar cada um a seu modo o seu sentido obscuro, acabam por transformar a mensagem, sem querer e sem sabê-lo, na canção de Laudelim Pulgapé. (WISNIK, 1998, p. 161)

Desse modo, os recadeiros escapam aos “recortes” das “unidades históricas”, mesmo na ação das mesmas em vê-los como lugar do “regional” do país, a ser compensado no global da “nação”, em classificação que não os incorpora com a força de seus movimentos narrados. Ao contrário, ela afasta os recadeiros das unidades do país, dos poderes, que consideram os personagens, seus lugares históricos, em um passado “ausente”, na ação de situá-los “(num outro período, como) aquilo que foge a um sistema do presente e nele assume aspecto de estranheza”. (CERTEAU, 2011a, p. 94) Como obstáculo à classificação reguladora, os recadeiros são produzidos na escrita literária como “incessante confrontação entre um passado e um presente, quer dizer, entre aquilo que organizou a vida ou o pensamento e aquilo que hoje permite pensá-los”. (CERTEAU, op. cit., p. 25)

É nessa perspectiva que, se olhados como passado acabado, imóvel, esse corpo de personagens retorna à letra, passando a existir na narração como peças que atuam como “marginais da razão”. (ROSA, 2003a, p. 9²⁵⁹) A expressão de Guimarães Rosa sobre os personagens da novela dimensiona esteticamente o substrato social presente na escrita, que nela atua, operando sentidos na produção artística e nas diversas leituras possíveis. É com os recadeiros que as significâncias dançam na região da margem, elaborada por exemplo no corpo do personagem Gorgulho, com seu “esforço” inquieto que age com “tanta perturbação [que] ainda o agitava” após o recebimento do recado.

A diferença social em relação à comitiva demarca-se na viagem a partir dos trabalhadores braçais, como manifestado no texto com o guia Pedro Orósio. “De certo, segredos ganhavam, as pessoas estudadas; não eram para o uso de um lavrador como ele [Pedro]”. (ROSA, 2001b, p. 35) Sem padrão fixo, o enxadeiro “prazia caminhar, isto sim, e estava sendo bem gratificado” para esse serviço prestado à comitiva dos “patrões”. Elaborando-se com os vestígios, a escrita, no entanto, demarca mais acentuadamente as

²⁵⁹ Assim como na cata ao padre João Batista, o escritor utiliza, em carta a Edoardo Bizzarri (ambas do mesmo ano), a expressão no singular, para referir-se ao primeiro personagem que recebe o recado, Gorgulho, “um marginal da razão”, como mensagem “veiculada e aumentada por outros seres não-reflexivos, não escravos ainda do intelecto”. *Carta de Guimarães Rosa a Edoardo Bizzarri*. Rio de Janeiro, 25 de novembro de 1963.

diferenças quando se desvia para a margem, produzindo-a com a narração dos recadeiros. Nesse sentido, são apresentadas na novela as diferenças relacionadas ao letramento da comitiva, mostrando-se o que se distancia de seus discursos, vistos por Pedro como “muita conversa apartada” (ROSA, op. cit., p. 36) entre seus integrantes.

Contudo, as diferenças mais aparecem no contorcer da escrita ocorrido com a narração daqueles que vivem na “margem da razão”, não se encontrando incorporados como mão de obra nas fazendas de gado, ou algo em torno delas, nos modos de trabalho existentes no sertão brasileiro. Deslocados dos poderes, e para eles obsoletos, os recadeiros os margeiam naquilo que se relaciona com a narração do corpo desses personagens, que passa a se constituir como lugar do “outro” que realiza outras formas de escrever a história. Ela, desse lugar vivido, imprime-se fazendo a crítica desse sertão que converge poderes, adquirindo na escrita artística a condição de corpo que diz o sertão em outras possibilidades, desviando-se de tais forças. É o que ocorre no trabalho da ficção que se faz com os vestígios, nos lugares de estranheza sedutora, embaralhados ao longo das novelas.

Esse “trabalho” da ficção envolve, tal como se observa, diversos lugares sociais, campos de cultura percorridos no curso da linguagem, seu corpo, que se apresenta como multiplicidade de invenções no artístico. Trata-se, portanto, de uma invenção sócioestética da escrita que, em *Corpo de Baile*, realiza-se como prática de história na qual, de acordo com observação de Guimarães Rosa sobre o livro, “o passado muda sempre de forma” (ROSA, 1956)²⁶⁰, o que ocorre na dimensão de movimento na qual se narra a história. Essa alteração permanente, provocada como alteridade que produz novas diferenças, é lida com força no corpo narrativo de singularidades deflagrado nos personagens recadeiros. Seu movimento realiza-se narrando estranhezas, como ação que espalha e inscreve diferenças no espaço textual, modificando e desmontando permanentemente o que ainda se estruturava como “unidade histórica”, como “coerência” que pudesse, “inicialmente”, ser lida na perspectiva do estático.

Nesse sentido, é logo no surgimento de Gorgulho, primeira singularidade desse corpo encontrada pela comitiva, que a ação narrativa mira, com esse estranho corpo social, a suposta igualdade existente entre os padrões da expedição de poderes. Com a narração de seu corpo, força irracional da margem, o personagem Gorgulho aponta a

²⁶⁰ Frase presente na 1ª edição de *Corpo de Baile* [1º. De janeiro de 1956], escrita pelo próprio Guimarães Rosa para “orelha” da Obra, pontuando apresentação da novela “Buriti”. Acessada para uso nesse trabalho através de cópia distribuída pela professora Claudia Campos Soares, em sua disciplina de Pós-Graduação ministrada em 2016 (FALE/UFMG).

presença da diferença no interior da comitiva, despertando reações distintas relacionadas ao surgimento de um “esquisito”²⁶¹ no caminho dos três personagens, que se compõem como “gentes de pessoa”. “Mas, enquanto isso, seo Alquiste punha uma atenção aguda, quase angustiada, nas palavras de Gorgulho – frei Sinfrão e seo Jujuca se admiravam: como tinha ele podido saber que agora justamente o Gorgulho estava recontando a doidice aquela, de ter escutado o Morro gritar?” (ROSA, 2001b, p. 48) O pequeno trecho mostra a diferença de olhar e de ação no campo dos poderes para com o recadeiro. É o que ocorre no desdém e superioridade manifestados pelo religioso e o fazendeiro, em relação a Gorgulho, que tem no texto seu momento de aproximação com o estudioso de outras terras.

Seo Alquiste dedica-se - com seu modo curioso, perplexo, entre estranhezas - a compreender questões que envolvem o personagem tratado como bobo, que ao naturalista apresenta seus fragmentos de recado, recitando-o. Com isso, lê-se nesse momento que a narração não aponta apenas confrontos envolvendo os padrões e as particularidades que encontram na comitiva, no interior dos guias e, principalmente, no corpo dos recadeiros. A demarcação da diferença entre os poderes, e também entre os recadeiros, na narração das singularidades, mostra o texto também, na sua invenção, como encontro de viagens, saberes diversos. Eles se entrecruzam, produzem o corpo narrativo sertão aprendendo o outro e “recontando”, como na julgada “doidice” de Gorgulho, peça da coleção que se situa entre outras peças, como o Morro e o “estranja” Alquiste, que escuta o recadeiro com “atenção aguda”. Através das viagens, realizam-se no texto encontros que aproximam dimensões inteligíveis e sensíveis, imbricando-se em momentos da narração artística. Alinhando significâncias, eles produzem “efeitos de real” (CERTEAU, 2011) que se espalham em cada novela, ao longo do livro, em lugares que estão se deslocando na narração da trama ficcional, nela existindo como repertórios em movimento.

²⁶¹ “Um velhote grimo, esquiso, que morava sozinho dentro de uma lapa, entre barrancos e grotas – uma urubuquaquara – casa dos urubús, uns lugares com pedreiras. O nome dele, de verdade, era Malaquias” (ROSA, 2001b, p. 37) Em sua composição, Gorgulho, assim como nessa descrição inicial da novela, apresenta-se, como alguns outros recadeiros, como profetas andarilho e morador das grutas, na perspectiva artística de tecer na escrita o “grotesco sublime” que pode ser apreendido nas considerações de Guimarães Rosa em seu primeiro prefácio de *Tutameia*. (ROSA, 2001, p. 39) Ao tradutor Edoardo Bizzarri, o escritor refere-se a essa condição de tais personagens, grotescos, pela associação direta à condição de morar nas “grutas” (ROSA, 2003a), cavernas de pedra espalhadas pelas paisagens dos “Campos Gerais” brasileiros. Essa condição realiza-se do lugar da margem na composição, a partir da condição social dos personagens, sem suporte material quanto aos bens das fazendas, e suas profundas ligações com a natureza, fauna e flora, como “peça” narrada que demarca a composição de lugares humanos que dela não se distinguem, constituindo sua parte, conforme visto anteriormente (capítulo 1).

Mais do que duas viagens, a do recado e a da expedição, como destaca Wisnik e parte da crítica sobre “O recado do morro”, a ficção realiza a história na viagem de cada recadeiro, ampliando-se no que se produz com os encontros de viagens diversas na narração. É o que ocorre no encontro entre Olquiste e Gorgulho, nas suas diferenças que, postas lado a lado, geram novas questões na ficção. São impressões entre os personagens que se inscrevem como comentários, sutilezas, suspensas no artístico como possibilidades de leitura. Esse procedimento construído na ficção *Corpo de Baile* relaciona-se, de modo mais explícito no “intermezzo” do livro, com o que foi apontado como outra “maneira” de falar da história que se faz presente na produção rosiana.

De acordo com as colocações de Ettore Finazzi-Agrò (2011), em debate posterior a sua conferência na FFLCH/USP, um dos méritos observáveis na escritura rosiana foi ter encontrado uma maneira de falar não-historicamente da história através de algumas máscaras narrativas como a anedota, que naqueles escritos foi considerada como “estória”, e serviu como uma espécie de via de acesso a uma verdade que não é propriamente a história – como a conhecemos tradicionalmente -, mas é já uma interpretação dela, no sentido que nos mostra realidades pelo seu avesso, afinal “a estória é contra a história”. (RODRIGUES, 2015, p. 3)

Em “O recado do morro”, como se lê a partir do personagem Gorgulho, essa outra “maneira” de se “falar da história” realiza-se no entrecruzamento das viagens. Presente como espécie de dispositivo da escrita, atuando em sua invenção como artifício para dizer, o entrecruzamento de viagens realiza-se no literário, conforme lido no “meio” de *Corpo de Baile*, como produção de espaço móvel onde atuam as diferenças, onde elas se constroem e se apresentam em sua condição de trânsito. Dessa maneira, o entrecruzamento de viagens no livro configura-se em “fato histórico” que “tem a forma de uma *diferença*”. (CERTEAU, 2011a, p. 81) Na narração simultânea de diferentes viagens no enredo, o fato, em vez de algo pontual, isolado, inscreve-se na narração como “manifestações complexas dessas diferenças” (CERTEAU, Idem, ibidem), apresentadas no corpo móvel da linguagem artística. É o encontro de viagens que, como forma que expõe diferenças, compõe a pluralidade construtora da ficção, a “estória” rosiana em *Corpo de Baile*. Assim, ela realiza intensamente a ideia de história, sua “interpretação”, que se dá pelo narrar, sendo produzida e mostrada na concretude corporal dos personagens. Desse modo, tem-se um corpo de escrita que se narra como corpo de história nos percursos dos personagens que se encontram, se atravessam e

assim se projetam na leitura, como ocorre nas tramas da novela “O recado do morro”, seu funcionamento.

Mais do que um gênero entre conto e romance, a “estória” constitui-se na produção rosiana em uma condição narrativa que comenta os fatos imprimindo sentidos. Desse modo expressa uma forma histórica, pela ficção, que se faz diversa de uma historiografia de pretensão estritamente científica. É a essa “história” que se contrapõe a “estória”, desviando-se para ser “um pouco parecida à anedota”, praticada “no terreno do humour, imenso em confins vários”, tal como “o chiste” que “escanCHA os planos da lógica”²⁶². Ele se faz presente nas novelas de “intermezzo” também como composição das “máscaras narrativas”, segundo as considerações de Finazzi-Agrò. “Máscaras” construídas com a “anedota” nesse “lugar” de *Corpo de Baile*, como no caso dos personagens recadeiros. Nesse sentido, principalmente nas novelas “Cara-de-Bronze” e “O recado do morro”, a “estória” distancia-se no livro de uma pretensa objetivação de escrever as experiências tal como elas teriam ocorrido. Em vez disso, a estória realiza-se construindo novos olhares e leituras no texto literário, produzindo significâncias que “refundam” o sertão pela “inserção do poético”. (ROWLAND, 2011, p. 281) O poético, desse modo, se entrelaça às paisagens brasileiras, impulsionando a narração e projetando leituras nunca fechadas em uma “história” que viesse a se sustentar como poder de controle na ficção de *Corpo de Baile*.

Em “O recado do morro”, a objetivação é confrontada pelo poético de diversas “máscaras narrativas”, que se movimentam na semelhança da estória em anedotas presentes na novela. Estas se espalham no texto com as trajetórias dos recadeiros, corpo de escrita – vivência e estética - onde se situa o personagem Gorgulho, entre semelhanças e diferenças em relação às outras peças desse corpo ficcional. Os recadeiros se movimentam em direções diversas, encontrando-se e confrontando-se uns com os outros, nos caminhos que envolvem a expedição dos patrões. Na carta ao padre João Batista²⁶³, Guimarães Rosa apresenta uma espécie de síntese do percurso do recado presente no enredo da novela, onde ele é trabalhado como corpo narrativo que se movimenta com o corpo dos personagens, suas falas, constituindo lugar móvel no qual sons e imagens atuam de forma múltipla na narração:

²⁶² ROSA, 2009, p. 29. Considerações realizadas com afirmações de Guimarães Rosa presentes em *Aletria e Hermenêutica*, prefácio de *Tutameia*, a partir da epígrafe desse capítulo: “A estória não quer ser a história. A estória, em rigor, deve ser contra a História”.

²⁶³ *Carta de Guimarães Rosa ao padre João Batista*. Rio de Janeiro, 26 de agosto de 1963. O documento (reprodução) foi obtido inicialmente em 2014, na Casa da Cultura Municipal da Prefeitura de Morro da Garça, Minas Gerais.

Pedro (Orósio), ele mesmo, nada escuta, nada capta; porque está voltado demais para a aparente realidade, para o mundo social, externo, de revelação, objetivado – sempre enganoso. Quem apreende o recado, inicialmente, é o troglodita e estrambótico Gorgulho. E, no seguir dos dias, o “recado”²⁶⁴ do Morro vai sendo retransmitido, passado de um a outro ser receptivo – um imbecil (o Qualhacôco), um menino (o Joãozesim), um bôbo de fazenda (o Guéque), um louco (o Nominatedômine), outro doido (o coletor), até chegar a um artista, poeta, compositor (o Pulgapé).

Na correspondência, o escritor comenta o movimento desses personagens – os “fracos de mente” – dimensionando um percurso que se faz no literário, segundo Guimarães Rosa, pelo “subconsciente coletivo” ou pelo “fundo escuro extra-racional”, do qual “as revelações brotam”. O corpo dos recadeiros situa-se como força de “estória” na qual, pela narração de percursos na composição artística, realizam-se as críticas às unidades de poder, a partir do que as margeia, arranhando-as. Ao mesmo tempo, essa margem abre novos lugares sociais que existem em volta do “S” da comitiva. Trata-se de uma margem que se narra como corpo humorístico, onde se insere Gorgulho, que compõe a primeira imagem no literário desse lugar de história.

Esse corpo narrativo dos recadeiros, inscrevendo-se como força sócioestética, apresenta-se como invenção narrativa que, pelo anedótico desse “fundo extra-racional”, desautoriza os saberes reconhecidos entre os poderes, inscrevendo a corporeidade dos outros que existe em ligação com a natureza, naquilo que a classificação da norma toma por superstições, ignorâncias. São repertórios do “outro” que, também nos conflitos entre os próprios recadeiros, emergem com o narrar no gesto da escrita que se metaforiza no artístico, inscrevendo-se na peça musical de Laudelim.

