

Edinília Nascimento Cruz

**TOPOGRAFIAS ROSIANAS:  
UM ESTUDO DO ESPAÇO EM *CORPO DE BAILE*, DE JOÃO GUIMARÃES ROSA**

Belo Horizonte  
Universidade Federal de Minas Gerais  
Faculdade de Letras

2017

Edinília Nascimento Cruz

**TOPOGRAFIAS ROSIANAS:  
UM ESTUDO DO ESPAÇO EM *CORPO DE BAILE*, DE JOÃO GUIMARÃES ROSA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito para a obtenção do título de Doutora em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Literatura Brasileira

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Orientadora: Profa. Dra. Cláudia Campos Soares

Belo Horizonte  
Universidade Federal de Minas Gerais  
Faculdade de Letras

2017

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

R788c.Yc-t Cruz, Edinília Nascimento.  
Topografias rosianas [manuscrito] : um estudo do espaço em  
Corpo de Baile, de João Guimarães Rosa / Edinília Nascimento  
Cruz. – 2017.  
267 f., enc.  
Orientadora: Claudia Campos Soares.  
Área de concentração: Literatura Brasileira.  
Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade.  
Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas  
Gerais, Faculdade de Letras.  
Bibliografia: f. 259-267.

1. Rosa, João Guimarães, 1908-1967. – Corpo de baile – crítica e interpretação – Teses. 2. Espaço e tempo na literatura – Teses. 3. Ficção brasileira – História e crítica – Teses. 5. Literatura – Filosofia – Teses. I. Soares, Claudia Campos. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: B869.33

Tese intitulada *Topografias rosianas: um estudo do espaço em Corpo de baile, de João Guimarães Rosa*, de autoria da Doutoranda EDINÍLIA NASCIMENTO CRUZ, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

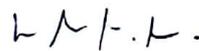
**Área de Concentração:** Literatura Brasileira/Doutorado

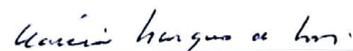
**Linha de Pesquisa:** Poéticas da Modernidade

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

  
\_\_\_\_\_  
Prof.ª. Dra. Cláudia Campos Soares - FALE/UFMG - Orientadora

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Luís Alberto Ferreira Brandão Santos - FALE/UFMG

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Sérgio Alcides Pereira do Amaral - FALE/UFMG

  
\_\_\_\_\_  
Prof.ª. Dra. Márcia Marques de Moraes - PUC/MG

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Roniere Silva Menezes - CEFET/MG

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Georg Otte  
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 6 de dezembro de 2017.

*Dedico este trabalho ao  
meu marido, Darci Godói Quintão,  
e a minha mãe, Hercília Cordeiro de Freitas,  
indispensáveis em minha vida.*

## AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, professora Doutora Claudia Campos Soares, por ter-me acolhido com tanto carinho e profissionalismo, pelas valiosas sugestões, apoio e serenidade com que orientou o meu trilhar pelas veredas rosianas.

Aos professores Doutores Luis Alberto Ferreira Brandão Santos e Sérgio Alcides Pereira do Amaral, pelas contribuições ao meu trabalho no Exame de Qualificação.

Aos integrantes da Banca Examinadora, professores Doutor Luís Alberto Ferreira Brandão Santos, Doutor Sérgio Alcides Pereira do Amaral, Doutora Márcia Marques de Moraes e Doutor Roniere Silva Menezes.

À Coordenação do Pós-Lit, aos funcionários da Secretaria e da Biblioteca da FALE/UFMG.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG (Pós-Lit), pelos conhecimentos proporcionados durante as disciplinas cursadas.

À Secretaria de Estado de Educação de Minas Gerais, à Superintendência Regional de Ensino de Januária e à Secretaria Municipal de Educação de Itacarambi, por me concederem o afastamento de minhas atividades docentes, sem o qual não teria conseguido concluir este Doutorado. À Escola Estadual Professor Josefino Barbosa e à Escola Municipal Adélia Antônia de Almeida Seixas pelo acolhimento profissional e por toda compreensão.

A Darci Godói Quintão, meu marido e amigo, por enfrentar comigo, com paciência e cuidado, as lutas diárias, celebrando juntos esse grande baile que é a vida.