4.4 - A “erosão” sedutora no coração de *Corpo de Baile*

Nesse percurso, o corpo narrativo dos recadeiros apresenta sua forma mais radical nos deslocamentos do personagem Guéque. “O Guéque era o bobo da Fazenda. Retaco, grosso, mais para idoso, e papudo. E tinha intensas maneiras de resmungar. Mas falava”. (ROSA, 2001b, p. 60-61). Considerando-se o “passado que muda sempre de forma” na narração do livro, realiza-se, pelo movimento corporal do Guéque, a

²⁶⁴ Os grifos à palavra recado, sublinhada e entre aspas, são destacados na carta pelo próprio Guimarães Rosa.

intensificação das diferenças que operam nessa particularidade extrema da novela. Ela se processa na relação desse personagem com outros recadeiros, nos movimentos que o tornam mais movediço em relação às capturas. Desse modo, a narração do personagem permite a visualização de uma intensidade de repertórios se deslocando no texto, como espaço que vai se abrindo para a inserção de outras peças nesse corpo de escrita dos recadeiros. É com o personagem Guégue, no fluxo de sua narração, que se produz de modo mais profundo o lugar da margem, onde se inserem os demais recadeiros, tecidos como releitura do sertão que insere o outro. “A vida também é para ser lida. *Não literalmente, mas em seu supra-senso. E a gente, por enquanto, só a lê por tortas linhas*”. (ROSA, 2009, p. 30²⁶⁵)

Articulada ao corpo dos recadeiros na trama, a composição do “bobo de fazenda” realiza-se como “escrita que articula “composições de lugar” com uma erosão desses lugares”. (CERTEAU, 2011a, p. 107) Trata-se de uma “erosão” produzida no texto que, nos zigzagues do personagem, faz desmoronar as “unidades históricas” ligadas à expedição dos patrões, na medida em que, além de não ser “explicado”, ou enquadrado pelo saber da comitiva, e muito se distanciar dos núcleos da novela, o Guégue é aquele que, na sua singularidade intensa, desvia a expedição de poder, suas rotas, desnorando-a completamente no sertão. Parando em uma das fazendas sertanejas para alimentação e descanso, a comitiva encontra o Guégue em seu trajeto, como “bôbo de fazenda”, um “mandadeiro” que realiza serviços de viagem para os donos da propriedade onde vive. Envolvendo-se com as andanças sem rumo de Guégue, a comitiva fica perdida ao sair de sua rota planejada. Com isso, dá-se no corpo da narrativa, pela trama ficcional, a ida do leitor/historiador para “as margens”, lugar onde a história “trabalha”. (CERTEAU, op. cit., p. 78)

A partir dos “desvios” lidos com o movimento do personagem Guégue, a história passa a ser narrada na margem, onde toca as ignorâncias, os saberes do outro que indagam as certezas das “unidades” de poder, legitimadas na marcha de autoridade da comitiva. “[O Guégue] Errava o caminho sem erro e se desnorava devagar”. (ROSA, 2001b, p. 61) Os desvios dos recadeiros na novela, como o que se lê com o “erro” do Guégue, passam a questionar na narração as razões e interesses da expedição. Eles questionam inclusive os valores e as certezas propagadas pela “gente de pessoa”.

²⁶⁵ Grifos do próprio Guimarães Rosa, em trecho de “Aletria e Hermenêutica”, prefácio de *Tutameia*. No mesmo prefácio, destaca-se a afirmação do escritor que se torna importante nessa reflexão a partir do lugar ficcional de Guégue e dos recadeiros. “O maluquinho podia tanto ser um cientista amador quanto um profeta aguardando se completasse séria revelação”. (ROSA, 2009, p. 39)

São indagações processadas diretamente na matéria textual, interferindo na rota dos poderes, desfazendo e deformando o “S” inicial, seus caminhos, fazendo que o tempo seja “gasto” de outra forma, diferente do que fora previsto anteriormente. É o que se observa quando os próprios guias contratados pelos patrões se perdem nas estradas do sertão. O “erro” provocado pelo bobo, tal como suposto o lugar do personagem, gera grande irritação na comitiva, lugar de saberes propalados na viagem. Nela, a percepção de se estar perdido, após os desvios produzidos pelo Guégue, provoca a irritação do próprio Pedro Orósio, vendo-se sem rumo após ser contratado para guiar os patrões. “O que fosse um ter confiança em mandadeiro idiota!” (ROSA, op. cit., p. 65)

Portador de bilhetes entre as fazendas, Guégue, portador de bilhetes, é assim portador da escrita letrada como personagem que não faz uso da mesma na trama. Ele está na escrita literária como margem de quem escreve, narrando-se como movimento de “outros” saberes que compõem a escrita na ficção histórica²⁶⁶. Andarilho tal como a história movimentando-se no texto literário, nele elaborada, o Guégue “apreciava tanto aquela viajinha, que, de algum tempo, os bilhetes depois de lidos tinham que 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”. (ROSA, 2001b, p. 61) Sempre em viagem, em movimento na narração, é o corpo do personagem que, no seu lugar de bôbo, de loucura, vai confrontar qualquer forma estática de se escrever a história. Ela, ao contrário, vai se imprimir, conforme o que circula em torno dos bilhetes, como uma escrita destinada à confusão de leituras diversas, naquilo que envolve sua “produção” e “destruição”, no que se relaciona ao que passa pelo Guégue, o atravessa.

Essa “confusão” de saberes elabora-se no que está à margem do sistema sócio produtivo da pecuária, tocando-o como crítica, tal como se observa na descrição do trabalho informal do bobo Guégue, “aproveitado” no serviço cotidiano da fazenda sertaneja. No entanto, a margem compõe-se como inscrição de novas regiões de história, que se realizam no dilatar do artístico. Ele se marca como escrita difundida no corpo dos personagens recadeiros, produtores de um espaço que é “marginal da razão” na construção do ficcional. “O Guégue aparecia, rico de seus movimentos sem-centro (...). O Guégue demorou explicação. Que tinha favorecido essas voltas, de extravio, pelo

²⁶⁶ Também questiona o recadeiro Jubileu, zombando de sua crença como autoridade para alertar sobre o fim do mundo, o que faz a partir de sua retransmissão do recado. Aquilo que escapa em Guégue manifesta-se pelas peculiaridades de seu corpo, olhado como estranho, também nos sons que produz, onde se inscreve a associação de seu nome como repetição sonora propagada, ‘Gué-gue’.

agrado de se passear, em tão prezadas condições”. (ROSA, op. cit., p. 63, 65) Esse “agrado de se passear” possibilita ao leitor o prazer de dar voltas e de se perder no território texto, o que ocorre a partir de uma memória que é exercida pelo apreender de cor do personagem, na sua associação que se guia de modo direto pelas imagens da natureza, que, no entanto, inscritas nas novelas em sua dinâmica de movimento, passam a desnortear o Guégue²⁶⁷. Assim, com a instabilidade do percurso narrativo, personagem e natureza, instaura-se a incerteza em volta do personagem, no passar dos lugares que ele toca nos caminhos de narração.

Dessa maneira, o percurso narrativo do personagem modifica o que seguiria como curso tranquilo, envolvendo, com os riscos de “confusão”, as alterações que o Guégue provoca no viver da fazenda, ao entregar os bilhetes que acompanham o boião de doce. Como suportes de escrita dentro da novela, os bilhetes operam na “produção destrutiva” que escreve o corpo – personagem, escrita -, em suas voltas prazerosas que atingem a rota supostamente estável da comitiva. O que seria exato na leitura, torna-se perdido e é redescoberto com as voltas da narração envolvendo o Guégue. Nesse sentido, torna-se relevante observar ponderação de Guimarães Rosa feita em nota destinada à tradução que envolve o personagem: ““*guégue*” Aqui: finório, manhoso. Melhor: que parece bobo, ou se finge de bobo, mas é na realidade muito esperto, velhaco” (ROSA, 2003a, p. 63). Também nessa observação de Rosa a Edoardo Bizzarri, considera-se o personagem como lugar corporal da escrita que faz “aparecer as diferenças” (CERTEAU, 2011a, p. 79), realçadas no curso da leitura sobre o sertão, suas reconfigurações relativas ao país.

Loucura e escrita, “cada um é doido da sua banda” - Assim, em vez de se conceber o espaço textual como representação geral dos bobos, uma explicação dos “fracos de mente”, traduzindo suas loucuras na escrita, tem-se, pensando nas observações de Michel Foucault, a ação da escrita como loucura que espalha significâncias. “A linguagem e a loucura estão ligadas, muito mais, num tecido emaranhado e inextricável onde a divisão, no fundo, não pode ser feita” (FOUCAULT,

²⁶⁷ “Levavam-no a qualquer parte, e recomendavam-lhe que marcasse atenção, então ele ia olhando os entressinados, forcejando por guardar de cor: onde tinha aquele burro passando, mais adiante três montes de bosta de vaca, um anú-branco chorró-chorró-cantando o 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 um burrinho pastador, nem trampa, nem pássaro, nem galinha e pintos” (ROSA, 2001b, p. 61).

2016, p. 53-54)²⁶⁸. No caso da novela “O recado do morro”, atuam na escrita particularidades que reescrevem o sertão brasileiro com a narração do corpo dos personagens recadeiros. Esse corpo, como “fundo escuro extra-racional”, agrega singularidades de história que operam na ficção. Elas são construídas nesse lugar, também um corpo humorístico, onde se insere o Guégué, confuso semelhante que se liga às viagens dos outros “marginais da razão”, com os quais ele se compõe na trama, impulsionando uma “zona irracional” que confere movimento à novela. Como lugar de história, essa “zona” desencadeia significâncias, lidas na intensa força narrativa das trajetórias dos recadeiros, onde “cada um é doido da sua banda” (ROSA, 2001b, p. 54). Nesse corpo de particularidades, o personagem Guégué atua como espécie de “meio” desviante (ROWLAND, 2011) – na novela, no livro - que ganha importância ao abrir no texto literário, com sua narração, novas questões que se apresentam na “confusão” de movimentos que o personagem produz no espaço ficcional.

Dessa maneira, surge um espaço de história que passa a reconfigurar o sertão brasileiro, incorporando outros saberes que tencionam - questionando, indagando – a autoridade da comitiva no próprio fazer do texto, expondo o desconhecimento da mesma sobre os caminhos do interior do país. Esse espaço da ficção opera valendo-se de recursos humorísticos como os chistes. (FREUD, 2015, p. 276) Neles, a ironia insere-se arranhando poderes, também sutilmente, compondo-se como ação narrativa daquilo que escapa às “unidades de história”. Esse espaço móvel da ficção, elaborado no corpo humorístico, escreve a história na permanente mudança que ele imprime no texto literário, provocando sempre o surgimento de novos caminhos na leitura, gerados, por exemplo, no que perpassa o fluxo narrativo do personagem Guégué. Nessa perspectiva, em vez de passividade, narram-se conflitos no interior do corpo de escrita dos recadeiros, como o que envolve o profeta Jubileu e o personagem Coletor.

O primeiro, também nomeado Santos-Óleos, propaga o recado como mensagem de alerta ao que se faz na terra, evocando-o “pela salvação dessa humanidade sacana, em vésperas de inferno geral?!” (ROSA, 2001b, p. 70) Ao contrário dele, o personagem Coletor, em seu contato com o recado, refuta e desdenha da possibilidade de o mundo se acabar, por pensar ter ficado rico, reservando todo seu tempo para se colocar diante dos cálculos com os quais se ocupa. Com esse personagem, seus “transtornos e desordens da vida” (ROSA, op. cit., p. 84), observamos a crítica à ganância e, de modo sutil, a

²⁶⁸ “A linguagem da loucura”, entrevista a Jean Doat, in: *A grande estrangeira: sobre literatura*. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2016. [“A linguagem enlouquecida”, p. 53-71]

existência dessa prática em lugares de poder que, em discurso, dizem rejeitá-la, no caso da Igreja. No arraial, são as “grandes paredes brancas da Matriz” que servem de suporte para a escrita das ilusórias riquezas. Nas paredes, o Coletor rabisca seus cálculos absurdos, não parando de anotar, projetando-os em local estratégico à visão dos habitantes que passam em frente à Igreja²⁶⁹.

Mas onde tinha mais gosto de cifrar aquelas quantias era nas paredes, porque assim todo o mundo podia invejar a imensa fortuna. O Coletor estava tão duro entretido nas somas, que até gemia e coçava a cabeça, e dava pena na gente, pois aquilo semelhava um afadigo de tarefa de cativo. (ROSA, *Idem*, *ibidem*)

Nesse corpo de loucura da escrita, lemos as singularidades intensificadas no coletivo móvel dos diversos personagens recadeiros, também no percurso que demarca as diferentes formas de atuação nas quais elas se inserem na novela. No agitado profeta Jubileu, temos a ação de quem, antes de se fazer peregrino pelo mundo, sertões, havia adquirido familiaridade com a escrita em lugar de reconhecimento e poder da mesma, tornando-se o personagem um “dôido varrido”, após ter “passado bons anos no Seminário de Diamantina” (ROSA, *op. cit.*, p. 71), Minas Gerais. Sua loucura que integra a escrita do sertão artístico, compondo-o, relaciona-se com essa mudança de lugar, deslocando-se do letramento para apresentar-se nas suas vestes consideradas estranhas e extravagantes, como ouro lugar que atua na composição do sertão em linguagem artística.

Envolvido em poucos panos, por vezes seminu, o personagem Jubileu, o Santos-Óleos, põe-se a prestar penitência, em silêncios ou bradando, como no momento em que ocupa o altar da Igreja para falar aos presentes. Sua estranheza destoa dos saberes letrados da expedição de poder, reconhecidos por onde passam como autoridades. Estas são, com Jubileu, através de sua narração, confrontados pelo saber corporal mostrado excessivamente, como lugar que recusara o letramento confinado, no Seminário, em nome da condição viajante de pregar, o que se elabora na trama, nela se mistura, como crítica e provocação para se pensar esse movimento interior do país, quase subterrâneo,

²⁶⁹ Onde se passa a Festa de Nossa Senhora do Rosário, na novela “O recado do morro”, com a apresentação do recado em “peça musical” de Laudelim, o desvelamento da cilada, a luta onde Pedro derrota os traidores e o congraçamento dos personagens, como o encontro regado a cerveja entre Pedro e Seo Olquiste, que se mostra ainda mais entusiasmado, ao brindar pelo que surge na canção do violeiro. A comitiva se desfaz no Arraial, na noite de festa. Antes, vai presenciar os cálculos do coletor na parede da Igreja, que, na parte interna, tem seu altar “tomado” pelo recadeiro Jubileu, onde momentaneamente realiza suas pregações, ouvidas pelos curiosos que chegam à igreja.

escavado e projetado na ficção. Ela, dessa forma, constrói-se como corpo de linguagem onde são narrados outros saberes, corporificados na leitura como modo de acesso à história, de “outra maneira”, pela “estória” rosiana trabalhada em *Corpo de Baile*.