Ao professor Eugênio Rodrigues Santos, pela confiança e agilidade para com meu pedido de afastamento e à Professora Érica de Souza Freitas Macedo, pela simpatia e presteza sempre.

A meus colegas docentes e a meus alunos, pelo incentivo e apoio.

À minha mãe Hercília Cordeiro de Freitas, exemplo de luta e persistência. À minha família, em especial a meus irmãos Luiz, Jacira, Clarice, Maria, João, Noêmia, Joelina, Elço e Zilda, pelo carinho incondicional.

Aos colegas do Programa de Estudos Literários, especialmente Wesley Thales de Almeida, companheiro na vida acadêmica, pelas preciosas sugestões, pela disponibilidade e carinho.

À Marília e Rosa Godói Quintão pela generosidade com que me acolheram em Belo Horizonte.

À Dalila e Raquel Godói Quintão, a Sérgio Garcia e Sérgio Caldas, Cynara, Rosana, Cíntia e Éder Quintão, pelas inúmeras contribuições prestadas.

À Jacinta Versiani e Celeste Silva, amigas de sempre, por acreditarem que eu poderia ir mais longe.

A Deus, pelos obstáculos vencidos, por ter-me permitido fazer a travessia.

*Existem tantos espaços quantas experiências  
espaciais distintas.*

Maurice Merleau-Ponty

*Tudo é e não é...  
[...], este mundo é muito misturado...*

João Guimarães Rosa

## RESUMO

Esta tese analisa no conjunto das sete novelas de *Corpo de baile* (1956), de Guimarães Rosa, as figurações do espaço, com foco na relação de unidade e fragmentação entre as narrativas. Trazemos à luz de nossa interpretação os diferentes modos de articulação e coexistência na integração das partes que, na composição do conjunto do livro, se unem por meio de várias conexões: espaço comum, mesmo universo ficcional, personagens que se repetem, recorrência de temas, reiteração de motivos. Nesta leitura, demonstramos como esses aspectos que impossibilitam a fixação de limites entre as narrativas interferem no modo ambivalente com que o espaço se configura. Dentro de nosso horizonte interpretativo, destacamos como essas ocorrências que desorientam os limites fixos se intensificam, dando uma visão problematizadora das formas de representação espacial. Em nossos estudos, identificamos o sertão-gerais como uma categoria potencialmente significativa na composição do universo móvel do livro, que se desdobra e se ressignifica em várias dimensões: geográfica, social, cultural, histórica, simbólica e mítica. Acrescentamos ainda ao exame desse espaço paradoxal reflexões acerca da maneira como as personagens aparecem e reaparecem em condição de trânsito, gerando uma tensão entre autonomia e interdependência, que coloca em jogo a rede de referências entre as novelas.

**Palavras-chave:** *Corpo de baile*. Guimarães Rosa. Espaço. Tensão. Unidade. Fragmentação.

## RÉSUMÉ

Cette thèse a pour but d'analyser dans l'ensemble des sept nouvelles du livre *Corpo de Baile* (1956), de Guimarães Rosa, les figurations de l'espace, en mettant l'accent sur la relation unité et fragmentation entre les récits. Nous mettons en lumière notre interprétation des différents modes d'articulation et de coexistence dans l'intégration des parties qui, dans la composition du livre, s'unissent au moyen de plusieurs connexions: l'espace commun, le même univers fictif, les personnages récurrents, la récurrence de thèmes, la répétition des raisons. Dans cette lecture, nous montrons comment ces aspects qui rendent impossible l'établissement de frontières entre les récits interfèrent dans la manière ambivalente dont l'espace est configuré. Au sein de notre horizon interprétatif, nous soulignons comment s'intensifient ces occurrences qui désorientent les limites fixées, donnant une vision problématisante des formes de représentation spatiale. Dans nos études, nous identifions le « sertão-gerais » comme une catégorie potentiellement significative dans la composition de l'univers mobile du livre, qui se déploie et se re-signifie dans plusieurs dimensions: géographique, sociale, culturelle, historique, symbolique et mythique. Nous ajoutons aussi à l'examen de cet espace paradoxal, des réflexions sur la manière dont les personnages apparaissent et réapparaissent dans une condition de circulation, générant une tension entre d'autonomie et d'interdépendance, mettant en jeu le réseau de références entre les récits.