São saberes do outro que, nas sensações provocadas pelo artístico, apresentam-se, no caso dos recadeiros, também nas críticas da narração, construídas pelo humor, conforme destaca-se em observação de Günter Lorenz sobre a narração no livro. “Um humor indireto, um pouco sarcástico, mas cheio de calor (Nada de “nossos bosques têm mais vida”).” (ROSA, 2003b, p. 227) Esse lugar inventivo da linguagem reconfigura o sertão brasileiro, suas possibilidades, com a composição de multiplicidades nos personagens, como se lê no embate mais direto, “acalorado”, que envolve os recadeiros Jubileu e Coletor, dimensionando o espaço ficcional também como lugar de conflitos que ocorrem na narração. Eles são elaborados na composição dos “fracos de mente” como força humorística da ficção *Corpo de Baile*, operando também a partir dos vestígios da escrita relacionados às viagens de Guimarães Rosa no sertão brasileiro. “Ora, já deve ter notado que frequentemente eu utilizo a matéria de provérbios ou de lugares-comuns, para obter uma nota de humour”. (ROSA, 2003b, p. 311)

A constatação do próprio Guimarães Rosa a Meyer-Clason, sobre questões que passam pelo humorístico no processo de composição, é feita pontuando essa presença nas considerações do escritor sobre a novela “O recado do morro”, em carta a Edoardo Bizzarri²⁷⁰ sobre em *Corpo de Baile*. Na ocasião, Guimarães Rosa pondera que “não se trata, no texto, de imaginações *exatamente* [grifo do escritor] populares”, mas de “semi-contrafações destas”, a “figurar” na “imaginação de um espectador sensível”. (ROSA, 2003a, p. 84) A referida carta inclui-se entre as correspondências que relacionam as notas de *Corpo de Baile* com uma diversidade de repertórios e temas, o que se dá na construção da pluralidade de composição artística que notabiliza o livro. Nesse sentido, tal como se observa no cenário sertanejo da narração, o humor envolve-se em uma seara de enigmas, mitos, cosmologias e produções artísticas diversas, como a *Divina Comédia*, de Dante, citada na mesma carta, na qual, em resposta a Bizzarri sobre onde encontrar “dados” sobre as “imaginações populares”, se lê a menção de Guimarães Rosa mencionando “Rabelais, nas narrações de sabaths, bruxarias medievais, sugestões nas catedrais góticas, nas gárgulas e carantonas”. (ROSA, Idem, ibidem)

A despeito de outros momentos – cartas, entrevistas - onde o artista faz menções à importância do humor na ficção, destacando-se a “monstruosa influência de Freud”

²⁷⁰ Carta de Guimarães Rosa a Edoardo Bizzarri. Rio de Janeiro, 19 de novembro de 1963.

admitida a Lorenz (1973 [1965]), a presença dos componentes humorísticos no corpo narrativo do livro realiza-se como outra forma de escrever a história que confronta as seriedades do poder, sua ação no interior do país e suas pretensas certezas de tradução do sertão brasileiro, quebradas como expectativas de leitura pela ação humorística. Com o riso, os chistes e inscrições diversas no campo do humor, a narração artística escreve a história nas novelas como “trabalho de imaginação” no curso das artes, por onde se imprime uma “construção de nova modalidade de relação com o passado” (SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 64, 81, 82)²⁷¹.

Ela se inscreve em *Corpo de Baile*, por exemplo, na “alegria de corpo” que surge na ficção para o enfrentamento das adversidades, como outra forma de escrita, suas perspectivas, que se demarcam na configuração das estórias, conforme evocado no percurso do vaqueiro Lélío. Uma “alegria de corpo”, tal “como se chama a chuva, na desgraça de uma seca demorada”. (ROSA, 2001b, p. 219, 284) Nessa resistência que passa pela forma da linguagem, envolvendo novos modos de agir através dela, em sua invenção, a presença do humor no corpo de escrita dos recadeiros extrapola-se na narração do personagem Catraz, “o irmão do Gorgulho e também grotesco”, que “falanfão, não se acanhava om as altas presenças” da comitiva. (ROSA, 2001b, p. 57)

Também nomeado profeta na escrita - Seo Zaquias, e apelidado Qualhacôco -, Catraz decide se casar com a “moça civilizada” do calendário, fazendo saltar sua imagem para além das datas, números, como lugar ilusório que se inscreve ironicamente na narração do bobo, estendendo-se às apropriações de leitura²⁷². Além de ironizar a divisão do tempo em períodos e a precisão do calendário, apaixonando-se pela imagem sedutora que o acompanha, Catraz, aquele que “traz” as questões ao lugar texto, (MACHADO, 2003), interpõe-se à comitiva na condição de inventor, concebendo o automóvel que “ainda” não tem tinta e não roda, e o “arioplãe” do sertão, o “carróço que avôa”, descrito em conversa do personagem com Pedro Orósio. “Carecia de pegar duas dúzias de urubús, prendia as juntas deles adiante; então, levantava um pedaço de carniça, na ponta duma vara desgraçada de comprida: os urubús voavam sempre atrás, em tal guisa, o trem subia viajando no ar”. (ROSA, op. cit., p. 58)

²⁷¹ SELIGMANN-SILVA, Marcio. *Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento*. Rio de Janeiro, Editora Unicamp, 1999.

²⁷² Sobre a ironia como forma de escrever da história, pelo anedótico proposto por Rosa no prefácio “Aletria e Hermenêutica”, ressalte-se a observação de Paulo Rónai segundo a qual a ironia fica “em permanente alerta para policiar a emoção”. (ROSA, 2009, p. 15)

Externando as invenções de linguagem praticadas com os chistes, operando com o vivido no sertão, seus vestígios, o humor, recurso de defesa e prazer de leitura, desconstrói as certezas de saberes na medida em que as composições – do personagem inventor, da escrita - são apresentadas às “pessoas de criação” (ROSA, op. cit., p. 56) da expedição. Através do humor, a narração desautoriza saberes e provoca o leitor a pensar sobre outros lugares, como inteligências sensíveis que se situam na brasilidade sertão, narrada na margem do que se autoriza, pela comitiva, como saberes que concentram poderes e desconsideram os lugares de vivência do outro, “dejeito de pensamento”, lido nos personagens também na penúria social das particularidades sertanejas, como nas trajetórias dos recadeiros.

Esses lugares são, ao longo das novelas, sublinhados pelo artístico de linguagens diversas que se elabora ao longo do livro, o constrói. Esse sublinhar dos “lugares do outro” age transformando-os na ação narrativa, na “metamorfose” que muda seus sentidos, deslocando-os de um passado suposto como morto, excluído nas definições autorizativas do país - também como identidades sertanejas, “populares” -, para um novo entendimento de passado, lugar “mutável” no corpo de sertão que se produz na narração de *Corpo de Baile*. “[O personagem] Grivo exprime sua função – sua dupla função de grifo. Grifo como na tipografia, *sublinhando* o mundo, retrazando a linguagem, apontando a ambiguidade latente no não-grifado”. (MACHADO, 2003, p. 93)²⁷³ Esse “não grifado” inscreve-se como aquilo que não se explicita na narração, mas está presente na ficção histórica, destinando-se ao trabalho de leitura, como os repertórios de “outro” sertão que emergem com a viagem do vaqueiro. Ela se inscreve no literário como ação produtora de novos passados a partir do que se interroga sobre o

²⁷³ Expondo e ocultando, esse sublinhar ambíguo lido na viagem do personagem realiza-se na semelhança da observação de Walter Benjamin segundo a qual “escrever a história quer dizer citar a história”. (BENJAMIN Apud SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 63) Também em diálogo com Benedito Nunes (2009, p. 173-187), Ana Maria Machado ressalta que o “Grifo [da história]” na narrativa ocorre “também como o personagem mitológico, evocado indiretamente pela citação da *Divina Comédia*, no trecho em que se descreve a metamorfose do carro de Beatriz, puxado por um grifo”. (MACHADO, 2003, p. 93) Nesse sentido, além da história “citada” com Grivo, produzindo o outro sertão no artístico, pode-se perceber também sua ação modificadora de outros passados, a partir da própria “citação” de Dante na novela rosiana. É o que ocorre em “Cara-de-Bronze” como sobreposição de significâncias no trecho citado da *Comédia*: “*La meretrice che mai dall’ ospizio / di Cesare non torse li occhi putti,*”. (ROSA, 2001b, p. 162) É o que ocorre na medida em que a personagem Nhorinhá, como se lê na viagem de Grivo pelo Alto Sertão, vai “se putear” nas festas. Acentuada na sexualidade, a inscrição de leitura corporal, relê e modifica o passado de leitura conhecido através da Beatriz de Dante, transformando-os na narração que os oculta e expõe o outro do sertão brasileiro. “[Grivo] Se encontrava com a moça Nhorinhá – ela comum chapéu de palha-de-buriti, maciamente, de três tamanhos, de largura na aba, e uma fita vermelha, com laço, rodeando a copa. De harmamaxa: ela vinha sentada, num carro-de-bois puxado por duas juntas, vinha para as festas, ia se putear, conforme profissão”. (ROSA, op. cit., p. 161)

“Velho”, na alusão ao antigo, ocorrido anteriormente, que se nomeia na novela como um dos sobrenomes do fazendeiro Segisberto, o “Cara-de-Bronze”.

A viagem confere forma à história com a elaboração de um passado móvel presente na narração de *Corpo de Baile*, na “composição de um lugar que”, realizando-se na leitura, “instaura no presente a figuração ambivalente do passado e do futuro”. (CERTEAU, 2011a, p. 86) É o que se dá com intensidade nas duas novelas de “intermezzo” de *Corpo de Baile*, seu “intervalo crítico”, com a existência do sertão “outro” na construção da “estória” rosiana, sofrimentos e resistências construídas na “alegria de corpo” do narrar, naquilo que se produz na margem social, e como margem estética. “O Grivo, ele era rico de muitos sofrimentos sofridos passados, uai”. (ROSA, 2011b, p. 143)

Uma “multidão de observações” - Se em “O recado do morro” os lugares de história do outro apresentam-se mais visivelmente no corpo humorístico dos recadeiros, nas viagens desse corpo de escrita, em “Cara-de-Bronze”, na outra novela do “intervalo crítico” do livro, eles são lidos “sob a forma da lenda”, que, conforme observa Michel de Certeau, “*pode* [grifo do historiador] falar do sentido que se tornou possível pela ausência quando não existe outro lugar além do discurso”. (CERTEAU, 2011b, p. 188) Certeau observa ser nessa inscrição da lenda que “a narrativa começa a falar entre contemporâneos” (CERTEAU, Idem, ibidem), gerando-se na forma narrativa, no caso a literária, a presença de passados diversos que atuam na escrita. De modo plural, essa presença realiza-se em “Cara-de-Bronze” como “multidão de observações aparentemente desconexas e frívolas” (ROSA, 2003a, p. 93), segundo menção de Guimarães Rosa a Edoardo Bizzarri, relativa ao funcionamento da trama ficcional.

Na referida novela, são as falas dos vaqueiros comentando a viagem, o enigmático passado do Velho, que compõem essa “multidão de observações” produtora de história “sob a forma de lenda”. Elas ultrapassam a história pessoal de um, o fazendeiro, e sua lógica de entendimento sobre uma “unidade” dos proprietários, na medida em que a narração se performa no movimento que descortina o passado em um sertão de particularidades, tanto no que se narra na viagem do Grivo como no que se comenta sobre ela, com as falas dos vaqueiros da fazenda Urubuquãquã. Sobrepostas em profusão teatral, essas falas conferem movimento à invenção ficcional da “estória”, onde “o passado muda sempre de forma”.

Especulando sobre o lendário que envolve o Velho fazendeiro e a viagem de Grivo, em uma pensável “realidade íntima do passado” (ROSA, 2003a, p. 93), os

vaqueiros, nas suas muitas falas, sempre diferentes umas das outras, projetam e desdobram o lendário como forma de escrever a história. Ela, desse modo, elabora-se na busca que se projeta pelas indagações, suposições, pela permanente produção de novos passados, outros, gerados nas falas que se narram no movimento literário. Lido na ficção e no que a cerca, o que com ela se relaciona, como as correspondências do escritor, esse movimento narrativo produz-se a partir da recorrência ao passado como tempo decorrido, um acontecimento anterior que é referido na trama, um “real” suposto que é apresentado em seus desdobramentos, como passado comentado.

Refeito ou percebido de outra maneira na narrativa, o que era um passado apenas contado como um caso, passa a atuar no texto literário como possibilidade múltipla, ampliando-se e ganhando dimensão plural ao escapar da esfera prosaica inicial, na medida em que se projeta como redimensionamento que continua a ser processado pelo leitor. Esse movimento narrativo pode ser visto em “Cara-de-Bronze” na conversa do vaqueiro Tadeu, mais velho entre todos, com o Grivo, após a viagem pelo “Alto Sertão” brasileiro. São falas relacionadas ao passado do fazendeiro que se elaboram nas ações da trama e tecem mote narrativo onde o passado é produzido e reconfigurado.

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... (...) 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... 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... (ROSA, 2001b, p. 172-173)

A narração do caso aponta a condição de engano sobre o passado, equívocos que envolvem sua constituição, o que, desse modo, retira força das pretensões de exatidão sobre uma “realidade verdadeira”, envolvendo uma certeza (suposta como) absoluta sobre sua ocorrência, como fato indiscutível. É pela suposta certeza sobre o passado que se constrói esse equívoco de uma “realidade”, com o medo e o pavor sobre o episódio ocorrido, a morte do pai abalando um passado familiar. Esse equívoco sobre um passado, que fora tomado como certeza, provoca um desdobramento de vivências desencadeadas na ação do personagem Segisberto, naquele instante presente, o disparo do tiro.

São vivências recordadas que se relacionam com o futuro daquele passado, a decisão de fugir, “picar o burro”. É esse o passado pontual que não retorna como um acontecimento de um dado momento. A partir desse passado constrói-se o fato histórico, pelas relações produzidas em torno do acontecimento, comentado na “estória” rosiana, como outra “maneira” de história. Esse suposto real é refeito na narrativa pelos comentários diversos realizados por “outros” muitos, e também no deslocamento espacial em viagem pelo país²⁷⁴, que reconfigura brasilidades, produzindo o sertão em momentos diversos, no contar poético de suas agruras e alegrias inseridas na “formosura” da ficção. Ela, produzindo o fato na narração, “embebeda” a certeza de um passado consumado.

Desse modo, em vez de uma perspectiva estática, são reescritos passados do país com o narrar que ouve e conta reconfigurando, através de olhares diversos que envolvem o episódico, compondo-se a história na diferença de impressões e posturas. Do pretense conserto do passado, sua reprodução real, descoberta ou um mero esclarecimento, tem-se, com o mote narrativo do enigma na novela, uma “multidão de observações” que produzem o sertão no corpo de pluralidades movimentadas no artístico. Ele se apresenta como narração do que seria “extraordinariamente comum”, como no prosaico da cilada contra Pedro ou no engano de Segisberto. No entanto, esse “comum” recusa uma unidade de história e, pela ação transformadora do narrar, elabora no texto literário um lugar de passados plurais corporificado na multiplicidade de diferenças que atuam – “extraordinariamente” - no conjunto das novelas. Tratam-se de particularidades que se acentuam no ritmo narrativo das novelas, propagadas em um lugar de peculiar relação com a forma de se escrever a história.

Morte, transformação narrativa - No “intervalo crítico” de *Corpo de Baile*, o sentido de passado apresenta-se nos enredos, inicialmente, ligado à morte, como na cilada de “O recado do morro” e na finitude da vida sentida pelo “Velho”, um dos sobrenomes do fazendeiro Segisberto em “Cara-de-Bronze”. No momento inicial, as tramas esboçam-se em torno da morte como sentido de passado significador daquilo que

²⁷⁴ Em *carta de Guimarães Rosa a Edoardo Bizzarri*. Rio de Janeiro, 25 de novembro de 1963. “O [personagem] “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 que tivesse matado o pai. Veio, fixou-se, concentrou-se na ambição e no trabalho, ficou fazendeiro, poderoso e rico. Triste, fechado, exilado (...), seu coração, na última velhice, estalava. Então, sem se explicar, examinou seus vaqueiros – para ver qual teria mais viva “apreensora” sensibilidade para captar as poesias 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 poesia de lá. O Cara-de-Bronze, pois, mandou o Grivo... buscar Poesia. Que tal?” (ROSA, 2003b, p. 93-94)

está superado, no caso dos recadeiros, ou ainda em passado que possui sentido no que logo irá se acabar, consumir-se como um passado do país, no que se relaciona com a aproximada morte do enigmático lugar do personagem “Cara-de-Bronze”, o que a envolve. “Há de ser alguma coisa que o Velho carecia, por demais, antes de morrer”. (ROSA, op. cit., p. 119) Dessa forma, esse entendimento de passado como algo acabado, que se liga ao entendimento de história no senso-comum, àquilo que está morto ou o que circunda a morte como fim, configura-se apenas em mote para narrar transformações que se passam no texto, como a venda de bois para as cidades, ou as nuances que envolvem a cilada de morte que gera a canção de Laudelim.