**Mots-clés:** *Corpo de Baile*. Guimarães Rosa. Espace. Tension. Unité. Fragmentation.

## SUMÁRIO

<b>CONSIDERAÇÕES INICIAIS .....</b>	<b>16</b>
<b>CAPÍTULO I - O ESPAÇO ROSIANO: FORMAS E EFEITOS.....</b>	<b>26</b>
1.1 Estratégias de representação: o espaço nas narrativas .....	26
1.2 Prospecções do sertão: “corpo de noturno rumor” .....	33
1.3 Potencialidades do espaço rosiano: entre o real e o ficcional.....	41
1.4 O espaço do livro em sua materialidade: edições e paratextos.....	52
1.5 Campo de forças: diferenças e aproximações do sertão/gerais .....	64
<b>CAPÍTULO II - O CORPO DANÇANTE: RELAÇÕES DE INTERDEPENDÊNCIA..</b>	<b>80</b>
2.1 Tensão no corpo narrativo: unidade e multiplicidade .....	80
2.2 Campo geral: “explorando uma ambiguidade fecunda” .....	86
2.3 Da possibilidade à impossibilidade de mapear .....	100
2.4 Viagem-travessia: espaços de trânsito .....	105
2.5 Tensão no espaço: entre fluxos e fixos.....	126
2.6 Estruturação e fragmentação narrativa.....	137
<b>CAPÍTULO III - PAISAGEM: A EXPERIÊNCIA PERCEPTIVA DO ESPAÇO ...</b>	<b>144</b>
3.1 Espaços e paisagens: alargando os horizontes.....	144
3.2 Estesia paisagística: percepção espacial.....	152
3.3 A paisagem: entre a percepção e a sensação .....	162
3.4 Corpos literários: as mediações do corpo e da paisagem.....	174
3.5 Resignificações: corpo, espaço e paisagem .....	181
<b>CAPÍTULO IV - TENSÃO ENTRE AS FONTES MÍTICAS E REALISTAS .....</b>	<b>198</b>
4.1 Sobre procedimentos simbólicos e sertanejos .....	198
4.2 Dimensões míticas e históricas.....	212
4.3 A densa matéria do sertão rosiano .....	226
4.4 Palavra, metáfora e imagem no sertão .....	239
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>252</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>259</b>

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

*Quem elegeu a busca não pode recusar a travessia.*  
Alfredo Bosi

*Travessia – do sertão – a toda travessia.*  
João Guimarães Rosa

João Guimarães Rosa, escritor amplamente reconhecido pela crítica, se destaca na literatura brasileira pela sofisticação e complexidade de sua obra, que se tornou uma fonte inesgotável de possibilidades interpretativas. Esse aspecto faz com que se multipliquem uma infinidade de leituras e um interesse crescente pelos seus textos nas mais variadas frentes de pesquisas, de diferentes vertentes, gerando um monumental acervo. O mundo ficcional rosiano se dá magistralmente dentro do viés inovador, da plasticidade da linguagem e do movimento multidimensional predominante em sua obra. Antonio Candido observou que, em Guimarães Rosa, “o mundo e o homem são abismos de virtualidades”,<sup>1</sup> que ganham força em um universo potencialmente denso em possibilidades interpretativas. O corpo orgânico, o referencial do projeto literário rosiano, tem como base estrutural o sertão e o homem, dimensões que se interpenetram. Esses dois motivos constituem a máxima da obra desse autor em que o homem é visto em permanente conflito e o sertão configurado como espaço que escapa à delimitação rígida, se estendendo em muitas direções, comportando várias denominações e significados. “O sertão aceita todos os nomes: aqui é o Gerais, lá é o Chapadão, lá acolá é a caatinga”.<sup>2</sup> Emblemático, o sertão é espaço comum nos textos rosianos, um “mundo movente”,<sup>3</sup> que se configura em diferentes planos. Assim, podemos dizer que esse espaço móvel é a base do universo ficcional rosiano e, por conseguinte, das novelas aqui em estudo.

Esta tese analisa a relação entre unidade e fragmentação em *Corpo de baile*, a partir de uma abordagem do espaço que, no livro, ganha funcionalidade como um princípio organizador da estrutura narrativa e do mundo das personagens. Partindo da hipótese inicial, de que o espaço se interpõe aos outros elementos narrativos por meio de relação mútua, optamos, então, por discuti-lo pensando a influência e o efeito dessas interações no processo de significação das narrativas. Assim, a nossa questão principal reflete sobre a natureza

---

<sup>1</sup> CANDIDO, 1964, p. 121, 122.