No caso do personagem Segisberto, o fazendeiro Cara-de-Bronze, ele sente a morte próxima no presente do enredo, nas suas dores e lembranças, também como tormenta do passado que o circunda, que se demarca na viagem do vaqueiro realizada como nascimento de novas vivências, novas narrativas sobre a viagem, novas imaginações dos demais vaqueiros. Elas, falando sobre o Velho, com seu corpo debilitado²⁷⁵ como o fragmentário da novela, são, como trabalho de escrita imaginativa, produtoras de sentido a partir da viagem de Grivo. Essa narração imaginativa “carrega” o texto para o manuseio da leitura, sobre os possíveis passados na viagem, projetados como matéria narrada que reescreve o sertão. “Tudo tinham de transformar, ter em outras retentivas”. (ROSA, 2001b, p. 146)

Nessa lugar de iminência da morte, no intermezzo do livro, a estória narra uma pluralidade de passados operada no lendário. No “letrear de um rastro”²⁷⁶, o passado apresenta-se no corpo narrativo como aquilo que ocorreu, como o que se passa no enredo, o que está na iminência de ocorrer – nem sempre explicitando-se -, com as transformações nos enredos demarcadas no que se associa à morte, sua possibilidade ou mesmo comentários que a envolvem, especulações e sentimentos a ela ligados. Dessa forma, em vez de lugar acabado, história finalizada, o que se relaciona à morte insere-se nas tramas, em muitas vezes, como aquilo que está dizendo na ficção, de forma simultânea em diferentes planos e perspectivas, como passados destinados a permanentes releituras, tornando o livro um lugar de passagens plurais que se vinculam ao sertão brasileiro, entre vestígios e reconfigurações.

²⁷⁵ “- Ele parece uma pessoa que já faleceu há anos. – Ficou leso tal, de parálítico. – Só pode andar é na cadeira, carregado... – Ruimatismos. (ROSA, 2001b, p. 125)

²⁷⁶ “E é difícil de se letrear um rastro tão longo”. (ROSA, 2001b, p. 149) Sobre a missão de Grivo na viagem, no que associamos a um percurso para escrever a história em “Cara-de-Bronze”, na “Narração do Grivo”.

Nessa dimensão narrativa tecida na iminência de morte, demarcando transformações, a estória, como forma lendária da história, realiza-se nas novelas desautorizando certeza, e assim reconfigurando o sertão. Ao mesmo tempo, “sob a forma da lenda”, pela narração que diz além do discurso, a estória indaga sobre a própria forma de se escrever a história, seus lugares, suportes e modos de veiculação.

O vaqueiro Tadeu: Nome dele? A pois, que: Segisberto Saturnino Jéia Velho, Filho – conforme se assina em baixo dos 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... A modo que não quer, que desgosta... *O vaqueiro Sacramento:* A ser, nessa idosa idade... *O vaqueiro Mainarte:* Não quis filhos. Não quer pai. (ROSA, 2001b, p. 114)

Pela conversa dos vaqueiros, nota-se que o pavor de um passado não está apenas em um acontecimento longínquo, mas, além de sua ressonância no presente - do personagem, da leitura -, reside na possibilidade do passado ser repetição continuada, o que se externa no momento em que se quer se livrar do ocorrido, na sua condição de inevitável, naquilo que permanece atuando como imobilidade. Diante do incômodo, recusa, ao se tentar apagar essa repetição, surge outra sensação tão apavorante quanto, a repetição de uma identidade, impedindo as diferenças, que no texto situam-se no corpo de falas e no que se imagina a partir da viagem, o que reconfigura o sertão ultrapassando um drama pessoal e familiar. Pela ação de narrar, ele se conecta ao sertão outro dimensionado nas particularidades, recorrendo-se ao poético do vaqueiro Grivo, que conhece os dramas da pobreza.

O que seria um presente autônomo sem pai e sem filhos, lido no lugar de apreensão do personagem, desmonta-se na própria forma de se relacionar com o saber, envolvendo as indagações que passam pela assinatura fixada nos documentos, nos “recibos” que demarcam a riqueza, confrontada no narrar da história com o poético de outros saberes. Eles falam da margem social e ao mesmo tempo a produzem, como região que escapa das regulações das unidades. São “outros saberes” que surgem na escrita, com a sua capacidade de inserção na letra e, ao mesmo tempo, indagam sua legitimidade de saber ao fazer falar de formas outras, tal como se lê na voz do cozinheiro-de-boiada, o Massacongô. “Eu sei, não vi: sei é ouvido e contado...” (ROSA, op. cit., p. 117)

A forma literária externa a ambiguidade e a tensão da escrita que se faz entre o fixar da letra no livro e a condição móvel da narração, que por sua vez se desloca entre

imagens e sons. Nessa dimensão da forma narrativa, a ficção produz passados remexendo o que está supostamente sedimentado como conhecimento relacionado ao sertão do país. Desse modo, narra-se nas novelas “desregrado o pré-regrado antes de nós” para, em vez de necessariamente “regrar de outra maneira” (RICOEUR, 2016a, p. 44), produzir-se na escrita instável um corpo de sertão “fora de regra” (ROSA, op. cit., p. 249), como forma possível da ficção escrever a história com o outro. Ele se insere na ficção projetando-se como releitura permanente da história, o que se realiza na própria forma literária que deixa esse “outro” suspenso na narração artística, na sua linguagem aberta que se tece como corpo inacabado, em dança.

Considerações Finais

Embaixador do reino que há por trás dos reinos,
dos podêres (...) Reino cercado não de muros, chaves,
códigos, mas o reino-reino?

Carlos Drummond de Andrade²⁷⁷

Nos caminhos da ficção apresentados ao longo dos capítulos, observa-se, pela força e intensidade do artístico de *Corpo de Baile*, uma ampla e profunda ação que reescreve o sertão brasileiro na dimensão do poético. Ela, corporificada nas novelas, realiza-se desconstruindo o que, pelo senso comum que interessa ao poder, sua manutenção, associa o sertão a um lugar de ingenuidade do país, espaço territorial “menos evoluído” em relação aos centros urbanos, por vezes tomado como passivo, atrasado na “essência” rural da nação. São classificações e rótulos que pretendem enterrar as diferenças, forças do outro, que ressurgem como ação de história na inquietude que emerge no corpo ficcional das novelas.

“O que liga o discurso poético é, pois, a necessidade de trazer à linguagem modos de ser que a visão ordinária obscurece ou até reprime.” (RICOEUR, 2016b, p. 87) Nessa perspectiva, *Corpo de Baile* possibilita ver o sertão de novas formas, sentindo-o e percebendo-o como outro corpo de história. Ele é tecido nas novelas pela narração dos personagens, onde se lê um corporal - sexualidade, humor, violências - mediado pelo artista Guimarães Rosa, como reescrita que se realiza também no que se estende ao leitor. Esse outro corporal provoca sedução e estranheza a quem acompanha e participa da dança *Corpo de Baile*, percorrendo os “jogos de distanciamentos e de aproximação” da escrita, pela sua “relação dinâmica” (RICOEUR, op. cit., p. 141) que reescreve o sertão.

Em vez de ingenuidade e simplicidade, na forma pitoresca pela qual os poderes visam enterrar a vivacidade do sertão, como homogeneidade “típica”, a dança que escreve o literário agita essas suposições que o concebiam como lugar estático. Trata-se de uma dança que, na composição artística, realiza-se imprimindo movimento ao *corpus* sertão, narrando o outro que ressurgem nos personagens, pelos seus passos, reinventados em linguagem a partir de vestígios, passados reconfigurados no poético de *Corpo de*

²⁷⁷ Trecho do Poema “Um chamado João”. Publicado no Jornal *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 22 de novembro de 1967, três dias após a morte de João Guimarães Rosa. ROSA, João Guimarães. *Corpo de Baile*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2001, p. 16.

Baile. São personagens que se apresentam, principalmente, na força heterogênea de singularidades, naquilo que escapa a um sertão tranquilo, que não se deixa enterrar.

Desse modo, o sertão, com a narração das novelas, em vez de preso em um passado delimitado a um espaço e período, encarcerado, passa a existir no livro no que se lê nas passagens do literário, no território narrativo que se movimenta no compasso de dança: imagens e sons imaginados. Esse lugar constitui-se, assim, em espaço de ficção histórica onde “o sertão se passa” na intensidade do ritmo narrativo, que, ativando o conhecimento do outro na leitura, desestabiliza normatizações e possibilita novos entendimentos com a reconfiguração processada na escrita. O sertão, dessa maneira, apresenta-se em *Corpo de Baile* como outro reino de linguagem, o “reino-reino”, como na epígrafe de Drummond, que existe “por trás dos reinos dos podêres”, rompendo “cercas” e “muros” que o aprisionariam em definições, ações classificatórias.

Dessa forma, compõe-se no livro, na sua narração, a presença de novos passados, outros lugares de história que adquirem movimento naquilo que vai se passar de outro modo nesse “reino-reino” da ficção, onde mais se indaga do que se sentencia com respostas claras, racionais. Nesse sentindo, o artístico de *Corpo de Baile* apresenta-se como reino de linguagem que não possui uma “chave” para se desvendar uma “realidade histórica” única, seus “códigos”, que, assim como lido no poema de Drummond sobre Rosa, são rompidos pela força do poético. É ele, sua dimensão de linguagem, que faz de *Corpo de Baile* “um teatro, e todos os artistas no mesmo papel”, conforme se pode ler, no mesmo poema-homenagem, como atuação da história delineada no artístico, no corpo das novelas que se torna “mais real do que o real”, na esteira do que nos lembrou Ricoeur sobre a “metamorfose” produzida com a narração.

Nessa condição, a reconfiguração do sertão em *Corpo de Baile*, transformação que opera no artístico, forma e perspectiva narrativa, constrói-se com o esquecível do outro que vai ser inserido na ação de narrar, lembrado e sentido em leitura, em vez de explicado como reprodução de um real apartado da dimensão ficcional. É com ela que o sertão é fabricado, no fazer literário, gerando novas possibilidades de real para leitura. Desse modo, em vez de imposições que viessem a traduzir realidades supostamente acabadas, o sertão rescreve-se na obra pelos corpos ficcionais espalhados ao longo do conjunto novelístico. No trabalho de ficção que escreve a história no artístico, o outro reino de linguagem que opera em *Corpo de Baile*, pode ser observado, de modo

metafórico, em um desses corpos ficcionais que se tece na novela “A Estória de Lélío e Lina”.

A trama literária compõem “o outro reino do Pinhém”, que age no interior da ficção, corpo em movimento, como plano narrativo que confronta uma “visão ordinária” do sertão. Ela, no que “reprime” essa força corporal do outro, é confrontada como reescrita do sertão pela corporeidade afetiva dos personagens, que esculturam esse outro reino delineado na novela.

De caminho, Lélío perguntava, e ia sabendo, finalmente. As “tias”, a Conceição e a Tomázia, se consentiam à farta, por prazer de artes. A conceição era preta. – “Mas uma preta sacudidona e limpa, não tem um defeito no dente...” Moravam numa casinha bem estável, à beira do córrego (...). “E o seo Sanclér *deixa*? Dona Rute [proprietários da fazenda] ?!” – Mas elas duas estão aqui na Casa [dos proprietários], até quase no diário... Elas é que lavam a roupa toda da fazenda... Tem tempo que trabalham até no eito, ou então em fábrica de farinha.” (...) – “Elas criam galinha, também. Engordam até um porquinho...” (...) O lugar era bonito. À frente, um terreirão meio redondo, o chão amarelo, muito batido, muito varrido, rodeado por mangueiras, onde debaixo delas o Pernambo já se estava numa rede de tapuirana, de árvore a árvore. O Pernambo *brincava* na viola; acocorado perto dele, Placidino tocava seu berimbau. Peças de roupa secavam, numa corda, ou estendidas no capim. Acolá, no limite da porta, aparecia uma preta – retinta, de cara redonda e brilhante, com enormes brincos moçambiques nas orelhas, ela era *cheia de corpo, roliça* em completos, com um vestido vistoso, de chita clara com vermelhos floreados; calçava chinelins e enrolava um lenço estampado na cabeça. Era a Conceição, conforme se queria (...) E a Conceição encarava Lélío, abrindo aquele polvilho de riso, dando por olhos um convite de muita amabilidade. – “Hã, ele veio conhecer os préstimos de mulher?” – ela favoreceu. (ROSA, 2001b, p. 224-225)

Esse outro reino de linguagem apresenta-se nesse importante momento da novela que narra o lugar-imagem das “tias”, mulheres que convivem com os vaqueiros em uma dimensão corporal “fora de regra” (ROSA, 2001b, p. 249), em relação às normas vigentes nas famílias, às regras de convivência entre os casais. Essa outra dimensão corporal é, na configuração da referida trama, ritmada na escrita em uma sexualidade afetiva ampla, mostrada principalmente nos domingos dos vaqueiros que frequentam esse espaço próprio da fazenda. Trata-se de uma dimensão desviante, como outro saber corporal que, na narração literária, inscreve-se espalhando sociabilidades significantes no viver dos pobres sertanejos, que contam com os corpos para percorrer a história, narrados na reescrita do corpo sertão em *Corpo de Baile*. “Se conheceram em carne, souberam-se”. (ROSA, 2001b, p. 254), lê-se na mesma novela sobre o encontro do vaqueiro Lélío com a “morena violeta” Jiní.

Pelo corpóreo dos personagens, as práticas de sexualidade, inscritas em solidariedades amplas, propõem uma dimensão política que se realiza no artístico *Corpo de Baile*, sua inquieta corporeidade existente no conjunto novelístico, na inscrição de uma região de linguagem construída entre o artista e seus outros. Produz-se, assim, uma região urdida nessa proximidade entre eles, como individualidades e coletividades que passam a coexistir no corpo ficcional, outro sertão reconfigurado em linguagem. Nas relações que passam pelas “tias”, envolvendo as intrigas da referida novela, há mais do que uma manifestação pontual de algo ou de alguém, como retrato no texto literário. O que passa a existir nas passagens narradas são intensas práticas que se afirmam pelo prazer do convívio, “com um olhar que era de amor por todos” (ROSA, op. cit., p.231), como se lê sobre o carinho da personagem Tomázia, na construção afetiva do corpo outro de sertão.

Nessa corporeidade de afetos narrada nas novelas, *Corpo de Baile* afirma-se como corpo de história a ser lido no estético. Ele constrói, desse modo, um corpo de escrita onde o sertão brasileiro apresenta-se como lugar inesgotável, na sua constituição de memória artística que entrelaça na narração lembranças e esquecimentos. Rompe-se, assim, a separação entre sentido individual e coletivo ao se produzir a indistinção no literário do que antes se enxergava como pertencente somente ao escritor, “embaixador” do “reino”, e os outros, sertanejos com os quais Guimarães Rosa se relaciona em seus percursos. “O que lembro, tenho”, sentencia o escritor em carta a Meyer-Clason. (ROSA, 2003b, p. 114) Com isso, temos um tecido textual que possui concretude de história na mediação entre memória individual e coletiva. (NEVES, 2009, p. 29) Um corpo de história que atua e se mostra na narração literária, prolongando-se no que vai se reescrever com a diversidade de leituras.

No reino de afetos outros do Pinhém, n’ “A Estória de Lélío e Lina”, essa região corporal, sexualidades e invenções de linguagem, é gerada pela recusa de normas e construção de solidariedades próprias no sertão, corporificadas na narração do espaço das “tias”. Nela, elabora-se um corpo estético que, mediado pelo escritor, constrói-se narrando os apetites do corpo, os risos, os sons das violas, a soneca na rede, o jogo de baralho... São momentos de amizade e sensações prazerosas, “temporejando” no erótico, na “saudade de destino” (ROSA, 2001, p. 178) a se realizar na escrita, no que não se quer acabar na narração. “– ‘Ah, se o mundo um dia se acabar, fica tanta coisa por fazer...’” (ROSA, 2001b, p. 209), lê-se nas palavras de Nhô Morgão, lembradas e evocadas por Lélío em momentos de apreensão. São recordações como essa, no sentido

de “coisa por fazer”, que tecem uma outra perspectiva de passado na obra rosiana. Ela, na produção rosiana, é identificada já na primeira obra, *Magma*, livro de poemas onde a “saudade”, título de um deles, apresenta-se externando a tessitura de um espaço ficcional, a ser movimentado mediante o que se passa na proximidade do artista com seus outros, como desejo de tocar “todos os presentes”, o que vai se realizar na escrita da região estética sertão:

Saudade, essencial e orgânica/ de horas passadas/ que eu podia viver e não vivi! ... / Saudade de gente que não conheço, / de amigos nascidos noutras terras, / de almas órfãs e irmãs, / de minha gente dispersa, / que talvez até hoje ainda espere por mim... Saudade triste do passado, / Saudade gloriosa do futuro, / Saudade de todos os presentes, / vividos fora de mim! (ROSA, 1997 [1936], p. 132-133)

Lidos nessa dimensão realizadora da saudade, “essencial e orgânica”, os versos configuram o poema como espaço de passados, lugar de aproximação entre o artista e uma dimensão afetiva própria do outro no sertão brasileiro, o que ocorrerá com mais intensidade no corpo narrativo das novelas de *Corpo de Baile*. Pelo sentido de tempo decorrido que opera nos vestígios, “horas passadas”, esboça-se no poema o que se aprofunda na produção das novelas, onde o “omelete ecumênico” compõe-se como intensidade do artístico, metaforizado na dança de passados de “outras terras”.

São caminhos diversos embaralhados no afetivo de “gente dispersa”, como lugar-movimento que vai ganhar concretude nos percursos narrados em *Corpo de Baile*. No seu próprio título, a obra carrega a inscrição ficcional que produz sentidos de história na escrita do artístico. Nela, a saudade, ao contrário de recuo a um tempo distante, perdido e já acabado, apenas nostálgico, opera na escrita das novelas convertendo supostas ausências, lugares do outro por vezes recalcados, submersos, em um corpo de sertão que se apresenta ao longo da narração como produção de uma memória artística.

“Passando” pelo Pinhém, o vaqueiro Lélio, importante personagem de *Corpo de Baile*, segue sua “saudade de destino” naquilo que se apresenta como percurso de realização da escrita literária, tal como se narra também nos sentimentos do guia Pedro Orósio, na novela “O recado do morro”, durante viagem com a comitiva. “Era uma vontade empurrada ligeiro, uma saudade a ser cumprida”. (ROSA, 2001b., p. 47) Dessa maneira, o passado em *Corpo de Baile* escreve-se como uma “saudade realizável”, “a se cumprir” como corpo de história gerado na ficção, pela ação de narrar outras vivências

de sertão, também produtoras do corpo ficcional. Nesse sentido, a saudade, nessa outra perspectiva realizadora, atua na ampla ação de reescrita da obra, naquilo que estava por fazer no estático de ingenuidade do sertão, segundo esse entendimento. Ele é transformado pelo narrar que o reconfigura, na dimensão poética do corpo ficcional que não se fecha. Desse modo, o poético, sua dimensão aberta de escrita apresentada em prosa, produz um corpo ficcional onde as questões podem ser sempre relidas, sem que seus sentidos se esgotem em uma exposição lógica, explicativa.

É desse modo que, no outro reino do Pinhém, micro espaço de intensidades na novela, movimentam-se corpos afetivos que, além da sexualidade, são narrados em meio às agruras, e apesar delas, também como forma de enfrentá-las por outros caminhos urdidos em linguagem. Na referida novela, o “reino dos afetos” compõe-se diante das forças de mando geradas a partir da propriedade rural, que, no enredo, está em transformação para adequar-se ao progresso técnico. Sem ignorar os poderes existentes no sertão brasileiro, seu terreno sociocultural assentado nas regras morais como valores vigentes, o reino outro do Pinhém apresenta-se, no percurso do personagem Lélío, como espécie de área marginal que tem dinâmica própria no interior da fazenda, na interseção de vivências e poderes que assim se movimentam no corpo textual. Recebidos pelas “tias” com “aquele bem estar de espírito e de corpo”, os personagens que frequentam esse Reino do Pinhém, maioria de vaqueiros, o constroem vivenciando com as tias as outras possibilidades de sertão, exercitado na “vida fora de regra”, diante dos valores normativos ecoados das forças que regulam sociabilidades, pregando uma ‘correta postura’ comportamental.

Em caminho diverso, o outro corporal das novelas inscreve-se na ficção pela força do “coração”, como “brasilidade” composta com “os elementos da língua não captados pela razão”. São “elementos” que pedem “outras antenas” (LORENZ, 1973) para compreensão, instaladas entre vivido, mediação artística e leitura. Dessa forma, o Reino do Pinhém apresenta-se como um dos corpos ficcionais do livro que se constrói em desvio de poderes. Trata-se de uma região do artístico elaborada em uma corporeidade de sexualidades, espaço configurador das questões que, no entanto, não se encerram no sexo como um lugar fim. As sexualidades narradas estendem-se na configuração de solidariedades, afetos no corpo dos personagens que conferem corpo à escrita na reconfiguração do sertão brasileiro. “A vida de verdade era sempre esquisita e fora de regra”. (ROSA, 2001b, p. 249) É essa dimensão “desregrada” das novelas, corpo

de história em movimento, que se reescreve o sertão em *Corpo de Baile*, imprimindo a “metamorfose” do “ordinário”, desautorizando-o na própria forma da narrativa, construída com recursos como o uso da “fala de pessoas de poucas letras, ou de todo não alfabetizadas, deixando a frase inacabada, como que suspensa”. (ROSA, 2003b, p. 317, 318)

A aproximação entre o artista e esse corpo social, concebido de modo heterogêneo, produz o desregrar de moralidades na linguagem das novelas, “suspensa” no poético rememorativo que não se encerra na exaltação de um sertão homogêneo. Este é sim confrontado nas tramas literárias, em perspectiva crítica, conforme lido nas pretensões comemorativas esboçadas nas festas ao longo de *Corpo de Baile*. É de um sertão que escapa às classificações homogêneas que Guimarães Rosa aproxima-se, na construção de uma região de linguagem que o reconfigura, reescrevendo. Na dança das novelas, essa região situa-se onde o artista e seus “outrens privilegiados” (RICOEUR, 2001, p. 141) coexistem no corpo ficcional, na perspectiva de confrontar regulações. Essa perspectiva, pela ação do poético nas novelas, age como transgressão de “limites” que parte, por exemplo, dos obstáculos recorrentes à trajetória de Guimarães Rosa. Eles são enfrentados e superados no que perpassa a realização ficcional cumprida com os seus “outros”, conforme recorda o próprio escritor:

Não gosto de falar de infância. É um tempo de coisas boas, mas sempre com pessoas grandes *incomodando* a gente, *intervindo*, comentando, perguntando, *mandando*, comandando, *estragando os prazeres*. Recordando o tempo de criança, vejo por lá um excesso de adultos, todos eles, mesmo os mais queridos, ao modo de *soldados e policiais do invasor, em pátria ocupada*. (Eu) Gostava de estudar sozinho e de *brincar de geografia*. Mas, tempo bom, de verdade, só começou com a conquista de algum isolamento, com a segurança de *poder* fechar-me num quarto e trancar a porta. Deitar no chão e *imaginar histórias*, poemas, romances, botando todo mundo conhecido como personagens, *misturando* as melhores *coisas vistas e ouvidas*, numa *combinação* mais plausível, por que a vida não passa de histórias mal arranjadas, de espetáculo *fora de foco*. (LIMA, 1997, p.39)

No “espetáculo fora de foco” das novelas, seu ritmo dançante que é movimento de história, aqueles que estão próximos de Guimarães Rosa, “pessoas não terminadas”, lembrando seu discurso de posse na ABL (1967), prolongam-se de algum modo na narração literária, inscrevendo questões na construção ficcional que embaralha repertórios. Eles são tocados pelo leitor nessa região onde convivem o artista e as muitas “coisas vistas e ouvidas” dos outros, que se diluem nos infinitos caminhos de *Corpo de Baile*. Essa “combinação” compõe as “histórias mal arranjadas” na confusão

de falas que, em *Corpo de Baile*, chegam mesmo, como ressalta Clara Rowland, a ameaçar a estabilidade da forma livro, entendida como superfície onde a intensa mobilidade de vozes movimentava-se sempre em conflito com a letra, sem deixar que a mesma se fixe fechando-se em um sentido único. “É o corpo que põe termo àquilo que não pode, razoavelmente, terminar (...) Se a narração é um ato de resistência por parte do narrador, é também porque o texto, enquanto história, não pode se desprender dele”. (ROWLAND, 2011, p. 106) A instabilidade de *Corpo de Baile*, na sua confusão de falas sobrepostas, compõe-se pelo “efeito desorganizador” da narração, ritmando “o baile, a dança”, como “movimento que é ativado na leitura”. (SOARES, 2007, p. 42-43) Em *Corpo de Baile*, esse endereçamento se dá, como escreve Meyer-Clason em carta sobre o livro, na “vontade de criar vida, uma voz que chegue até o outro, o leitor”. (ROSA, 2003b, p. 151)

O movimento de “efeito desorganizador” realiza-se no livro na dimensão afetiva que confronta as pretensões de entendimentos lógicos do sertão brasileiro, conforme se lê em uma fala interrogativa da personagem Dona Rosalina: “Juízo e amor, juntos, não é coisa demais, meu mocinho?” (ROSA, op. cit., p. 303) Esse confronto do lógico na construção ficcional ocorre de modo radical na quebra e implosão de espaços ficcionais, como no caso do próprio “Reino outro do Pinhém”. Narrado em uma dimensão sensorial corpórea, outro afetivo, ele se elabora como reconfiguração do sertão, também como confronto a um passado de poder normatizado em valores de moralidade. Em vez de readequado, remediado diante dos rearranjos de poder que ocorrem com a venda da fazenda, o espaço das tias, sua reconfiguração, passa a ser desfeito, fragmentando-se no que se narra pelas diversas trajetórias dos personagens que vão deixando a fazenda.

Essa quebra na trama, como instabilidade do “efeito desorganizador” de *Corpo de Baile*, imprime-se na narração como ação de confronto aos poderes, também nas suas regulações classificatórias, arranhados na reescrita do sertão por recursos de linguagem como a ironia. A quebra narrativa nas tramas, como a reconfiguração que implode o local afetivo na referida novela, dá-se como inadequação ao que se quer impor ao sertão, repertórios e perspectivas, que se manifesta através de recusas processadas na linguagem que provoca reflexões sobre os possíveis caminhos do que se fragmenta, como os destinos incertos dos personagens, em “suspense” ao final das páginas da novela.

São solidariedades que se espalham na dança de *Corpo de Baile* para não serem capturadas pelo ideal de um sertão estável. Esse entendimento, como síntese de poder, é confrontado pela permanente ação de narrar, produzindo-se uma espécie de lugar-gerúndio na reconfiguração realizada nas novelas, que se imprime na forma literária como abertura a múltiplas leituras. Dessa forma, o corpo de novelas se constitui em um lugar de história onde se passam questões que, suspensas na destinação à leitura, propagam-se na ação rememorativa que recorda, escava, lançando-as em várias direções nas tramas literárias, tal como lido na fala de Dona Rosalina endereçadas ao personagem Lélío. “Mas sempre só aquelas coisas que ele tinha prazer em recordar e falar”. (ROSA, 2001b, p. 238)

Também se relacionando ao percurso do artista Guimarães Rosa, esse movimento narrativo produz novas dimensões de história no corpo da ficção. Nela, realiza-se o ‘corpo outro’ de sertão que compõe o *Corpo de Baile* rosiano, seu “teatro” onde atuam “crianças, loucos, mendigos, cantadores, prostitutas, capangas, vaqueiros”, para relembrar as observações de Paulo Rónai. (ROSA, 2001, p. 18) A reescrita do sertão, dessa forma, produz-se no conjunto literário com as estranhezas e saberes dos outros, aqueles “não terminados” com os quais Guimarães Rosa compõe o *Corpo de Baile*. Trata-se de um corpo de história lido no artístico, gerando o “verdadeiro” visível no objeto livro, através do “instituto de mentira” produzido na narração. Esse “instituto” é apresentado na condição de “ilusão” construída na produção da escrita, lugar onde a história se configura. (CERTEAU, 2011a, p. 340, 381-382) Tal como espetáculo de dança, “ilusão” momentânea acompanhada pela plateia, o corpo de baile literário só adquire movimento quando o leitor está percorrendo os caminhos da ficção. Desse modo, a história, escrita no artístico, não possui valor absoluto fora do corpo ficcional das novelas, mas atua na relação entre escrita e leitura, no que pode se depreender nos contatos com o “espetáculo fora de foco” de *Corpo de Baile*.

Nessa perspectiva, o corpo literário, como modo de escrever a história, elabora-se no lugar narrativo que opera na iminência de morte, o que ocorre mais diretamente, conforme vimos, no “intervalo crítico” do livro, situado nas novelas “O recado do morro” e “Cara-de-Bronze”. Nelas, a construção narrativa confronta-se com a ideia de corpo já morto, abordado como diagnóstico de uma “época” ou de um local identificado de modo preciso, claro, traduzível como passado indiscutível. “Escrever é mesmo lidar com a morte dos outros, mas é essencialmente lidar com os outros na medida em que já

estão mortos. Quero fazer um diagnóstico, e meu trabalho consiste em trazer à luz algo que seja a verdade daquilo que está morto”. (FOUCAULT, 2016, p. 45, 49) A perspectiva rosiana, ao contrário, realiza-se pelo corpo narrativo que, na sua feitura, inscreve a diferença que desconstrói as homogeneidades supostas, como as expectativas de se diagnosticar com precisão um sertão do meio do século XX, localizado apenas no interior de Minas e nos estados vizinhos.

Em *Corpo de Baile*, a contraposição ao acabado realiza-se com a pluralidade de passados que se movimentam na ficção, tal como lido em um dos encontros do vaqueiro-poeta Grivo narrando sua viagem ao “Alto Sertão” na novela “Cara-de-Bronze”, como recordação que projeta imagens: “O Grivo estava no meio de setenta-velhas. E elas eram pequeninas, baixinhas, em volta dele, alto e fino como um coqueiro.” (ROSA, 2001b, p. 163) A pluralidade do conjunto novelístico constrói-se com intensidade nos planos narrativos que se situam na iminência de morte, como lugar de revelação surgido na “metamorfose” literária. Esse lugar narrativo se inscreve tocando a ideia de acabado, que, entretanto, não se completa no texto, mas se abre provocando transformações ritmadas nesse plano que circunda a morte, a evoca como necessária para se dizer o novo, as descobertas, tal como sinalizado na imagem de Grivo baixando as mãos para catar piolhos das velhas, tocando passados em movimento. “E cada piolho que catava, o piolhim dizia de repente o segredo novo de alguma coisa, quando morria estralado. E o Grivo sorria e aprendia”. (ROSA, op. cit., p. 163-164)

Desse modo, a “mentira” da ficção, ressalte-se, não se apresenta como oposição direta a uma verdade suposta como real na história. Na novela “Festa de Manuelzão/Uma estória de amor”, a personagem Joana Xaviel recusa-se a contar a outra metade da estória, desejada como expectativa do público ouvinte de ter um final pronto e acabado da narrativa. No entanto, em vez de um sentido fechado, de tranquila resolução, a narração da personagem é interrompida como ação que, na própria forma de contar, interroga o poder de classificar, definir e normatizar. Nos cortes enigmáticos da contadora Joana Xaviel e na lenda narrada pelo Velho Camilo dos Santos, tratado na mesma novela como “o coitado” da fazenda, a “mentira” da ficção, falas operando na erudição, apresenta-se como outra forma de história narrada no corpo estético *Corpo de Baile*. Essa “mentira” se como resistências e encantamentos desses narradores, marginais no cotidiano configurado na novel, na comemoração da festa de poder ocorrida na fazenda.

Após os cortes da personagem Joana Xaviel, recusando-se a apresentar uma chave única para as estórias, a ficção literária, com o Velho Camilo, sinaliza a pluralidade na lenda que se configura em articulação com os passados brasileiros, como as trovas de José de Alencar em releitura (IEB-USP, Caderno 22). São passados tocados na composição e postos em movimento pelo trabalho de reescrita do sertão que se realiza na novela. Com os lugares narrativos desses personagens, a construção ficcional é tecida nesse “instituto de mentira” como “maneira” de interrogar poderes, seus falseamentos que são expostos como pretensões de verdade. Elas são, no corpo ficcional, desmontadas, desconstruídas pela ação dos personagens da margem sertaneja. Eles narram desfazendo discursos e provocando novas possibilidades de leitura, como se depreende em outro trecho da obra que demarca a reescrita do sertão no acessar de outros passados que sempre podem ser relidos: “[Dona Rosalina tinha] Belas palavras que formavam o pensar por caminhos novos, e que voltavam à lembrança nas horas em que a gente precisava”. (ROSA, 2001b, p. 247)

Por esse “caminhos novos”, construídos no embaralhar das “belas palavras”, delineia-se na narração, seus estranhamentos, a “severa ruptura” que produz “algo novo na forma de atos de escrita” (DERRIDA, 2014, p. 83, 84), como passado outro que ganha forma nas novelas, onde o sertão passa a ser lido na relação de vários acontecimentos trabalhados na construção literária. Como modo de escrita da história que opera na construção ficcional, essa reconfiguração do sertão brasileiro realiza-se em *Corpo de Baile* na intensidade do artístico que compõe o “omelete ecumênico” rosiano, a partir do contato do artista com os diversos repertórios que vão produzir o corpo textual das novelas.

Entrelaçados na narração, esses repertórios fabricam história na composição que recorre a diferentes dimensões narrativas, acreditando nelas, e utilizando-as na preparação do “omelete” servido ao leitor. Os diversos repertórios trabalhados, ingredientes, convivem entre si na narração das novelas, com estreitas fronteiras, tênues, que por vezes se extinguem no que o trabalho de ficção embaralha nas tramas de *Corpo de Baile*. A obra, dessa forma, existe em uma perspectiva de escrita que apresenta diversos passados em movimento. Essa simultaneidade de coisas no corpo estético constitui-se em ação produtora de história, pela reunião de corpos diversos que a narração carrega, propagados na “enfática desmesura” de *Corpo de Baile*. (ROSA, 2003a, p. 125)

É o que se pode perceber no livro, por exemplo, na novela “Uma estória de amor/Festa de Manoelzão”, como espaço que agrega diversos corpos – narrativos e históricos – que atuam na ficção. O processo de preparação do omelete é avistado no contato de Guimarães Rosa com o corpo narrativo que se relaciona à promessa do vaqueiro-capataz Manoel Nardy, o Manoelzão, a quem o escritor conhece na viagem que faz pelos sertões de Minas em 1952. Manoelzão assegurara à mãe, nos últimos dias de vida da mesma, que iria erguer uma Capela para a Virgem Santa na Fazenda Samarra, espécie de entreposto de currais para onde ele se mudara, atuando como desbravador na criação de gado em terras alheias. Guimarães Rosa entra em contato com uma fala que também atua como mito religioso, a ele se entrelaça. A partir desse contato, o mito é narrado e impulsionado no literário como transformação do que se concebia estar morto no passado da mãe de Manoelzão, na sua ligação de religiosidade com o que se passa no sertão brasileiro. São falas e imaginários que constroem o literário, nele se inscrevendo, pela ação transformadora do narrar que envolve destruição de significados, dos materiais pesquisados, e a reconfiguração do sertão ocorrida mediante trabalho de composição e apresentação das novelas.

Para além da vida pessoal do vaqueiro, que, “ruminado”, torna-se personagem na novela – de Manoelzão a Manuelzão -, esses corpos de oralidade são utilizados na construção da matéria artística, como mistura que produz novas leituras de sertão na narração. São corpos que, dessa forma, operam na configuração de questões da novela, como vestígios que atravessam o percurso do escritor. É nesse encontro, pelo trabalho de ficção, que se processa o movimento de reescrita, gerado na artesanaria das novelas. Em *Corpo de Baile*, apresentam-se passados que, como no enredo da mencionada novela, remexem a sepultura do que se toma convencionalmente como morto, acabado, sentença que seria dada a um isolamento, fora da narrativa, às memórias da mãe de Manoelzão, às falas do vaqueiro escutadas pelo escritor em viagem.

Como outro corporal, o passado esquecível ressurgue na composição narrativa, no que ela produz como “algo novo” quando coloca em movimento o que eram repertórios isolados, até então estáticos, ingredientes guardados na prateleira. São passados que, em suas porções separadas, são usados na cozinha ficção, na preparação textual que se dá com a forte presença de outros saberes que compõem esse outro corporal – sexualidades, violências – lido nas novelas. Esse outro corporal é, dessa forma, reescrito na linguagem literária que, reconfigurando os vestígios, deixa questões em suspenso na

mobilidade da obra, impedindo que o sertão se feche em um passado único, fazendo com que ele passe a ser sempre relido no *Corpo de Baile* rosiano, sua dança.

Em “Uma Estória de Amor/Festa de Manuelzão”, o que se liga ao relato de morte, no que o escritor ouve do vaqueiro, atua como ação narrativa transformadora, a partir da promessa familiar feita de Manoelzão ao passado materno. Projetada na edificação de uma capela e celebrada na Festa, a ação, de promessa a profecia, narra-se na novela rosiana como “metamorfose” produtora de história no espaço artístico. No enredo da novela que organiza uma comemoração, presença e ausência de poderes, a memória afetiva, em sua matriz familiar própria (CANDAUI, 2016, p. 137-141), atua como projeção de imagens na fundação da fazenda, na solene e séria busca de Manoelzão pelo poder. É o que se apresenta na novela entre nuances sutis de criticidade, ritmadas poeticamente como reconstrução do sertão que ocorre ao longo de *Corpo de Baile*. O texto literário, assim, trabalha com esses acontecimentos, vestígios, mediante o que Guimarães Rosa escuta de Manoelzão e das vozes que o rodeiam. Desse modo, a ficção configura questões tornando presente o que, mais do que um passado morto, supostamente visível e localizável apenas na falecida mãe do capataz, ganha vida no movimento narrativo, no que ele reescreve como possibilidade de releitura do sertão.

Esse outro passado estaria ausente para os leitores da novela sem o gesto da ficção que, no artístico, interroga lugares silenciados, como os poderes do proprietário da Samarra e as próprias aspirações de mando de Manuelzão. Elas são desautorizadas na festa pelas “mulheres da cozinha” e os desconhecidos corpos anônimos que não tinham sido convidados para a comemoração. “Gente de surrão e bordão, figuras de romaria”. (ROSA, 2001a, p. 157) É com a narração desses personagens, inquietudes na margem, que ressurgem outros passados na reescrita do sertão em *Corpo de Baile*. Eles se compõem na narração de singularidades e de coletividades, como os romeiros e as prostitutas. São lugares de história elaborados inicialmente em imagens rudes que, de algum modo, estão associados à intensidade corporal.

São passados que, a exemplo dos narradores-mendigos da novela, recusam a condição de acabado, corporificando-se na força viva do narrar como reconfiguração de história que compõe um novo sertão na linguagem ficcional. Nesse perspectiva, tal como lido na “Festa de Manuelzão”, no percurso mencionado, observa-se em momentos de *Corpo de Baile* o rompimento dos “cortes” que “a historiografia pressupõe” (HARTOG, 2011, p. 22) - passado-presente; mortos e vivos; individual-coletivo - ,

confrontando-se a condição de separação plena, diante do passado supostamente morto que ressurge e se insere como corpo presente da narrativa, a ele conferindo outra vida.

Desse modo, o conjunto novelístico rosiano reescreve o sertão narrando-se como passado-presente, (re)configurado em um corpo ficcional que simultaneamente agrega o morto, assim suposto inicialmente, como nas promessas do passado de Manuelzão, e o vivo, como os poderes de contar dos personagens marginais, que pelo ritmo narrativo outro produzem novas possibilidades de (re)leituras. Dessa forma, o sertão é reconfigurado na ação de um corpo ficcional que carrega diversos repertórios, peças, passando a produzir história com o movimento narrativo que se dá através da mediação do artista. Ele, no entanto, não atua como remodelador de um passado pontual, um episódio dado, em um tempo e lugar determinados, que teria uma outra versão apresentada no literário. Guimarães Rosa, em *Corpo de Baile*, trabalha na “cozinha” que, pela utilização de temperos diversos, acontecimentos e leituras, desencadeia a fabricação da história na composição de um artístico intenso apresentado nas novelas.

Assim, se “em sua experiência de escrita, numa atividade de pesquisa, um escritor não pode deixar de estar envolvido, interessado, inquieto com relação ao passado” (DERRIDA, 2014, p. 83), lemos, em *Corpo de Baile*, uma dimensão múltipla da história na medida em que sua escrita recorre a repertórios diversos, coisas que se passam, para, na pluralidade de temas pesquisados pelo artista, reconfigurar a história no narrar. É o seu movimento de “incoerência” (CERTEAU, 2011), na dança desarmônica das novelas, que possibilita, no que escapa ao homogêneo, às unidades, a produção de novos sentidos do outro sertão, construído pela “leitura que associa coisas que (supostamente) não se ajustam”. (RICOEUR, 2016b) Assim, na dança de *Corpo de Baile*, os saberes eruditos, naturezas e vestígios, atuam na corporeidade da margem como lugar de história presente no “viajável” do corpo ficcional, como força produtora de passados que habita a região literária.

Bibliografia e Fontes

BIBLIOGRAFIA

ABREU, J. Capistrano de. *O sertão e Três séculos depois*, In: *Capítulos de História Colonial: 1500-1800*. Brasília: Conselho Editorial do Senado Federal, 1998 (p. 107-181; p. 199-221).

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História – Destruição da Experiência e origem da história*. (Trad. Henrique Burigo). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

_____. *Nudez*. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2014.

ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. *O Poder do Dito: João Guimarães Rosa e a procura de uma linguagem para dizer o sertão, para dizer o Brasil*. Campina Grande, Arius – Revista de Ciências Humanas e Artes (ISSN 0103-9253) v.16, n. 1/2, jan./dez. 2010 (p.9-15).

_____. *A feira dos mitos: a fabricação do folclore e da cultura popular (nordeste – 1920-195)*. São Paulo, Intermeios, 2015 (p. 225-234).

AMADO, Janaína. *Região, Sertão, Nação*. Rio de Janeiro: *Estudos Históricos*, vol.8, n.15, 1995, p.145-151.

ANDRADE, Mário de. *Danças Dramáticas do Brasil*. 2. Ed (Tomo I). Organização Oneyda Alvarenga. Belo Horizonte, Brasília: Itatiaia/Instituto Nacional do Livro/Fundação Nacional Pró-Memória, 1982.

ARRIGUCCI JR., Davi. *Borges ou o Conto Filosófico* (prefácio), In: *Ficções*. São Paulo, Globo, 1999 (p. 9-24).

ASSMANN, Aleida. *Espaços da Recordação – Formas e Transformações da Memória Cultural* [Introdução e Cap. IV – Corpo]. Campinas, Unicamp, 2011.

BARBOSA, Ivone Cordeiro. *Sertão: Um Lugar Incomum – O sertão do Ceará na Literatura do século XIX*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza, Secult, 2000.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2001.

BENJAMIN, Walter. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio D'Água Editores (Antropos), 1992.

_____. *Passagens*. Belo Horizonte, Editora UFMG; São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007 (p. 237-246; p. 499-556; p. 839-846).

_____. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo, Duas Cidades; Ed. 34, 2002.

_____. *O anjo da história* (organização e tradução de João Barrento). Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2016 (Série Filô/Benjamin), p. 83-90; 123-164; 224-228).

BOLLE, Willi. *Fórmula e Fábula*. São Paulo, Perspectiva, 1973.

_____. *grandesertão.br*. São Paulo: Duas Cidades-Editora 34, 2004.

CAMARGO, Frederico. *Um ensaio inédito de Guimarães Rosa*. São Paulo, Revista do IEB (n. 55), 2012.

CAMPAGNON, Antoine. *Literatura para quê?* (Trad. Laura Brandini). Belo Horizonte, Editora UFMG, 2009.

CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. São Paulo, Contexto, 2011.

CANDIDO, Antonio. *Vários Escritos*. São Paulo/Rio de Janeiro, Duas Cidades/Ouro sobre Azul, 2004.

_____. *A personagem de ficção* (Et.al.) -11ed. São Paulo, Perspectiva, 2005. (Coleção Debates:001/dirigida por J.Guinnessburg).

CALZOLARI, Tereza Paula Alves. *O caso de Corpo de Baile*, In: Anais do Congresso de Filologia da UFRJ, 2007.

CATROGA, Fernando. *Cemitério romântico e culto cívico dos mortos em Portugal (1756-1911)* [Introdução]. Coimbra, Minerva, 1999.

_____. *Os Passos do Homem como Restolho do Tempo: memória e fim do fim da história* [Introdução]. Coimbra, Almedina, 2009.

_____. *Memória, história e historiografia*. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2015.

CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. Campinas, Papirus, 1995.

_____. *A escrita da história*. Rio de Janeiro, Forense, 2011 (p. 304-384).

_____. *História e Psicanálise: entre ciência e ficção*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

CEZAR, Temístocles. *Sobre o saber da ausência ou das formas da poética*, In: MARCELINO, Douglas Attila. *Historiografia, morte e imaginário: estudos sobre racionalidades e sensibilidades políticas* (Prefácio). São Paulo, Alameda, 2017, p. 11-14.

COSTA e SILVA, Alberto da. *Sagarana e João Guimarães Rosa*, In: *O vício da África e outros vícios*. Lisboa, Edições João Sá da Costa, 1989, p. 151-157.

COSTA, Ana Luíza Marins; GALVÃO, Walnice (Consultoras). *Cadernos de Literatura Brasileira do Instituto Moreira Salles: João Guimarães Rosa. Edição Especial de Comemoração de 10 anos* (n. 20 e 21), São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2006.

COSTA, Ana Luíza Martins. *Delírios intraduzíveis do Chefe Ezequiel*. In: MARQUES, Reinaldo; SOUZA, Eneida Maria de (org.). *Modernidades Alternativas na América Latina*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2009, p. 298-316.

_____. *Via e viagens: a elaboração de Corpo de Baile e Grande sertão: veredas*, In: COSTA, Ana Luíza Marins; GALVÃO, Walnice. São Paulo, Instituto Moreira Sales, 2006. (p.187-235)

CHARTIER, Roger. *Debate: Literatura e História, com João Adolfo Hansen*. Revista *Topoi*. Vol. 1. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000, p. 197-216.

_____. *A História ou a Leitura do tempo*. São Paulo, Autêntica, 2009

_____. *O que é um autor? Revisão de uma genealogia*. São Carlos, EduFSCar, 2012.

CHAVES, Ernani. *O paradigma estético de Freud*, In: FREUD, Sigmund. *Arte, literatura e os artistas* (Coleção Obras Incompletas de Sigmund Freud). Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2015 (Prefácio), p. 7-39

CRUZ, Nelson. *No longe dos Gerais: a história da condução de uma boiada no interior de Minas [textos e ilustrações]*. São Paulo, Cosac & Naify, 2004.

DA SILVA, Rogério Mosimann. *O Velho Camilo, um sábio narrador marginal*, In: ROHDEN, Luiz [Org.]. *Entre filosofia e Literatura – recados do Dito e do Não Dito*. Belo Horizonte, Relicário, 2015, p. 63-77.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2011.

_____. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro, Contraponto, 2013.

_____. *Devolver uma imagem*, In: ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte, Autêntica Editora (Coleção Filô/Estética), 2015, p. 221-222.

_____. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2015.

DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura – uma entrevista com Jacques Derrida*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2014.

FANTINI, Marli. *Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens*. Cotia, SP, Ateliê Editorial; São Paulo, Editora Senac São Paulo, 2003.

FINAZZI-AGRO, Ettore. *Sertão-Nação (Ser tão nação?)*: [Capítulo IV], In: *Um lugar do tamanho do mundo: tempos e espaços da ficção em João Guimarães Rosa*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2001.

FOUCAULT, Michel. *Nietzsche, a genealogia e a história*, In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder* (Trad. Roberto Machado, 20ª edição). Rio de Janeiro: Graal, 2004.

_____. *Entrevistas (a Roger Pol-Droit)*. São Paulo: Graal, 2006.

_____. *A grande estrangeira: sobre literatura*. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2016 [“A linguagem enlouquecida”, p. 53-71]

_____. *Conversa entre Michel Foucault e Claude Bonnefoy (1968)*, In: FOUCAULT, Michel. *O belo perigo*. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2016.

FREUD, Sigmund. *Escritores criativos e devaneios*. Rio de Janeiro, Imago, 1996

_____. *Arte, literatura e os artistas* (Coleção Obras Incompletas de Sigmund Freud). Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2015, p. 7-39; 221-225; 273-281.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

_____. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo, Perspectiva, 2013.

_____. *Limiar, Aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014.

HADDOCK-LOBO, Rafael (Org.). *Os filósofos e a arte*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

HANSEN, João Adolfo. *Guimarães Rosa e a Crítica Literária*. Porto Alegre, XXVII Seminário Brasileiro de Crítica do Rio Grande do Sul (Anais), 2010, p. 17-28.

HARTOG, François. *Evidência da História: o que os historiadores veem*. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2011 (Coleção História & Historiografia/ coordenação Eliana Dutra)

HUCHET, Stéphane. *Passos e caminhos de uma teoria da arte* [Belo Horizonte, agosto de 1998], In: DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha* [Prefácio à edição brasileira]. São Paulo, Editora 34, 2010 (2ª edição).

IANNINI, Gilson. *Epistemologia da pulsão: fantasia, ciência, mito*, In: FREUD, Sigmund. *As pulsões e seus destinos*. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2015 (Obras incompletas de Sigmund Freud; 2), p. 91-133.

JERÔNIMO, Maria Cristina Antônio; SENNA, Janaína (orgs.) *Depoimentos sobre João Guimarães Rosa e sua obra*. [A partir de gravações no Museu da Língua Portuguesa com [Antonio Callado, Antonio Candido, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, Paulo Mendes da Rocha e Sérgio Sant'Anna]. São Paulo, Nova Fronteira/Saraiva, 2011.

JORGE, Marco Antônio Coutinho. *Fundamentos da Psicanálise - De Freud a Lacan*, vol. 1: as bases conceituais. Rio de Janeiro, Zahar, 2005.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto/Editora PUC-Rio, 2006.

LAGES, Susana Kampff. *João Guimarães Rosa e a Saudade*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

LEOPOLDO e SILVA, Franklin. *O universo concentrado: narração e reflexão em "Campo Geral"*, In: ROHDEN, Luiz [Org.]. *Entre filosofia e Literatura – recados do Dito e do Não Dito*. Belo Horizonte, Relicário, 2015, p. 9-21.

LIMA, Sônia Maria van Dijck (Org.). *Ascendino Leite entrevista Guimarães Rosa [1946]*. João Pessoa, Editora Universitária/UFPB, 1997.

LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo, Companhia das Letras, 2006, p. 15-28).

LOPES, Lorena. *Dos ventos: história, crítica literária e Linguagem em Grande Sertão: Veredas* (Capítulos 2 e 4). Belo Horizonte, Fino Traço, 2013.

LORENZ, Günter W. *Diálogo com a América Latina: panorama de uma literatura do futuro [1965]*. São Paulo: EPU, 1973, p. 315-355.

MACHADO, Ana Maria. *Leitura de Guimarães Rosa à luz do Nome de seus personagens*. - 3.ed. - Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2003

MARCELINO, Douglas Attila. *A narrativa histórica entre a vida e o texto: apontamentos de um amplo debate*. Rio de Janeiro, Revista Topoi (v. 13, n. 25, jul./dez), 2012, p. 130-146.

_____. *O corpo da Nova República: funerais presidenciais, representação histórica e imaginário político*. Rio de Janeiro, FGV Editora, 2015 (p. 11-21; 149-187).

MARQUARD, Odo. *Louvor do Politeísmo – Sobre monomítia e polimítia*. Manuscrito. (Trad. Georg Otte. Revisão da tradução: Bianka de Andrade). Stuttgart, Reclam, 1991.

MARTINS, Estevão C. de Rezende. *O enigma do passado: construção social da memória histórica*, in: Revista *Textos de História*, v. 15, n.1/2, p. 35-48, 2007.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. *O Léxico de João Guimarães Rosa* (3. ed. Revista). São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

MARTINS, Karla Patrícia Holanda. *Sertão e melancolia: espaços e fronteiras*. Curitiba, Appris, 2014.

MEYER, Mônica. *Ser-tão Natureza: A natureza em Guimarães Rosa*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2008.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Cores de Rosa*. Cotia, SP, Ateliê Editorial, 2010

MENEZES, Roniere. *O traço, a letra e a bossa: literatura e diplomacia em Cabral, Rosa e Vinícius*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2011.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Desafios e possibilidades na apropriação de cultura política pela historiografia*. Belo Horizonte, Argvmentvm, 2009.

NANCY, Jean-Luc. *Resistência da Poesia*. Lisboa, Edições Vendaval, 2005.

_____. *Imagem, mimesis & méthesis*, In: ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte, Autêntica Editora (Coleção Filô/Estética), 2015, p. 55-73).

NEVES, Margarida de Souza. *Nos compassos do tempo. A história e a cultura da memória*, in: *Mitos, projetos e práticas políticas: memória e historiografia*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2009.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O nascimento da tragédia, ou o Helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992 (p. 24-32; 45-54)

_____. *Sobre verdade e mentira* (tradução e organização de Fernando de Moraes Barros). São Paulo, Hedra, 2008.

NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo, Editora 34, 2009 (p. 167-188).

OTTE, Georg. *Rememoração e citação em Walter Benjamin*. Belo Horizonte, Revista de Estudos de Literatura, v. 4, 1996, p. 211-223.

_____. *A preciosidade dos farrapos: a transvaloração dos valores em Walter Benjamin*. In: SOUZA, Maria de Souza e MIRANDA, Wander Melo (orgs.). *Crítica e coleção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, pp. 298 - 307.

PACHECO, Ana Paula. *Lugar do Mito: narrativa e processo social nas Primeiras Estórias de Guimarães Rosa*. São Paulo, Nankin, 2006.

PASSOS, Cleusa R. *Guimarães Rosa: do feminino e suas estórias*. São Paulo, Hucitec; Fapesp, 2000 (p. 125-139).

PATRÍCIO, Danilo Almeida. “*Saudades de destino*”: *forças e corpos fora de regra no Corpo de Baile de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte. Revista Em Tese (FALE-UFMG, v. 20, n. 3), 2014.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. São Paulo, Cosacnaify, 2014.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & Literatura: uma velha-nova história*. Nuevo Mundos - Mundos Nuevos (Online). Debates, 2006.

PRADO JR., Bento. *O Destino Decifrado – Linguagem e existência em Guimarães Rosa*, in: *Alguns ensaios: filosofia, literatura e psicanálise*. São Paulo, Limonad, 1985, p. 195-226.

PEREIRA, Maria Luiza Scher. *O intelectual em trânsito num texto híbrido – “Páramo”, de Guimarães Rosa*, In: MARQUES, Reinaldo. SOUZA, Eneida Maria de. *Modernidades Alternativas na América Latina*. Editora UFMG, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo, EXO experimental org.; Ed. 34, 2005.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento* [Tradução: Alain François [et al.]. – Campinas, São Paulo, Editora da Unicamp, 2007, p. 134-142; 210-214.

RICOEUR, Paul; CASTORIADIS, Cornelius. *Diálogo sobre a historiografia e o imaginário social*. Lisboa, Edições 70, 2016.

RICOEUR, Paul. *Teoria da Interpretação – O Discurso e o Excesso de significação*. Lisboa, Edições 70 [Biblioteca de Filosofia Contemporânea 2], 2016b

RODRIGUES, Camila. *Poemas para ouvir: uma interpretação dos cadernos de estudos para a obra de Guimarães Rosa*. São Paulo, Revista Manuscrita (n. 25), 2013

_____. *Crianças e escrituras de Guimarães Rosa criam novos tempos para a história*. Campinas, Revista da Unicamp, 2015.

ROLAND, Ana Maria. *A terra do exílio e o sertão redimido: notas sobre a crônica sertaneja em José de Alencar*, In: CARVALHO, Gilmar de (org.). *Bonito pra chover: ensaios sobre a cultura cearense*. Fortaleza, Edições Demócrito Rocha, 2003 (p. 47-62).

RONCARI, Luiz. *Nietzsche, Walter Benjamin, Guimarães Rosa: uma ideia de história*. Porto Alegre: *Letras de hoje*, vol.47, n.2, abr./jun, 2012.

_____. *O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder*. São Paulo: Unesp, 2004.

_____. *O Buriti do Brasil e da Grécia: Patriarcalismo e dionisismo no sertão de Guimarães Rosa*. São Paulo, Ed. 34, 2013.

RÓNAI, Paulo. *Rondando os segredos de Guimarães Rosa*. In: ROSA, João Guimarães. *Manuelzão e Miguilim*. 11^a ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001 (p. 17-25).

_____. *Os prefácios de Tutameia*, In: ROSA, João Guimarães Rosa. *Tutameia*. Rio de Janeiro, Ediouro Publicações, 2009.

ROSA, João Guimarães. *Magma*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1997 [1936].

_____. *Manuelzão e Miguilim*. 11^a ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *No Urubuquaquá, no Pinhém*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001b.

_____. *Noites do Sertão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001c.

_____. *Tutameia (Terceiras estórias)*. Rio de Janeiro, Ediouro Publicações, 2009 (p. 7-45; 156-159).

ROWLAND, Clara. *A Forma do Meio: livro e narração na obra de João Guimarães Rosa*. Campinas, SP, Unicamp; Edusp, 2011.

SOARES, Claudia Campos. *Considerações sobre Corpo de Baile*, in: Revista Itinerário, n. 25 Araraquara, 2007, p. 39-64

_____. *Corpo de Baile: um mundo em transformação*. Belo Horizonte: Revista Ângulo, n. 115, out./dez/2008, p. 40-47.

SOUZA, Eneida Maria de. *Rosa Residual*. In: MIRANDA, Wander Melo; SOUZA, Eneida Maria de (org.). *Crítica e coleção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p.58-69.

STARLING, Heloísa Maria Murgel. *Lembranças do Brasil: teoria política, história e ficção em Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Revan, UCAM, IUPERJ, 1999.

TATIT, Luiz. *Ilusão enunciativa na canção*, In: *Per Musi – Revista Acadêmica de Música* (UFMG-Belas Artes), Belo Horizonte, n.29, jan.-jul., 2014, p.33-38.

VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. *Vozes do Centro e da periferia*, In:FANTINI, Marli. *A poética Migrante de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte, UFMG, 2008 (380-399).

_____. *Sertão e Memória: As cadernetas de campo de Guimarães Rosa*, In: *A boiada/João Guimarães Rosa; (Ilustrações Paulo Mendes da Rocha)*. - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011

VECCHI, Roberto. *A comunidade sem obra e a comunhão possível da escrita em “O recado do morro” de Corpo de baile*. Plural Pluriel - revue des cultures de langue portugaise, [En ligne] n° 4-5, automne-hiver, 2009.

WISNIK, José Miguel. *O recado da viagem*. In *Scripta*, Belo Horizonte, n. 3, v. 2, 1998. p.160-170.

XAVIER, Joelma Rezende. *Sobre bailados de Corpo de Baile: uma análise comparativa entre literatura e dança no texto rosiano*. I Jornada de Literatura e outras artes da UnB (Miniconferência de encerramento). Brasília, junho de 2016.

FONTES:

SILVA, Álvares da. *Um escritor entre seus personagens. O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, 21 de junho de 1952, In: ROSA, João Guimarães Rosa. *A boiada* [Ilustrações Paulo Mendes da Rocha]. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2011.

ROSA, João Guimarães Rosa. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. - 3.ed. - Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2003.

_____. *Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer Clason (1958-1967)* [edição, organização e notas: Maria Aparecida Faria Marcondes Bussolotti; tradução: Erlon José Paschoal]. Rio de Janeiro, Nova Fronteira/Academia Brasileira de Letras/ Ed. UFMG; Belo Horizonte, 2003.

_____. *A boiada* [Ilustrações Paulo Mendes da Rocha]. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2011.

_____. *Carta ao Padre João Batista*. 1963, p. 1-2. Carta de Guimarães Rosa ao padre João Batista, de Curvelo, enviada pelo escritor a partir do Rio de Janeiro, em 26 de agosto de 1963, respondendo ao religioso com atenção sobre “O recado do Morro”, uma das sete narrativas de Corpo de Baile. Documento obtido (reprodução) em 2014, na Casa da Cultura, no município de Morro da Garça, Minas Gerais, Brasil.

ROSA, Vilma Guimarães. *Relembraimentos: João Guimarães Rosa, meu pai* (3. Ed. rev. e ampl.). Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2008 [cartas e evocações, lidas na maioria].

Fundo João Guimarães Rosa, no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), na Universidade de São Paulo. Fontes consultadas: Cadernetas do escritor: números 6 e 8; Cadernos do Escritor: 8, 14 e 22, com anotações, e 10, 18, 20 e 25, apenas consulta; Caixa 18: originais da obra – “Casa de Manuelzão”. “Barbatões famosos”. Visitas feitas ao arquivo, em São Paulo, em julho de 2009 e dezembro de 2011. Nova visita, caso possível, para consulta de originais.

Fundo Henriqueta Lisboa, no Arquivo do Centro de Escritores Mineiros (CEI, Biblioteca Central da UFMG, 4º. andar), para consulta, principalmente, dos documentos de Rosa como Chefe de Divisão de Fronteiras do Itamarati.

- Entrevistas [com diplomatas/escritores que conviveram com Guimarães Rosa]:

Com Francisco Alvim, em set. 2012, em Fortaleza, durante Festival UFC de Cultura;

Com Alberto da Costa e Silva (poeta, diplomata e historiador), em 6 de maio de 2016, na residência do mesmo, Laranjeiras, Rio de Janeiro.

ANEXOS

Anexo 1 – Sinopses/Resumos das Estórias de *Corpo de Baile*

LIVRO 1: Manuelzão e Miguilim

Campo Geral: Na novela, a narração está misturada aos olhos de Miguilim, menino entre 7 e 8 anos protagonista da estória, vivendo em uma família pobre no Mutúm, nos Gerais. Miguilim vive com os pais, sua tia-avó Izidra e agregados, como Mãitina. Entre os irmãos de Miguilim, o mais próximo é Dito, que morre em meio à ausência de tratamento adequado para enfermidade. Desterrado socialmente, o pai trabalha na terra alheia. Há um ‘triângulo amoroso’ a partir da mãe de Miguilim, disputada entre o pai, Berno, e o irmão deste, tio de Miguilim, Terez. A disputa narra uma violência latente, eclodindo em alguns momentos da novela. Miguilim vive em forte conflito com o pai. O menino é míope, tal como Guimarães Rosa, e assim se descobre ao longo da trama. Ele deixará o Mutúm após a morte do pai. É *levado* para a cidade – para estudos e cuidados – pelo médico José Lourenço, que está em lazer de caça pelos sertões.

Uma Estória de Amor/Festa de Manuelzão: Vaqueiro Manuelzão protagoniza a fundação de um lugar a partir de uma fazenda, a Samarra, em acerto com proprietário residente na cidade (Frederico Freyre, ausente-presente através de ordens e da linguagem, mandando uma carta lida solenemente em público, na noite de festa). O marco iniciático é a inauguração da capela em homenagem à mãe de Manuelzão, em festa que registra tensão entre o idealizado pelo vaqueiro e a movimentação desencadeada por anônimos, como as prostitutas, comerciantes, facínoras... São desconhecidos que não foram convidados para a festa, mas chegam para formá-la, com suas experiências. Manuelzão debate-se sobre fazer ou não o que seria a última viagem com uma boiada, dilema digerido por ele a partir da narrativa do Boi Bonito, estória dentro da história narrada pelo velho Camilo, um mendigo tido como demente na comunidade, pelos valores partilhados no mundo vivido fora da festa. Nela, Camilo passa a ter um lugar de destaque, assim como a narradora Joana Xaviel. O decorrer da trama mostra o riachinho secando enquanto a fazenda vai se estruturando.

LIVRO 2: No Urubuquàquà, no Pinhém

A Estória de Lélío e Lina: Saindo da cidade, o vaqueiro Lélío chega à fazenda do Pinhém, terra onde residira o pai, Higino. Temos, assim, marcas do rural entrelaçadas à cidade. Lélío adentra ao Pinhém movido pela lembrança, que o acompanha em seus dias na fazenda, ao longo de um ano, narrado também a partir de marcas da natureza. Lélío lembra quando decide partir, deixando a fazenda. Habilidade na lida de vaqueiro, Lélío começa a trabalhar e vivencia experiências amorosas intensas, confiadas à Dona Rosalina. Há uma presença das prostitutas na dimensão de vida comunitária, que também agrega os “artistas amadores”, como o tocador de viola Pernambuco. Eles se reúnem principalmente aos domingos, para “prazeres de corpo” e a comemoração da vida, celebrando encontros. Esse espaço dentro-fora (dentro da propriedade, mas com outras regras de conduta) tem à frente Conceição e Tomázia. Elas vivem na fazenda com o ‘aval’ do proprietário, inseridas nos afazeres complementares da pecuária, principalmente na parte diurna e nos dias de semana. Nesse espaço

diferente, que chamo de “Domingueira”, há uma busca pela felicidade dentro do território da fazenda, entre as agruras do trabalho, no espaço-tempo tecido a partir de domingo, quando também eles exercem o não-fazer na propriedade. A “Domingueira” é construída na junção entre experiências de Cultura e a escrita artística rosiana. Lélío e Lina deixam o Pinhém em meio à decadência econômica da fazenda, com o sofrimento de alguns personagens, inadaptados às mudanças, que se dá com a automatização da propriedade.

O recado do Morro: Uma comitiva – frei, fazendeiro, cientista – percorre sertões e entra em contato com sete “fracos de mente” que, profeticamente, propagam uma mensagem oriunda da natureza, mítica, dos 'sons do Morro'. Não explícito, o conteúdo transita entre os “recadeiros”. A comitiva é guiada pelo protagonista Pedro Orósio, o Pê-Boi, e o antagonista Ivo Crônico que, com os demais guias, no interior da trama, movidos pelo ciúme (do namorado Pedro) armam uma cilada para o forte e sedutor roceiro. A armadilha é *descoberta* pelo artista que compõe uma canção, onde também está a trama narrativa. Além da comitiva, estão em viagem os chamados recadeiros, em relações diferenciadas com a natureza, quando comparados aos olhares da comitiva. Situam-se no que chamo de “margens sertanejas”, não incorporados aos modos de trabalho das propriedades. Eles são inscritos no presente a partir da imagem do passado, composta pelo “longínquo”, tanto no tempo, como no espaço, em relação ao mundo sertanejo que vive na produção agrícola e pecuária. Mundo esse que vivencia mudanças, a partir do contato mais intenso com outras forças que compõem a comitiva.

Cara de Bronze: Um Velho fazendeiro, solitário e debilitado fisicamente, 'escolhe' o vaqueiro Grivo para fazer uma viagem aos longínquos sertões brasileiros - no Norte, o Alto Sertão -, em busca da poesia. Uma comunidade de vaqueiros situa-se como voz coletiva vivencia as mudanças no Urubuquãquã, com a venda de muitos bois da fazenda, para o “abastecimento das cidades”.

LIVRO 3 – Noites do Sertão

Dão-lalalão: O ex-boiadeiro e matador Soropita vive em um novo sertão com Doralda, ex-meretriz fogosa de Montes Claros (MG). Distantes do passado (pelo menos ele assim deseja), Soropita vive receoso com a possibilidade de contato no lugar com conhecedores do passado de sua amada, que a ele fala com malícia sobre as *passagens* dela em cidades. A violência do amado segue latente, sendo assim narrado o ex-jagunço que matara valentões a mando do governo (varguista), que assim disciplinara as forças regionais. O ápice da estória está, ante ao ciúme doentio, no ataque de Soropita ao “Preto Iládio”. Com isso, vemos a presença latente da violência, a partir dos sertões dos Gerais. Pelo ciúme, Soropita exerce seu lugar de força no embrionário espaço urbano que surge no Arraial, lugar de escuta das novelas do rádio.

Buriti: Metáfora da sexualidade nos sertões dos Gerais. Iô Liodoro é viúvo e dono da fazenda do Buriti Bom. Um dos filhos, Irvino, vai para cidade e casa-se com Lalinha. Com o término da relação, a nora *vem* morar com o sogro e as duas filhas, uma delas Maria da Glória, em flerte com Miguel, o Miguilim que, desgarrado da família na 1a. Narrativa, surge como veterinário de volta ao sertão. Lalinha acaba envolvendo-se com o patriarca Liodoro, e Glória descobre-se sexualmente com Gualberto, fazendeiro vizinho, de aspecto grotesco. O lugar do amoroso e da sexualidade demarca ao mesmo tempo a diferença e os caminhos sem volta entre rural e cidade, inserindo de modo peculiar na modernidade brasileira no sertão. Ela é narrada com seus poderes históricos,

aos quais reagem as experiências da margem sertaneja. Elas são narradas pela escrita moderna, imbricada a personagens que movimentam memórias, como o bobo Ezequiel, o Chefe.

Anexo 2 – Documentos em imagens

Em Diálogo com Capítulo 1:



Fonte: Acervo do Instituto Moreira Sales

Guimarães Rosa destacado em foto com a família, na infância. A imagem dialoga com a reflexão sobre seus deslocamentos que, a partir da escrita, abrem novos lugares de leitura em *Corpo de Baile*. A foto mostra seu estranhamento na presença familiar, incomodado com o “mundo dos adultos”.

Em Diálogo com Capítulo 2:

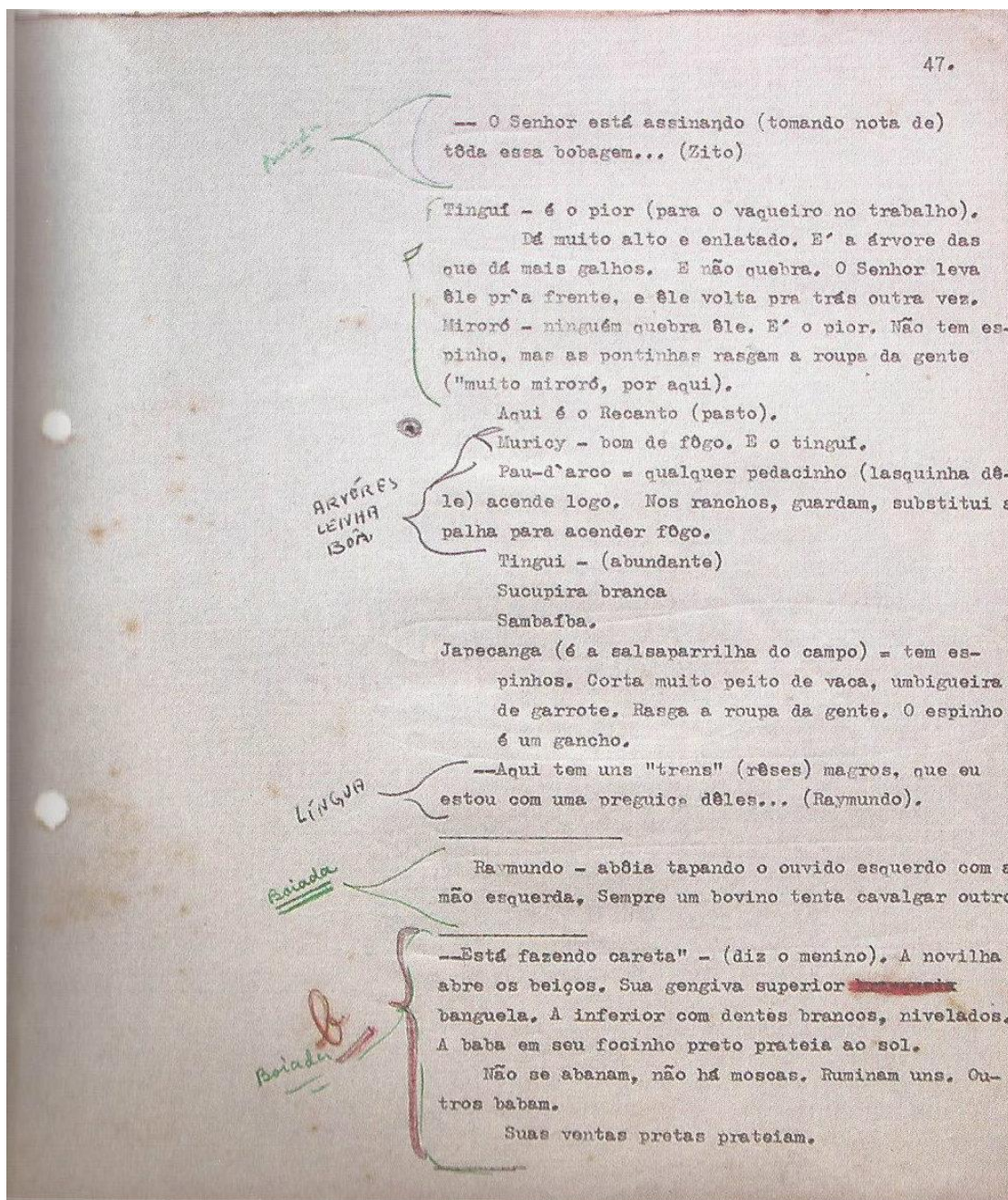


Fonte: Foto Eugênio Silva, originalmente publicada pela Revista O Cruzeiro, em Edição de 21/6/1952.

João Guimarães Rosa entre os vaqueiros dos Gerais, durante viagem de 10 dias feita, a cavalo, em maio de 1952. O grupo passou por 7 fazendas de gado, conduzindo uma grande boiada, em percurso de 240 km. A comitiva partiu de Três Marias, arredores mineiros do Rio São Francisco, chegando em Sete Lagoas (MG).

Documentos de “A boiada” - Anotações feita por Guimarães Rosa durante a viagem de 1952 (manuscritos) e trabalhos posteriores, a partir dela (datiloscritos). Foram consultadas Fontes no IEB-USP. Aqui segue pequena parte do material, publicado mais

recentemente em ROSA, João Guimarães. *A boiada* [Ilustrações Paulo Mendes da Rocha]. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2011.



1) Inscrição de memórias, uma "anotação de bobagens", segundo o vaqueiro Zito.

(Da caderneta de ZITO (João Henriques da Silva Ribeiro) :

Turmalina	Farofa	Fazendeira
Montanha	Despedida	Roxinha
Carinhosa	Orora	Cambona
<u>Nobresa</u>	Araponga	Canastra
<u>Piúna</u>	Moça Branca	Mulatinha
Parafba	Ponte Nova	Paquinha
Roxona	Maruca	Argentina
Camurça	Morena	Pavuna
Farmácia	Violeta	Cachoeira
Rolinha	Sertaneja	Duquesa
Palmeira	Serenata	Fazendinha
Guaraina	Comarca	Namorada
Floresta	Alemanha	Charóa (Charrá)
<u>Sembléia</u>	Estrêla	Jurema
Bolívia	Donzela	Gemada
Carvoeira	Barqueira	Ganabara
Rainha	Nigrinha	Escópa
Mineira	Cerveja	Brasileira
Cristalina	Veneza	Limeira
Suzana	Boneca	Belavista.

(Chamo Figueira, que nos espiava, sempre :
fixa-se mais, põe uma orêlha para trás, depois
põe ambas.)

MARÇA
NEVEIRO (do Dourado)
LI MOEIRA

Maravilha	Tetêia	Luminada
Beladona	Normana	Paciência
Piranha	Cabrita	Mogiana
Consulta	Maruca	Serra Azul Amoroza
Sovela	Luarina	Searença
Conquista	Diamantina	Praniçi
Oropa	Francesa	Lembrança
Noroama	Baliza	Roçeta
Uberaba	Uberlândia	Palmira
Balança	Realeza	Laranjinha
Deploma	França	Magreira
Casinha	Revista	Giboia
Caxiada	Rosada	

2) Anotações do vaqueiro Zito (suas memórias), que também era cozinheiro durante a viagem

ESTOURO

(Manoelzão)

Dentro de Montes Claros.

1.070 rêses.

1934.

Vinha de Jequitinhonha e ia para Pirapora.

Causa : ninguém sabe. Manoelzão vinha mais ou menos no meio da boiada.

(-"Aquilo vai de "golpe" em "golpe"...)

Em 1932, na ponte de Pirapora.

Umás 400 rêses - vacada curraleira, vinda de Goiás. (Nós recebemos este gado em Paracatú. A guia refugou. Manoelzão tinha cortado o primeiro "golpe". O seu cavalo caíu, foi todo pisado, mas não morreu. O cavalo ficou todo machucado.

Já tinham avançado uns 200 metros na ponte. Ela zôa mesma coisa como uma cuica : zuum, zuum ! (Só tem um assoalho, o resto é ferro. (A gente não nota nem de que jeito vê...))"

-Fui saindo da sela e me encostando naquelas guardas, da ponte...

8 rêses caíram dentro d'água. Passaram uma cachoeira (tombo d'água por baixo da ponte). Saíram um quilômetro e tanto, mais em baixo, nos pórto de vapor.

....

(Estouro da ponte. Pirapora.)

8 horas da manhã.

O velho Figueiredo mandou 12 vaqueiros pra receber ~~esta~~ essa vacada do Nonô Roquette, condutor des' a vacada. Recebemos essa vacada em Buri-tizeiro, no curral da Central (tinhamos vindo des' de Paracatú).

3) Estouro da boiada, a partir de narração do vaqueiro Manoel Nardy, o Manoelzão.

28-V-952 19

Às 6 horas da ~~manhã~~ manhã.
 Clari dade da madrugada. O
 sol ainda não saiu. "Esta
 clareando agora, resuminado".
 "Romper da aurora". Perto
 de nós, o grosso, enorme
 rião reto, de humma branca
 ("gumaca") desce da bocaina
 pela baixada. Sobre ele o
 outeiro, que marca o
 nascente. Grandes nuvens
 alaranjadas, que, a certa
 hora, se mudam em
 azuis — mas sobre elas
 o céu se torna de
 difusos dainos cor de

4) Manuscrito relativo à viagem, com a letra de Guimarães Rosa

Chimanga Salina Covêia
 Bizarria Meia-Lua Metrage
 Cabaceira Cordeira Fantasia
 Vila Rica Gasolina Barona
 Carta Branca Mascaranha
 Mascarina Piaba Parasita
 Orvalada Mueda Suberana
 Invejosa Barbilona
 Esposinha Espada Província
 Sereia Campeira Zulôga



ORELHAS

Mesticas zebds : (orelha pesada)

No comum : orelha caída

Para a frente : interêsse, ou para bater.

Para trás : atenção.

Quando escutam uma coisa, mas não estão enxer-
 gando : ficam trocando as orelhas (uma para trás,
 depois a outra) ; quando ouvem um pássaro, por ex-
 emplo. (-"Pra poder assuntar...")

QUANDO VEM PARA BATER :

Fica de lá, armada. (Muda tôda).

Risca com uma pata, pra uma banda ; risca com a
 outra. -Então, tá na hora mesmo.

Até o caminhado é diferente, da criação que
 está enfezada :(irritada) = o passo fica pequeno
 (curto). Rapa terra pra trás.

Bovino irritado : fica estrumando mole, suja
 todo, o rabo, as pernas por trás. Urinando aos bo-
 cadinhos, aos bocadinhos, quase sem parar.

-Tôda breada de estrume... Aquela está na ho-
 ra de tirar veneno !...

Gado não gosta de mulher, de menino, nem de cachor-
 ro.

M. A. Rosa
M. A. Rosa

M. A. Rosa

5) Anotações de Guimarães Rosa feitas com a escuta das memórias de Zito

ROTEIRO²⁷⁸

Interior – Na coberta – Alta manhã

Quadros de filmagem:
 Quadros de montagem:
 Metragem:
 Minutagem:

1. G.P.G. Int. Coberta

Entrada dos vaqueiros. Curto prazo de saudações ad libitum, os chegados dispindo suas croças - bem trançadas, trespassadas Adiante e reforçadas por um Cabeção ou “sobrepeliz” sobre Os ombros, também de palha de Buriti.....

Som: O violeiro estará tocando uma mazurca.
 Som: O fim da mazurca.

Inhô Ti entra no plano, de costas
 Inhô Ti saúda os vaqueiros recém-Vindos.....

Som: Touros, de curral para Curral, arruam o berro tossido, de u-hu-hã, de desafio. (O touro involuntário, que tem o movimento mau das tempestades.)

2. P.A. Int. Coberta.

O vaqueiro Mainarte guarda na orêlha o cigarro apagado. Apon-ta, na direção da varanda, e faz Menção de sair.....

O vaqueiro Mainarte: Pedir a ele pra cantar cantiga de olêolá, uma cantiga de se fechar os olhos...

Em: P.E.M. da câmera, em lento Avanço enquadram-se: os currais, o terreiro, a Casa, a escada, a varanda.

²⁷⁸ “Cara-de-Bronze”, In: *No Urubuquaquá, no Pinhém* (Corpo de Baile). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001b, p. 130, 131. O roteiro cinematográfico está presente na novela “Cara-de-Bronze”, a mais experimental entre as 7 do Conjunto de *Corpo de Baile*. Elas se interpõe na narração, que se elabora com diversas linguagens artísticas, a partir de uma dimensão literária que também se interroga sobre sua forma, em coleção. Inserimos aqui o roteiro para uma ideia de composição artística na trama, também marcada pelo jogo teatral, encenado com as experiências dos vaqueiros, e os versos musicais que se intercalam.