<sup>2</sup> ROSA, 2001a, p. 506.

<sup>3</sup> GARBUGLIO, 1972, p. 7.

ambivalente do espaço no livro, que se destaca nas particularidades dessas manifestações em cada narrativa.

No núcleo deste trabalho, ao delimitarmos no título “topografia rosiana”,<sup>4</sup> tomamos essa metáfora espacial para tratarmos das várias dimensões do espaço em *Corpo de baile*. Dentro do processo de composição ficcional dos textos de Guimarães Rosa, o espaço ganha configurações diferentes, mas se destaca especialmente como lugares de conflitos e de passagens. Temos como foco o movimento circular do livro e a forma marcante do processo de espelhamento do espaço entre as narrativas.

*Corpo de baile* é composto por sete novelas, publicado em 1956, em duas partes. Na segunda edição, de 1960, vem a público em volume único e, a partir da 3ª edição, por motivos editoriais, passou a ser publicado em três volumes com títulos diferentes, assim distribuídos:<sup>5</sup> *Manuelzão e Miguilim* (1964), composto por “Campo geral” e “Uma estória de amor”; *No Urubuquaquá, no Pinhém* (1965), com “O recado do morro”, “Cara-de-Bronze” e “A estória de Lélío e Lina”, e *Noites do sertão* (1965), que traz as novelas “Dão-Lalalão” e “Buriti”. Em 2006, saiu uma edição especial, que teve como objetivo resgatar o projeto de sua primeira edição, preservando a ideia de unidade (corpo).

É fundamental observar que as sete novelas, originariamente, compunham um único livro e foram pensadas como um conjunto. Entretanto, o desmembramento só foi possível por serem as narrativas autônomas. Sabendo que existem profundas conexões entre elas, tem-se aí uma questão que se coloca de imediato: como unidade e fragmentação se interseccionam e funcionam como fundamentos da obra? Esses aspectos fazem de *Corpo de baile* um livro com grande potencial de significação e com imensa variedade de leitura. Portanto, foi nosso interesse desenvolver o estudo pensando essa relação entre a unidade e a fragmentação, discutindo como esses fundamentos se processam no plano geral do livro. Buscamos analisar a composição das narrativas e os efeitos dessa forma de organização.

Ainda com base nessas transformações nas edições do livro, algumas questões basilares se colocam: como ler *Corpo de baile*, se o livro varia de edição para edição? Qual edição seria mais apropriada para este estudo visando discutir a configuração do espaço? Como dialogar com as diversas opiniões críticas, se elas variam também em função de mudanças editoriais no próprio material em análise? Obviamente que a escolha de uma ou

---

<sup>4</sup> Etimologicamente, topografia vem do grego “topos” (lugar) e “graphen” (descrever), e significa a descrição exata e minuciosa de um lugar. No campo da literatura, o termo desloca o sentido, e é usado como “topografia literária” para se referir à análise do espaço no texto literário.

<sup>5</sup> *Corpo de baile* passou a subtítulo de cada um deles, aparecendo logo abaixo do título, em tipos menores e entre parênteses na folha de rosto.

outra edição influenciará na leitura que se pretende realizar. Neste ponto, convém-nos situar que, nesta tese, se encaminha para discutir essa relação de tensão entre unidade e fragmentação, movimento e permanência que estão na própria concepção da obra. Para nossa análise, recorreremos ao projeto gráfico da 1ª edição, por ser ele, a nosso ver, que melhor suscita o diálogo entre as partes e que aponta diretamente os mecanismos básicos desse efeito cumulativo do espaço na obra.

Em se tratando do aspecto estrutural, como demonstramos no decorrer de nossas análises, todas as novelas têm como fundo narrativo um espaço comum, o sertão, que as liga entre si conformando certa unidade. No entanto, cada novela possui sua autonomia. Partindo, pois, dessas observações acerca da estrutura da composição da obra, encaminhamos nosso trabalho considerando essas implicações decorrentes da complexidade e interdependência entre as novelas, em função das condições em que elas se estruturaram. Foi, então, o nosso interesse examinar o modo como o espaço se constrói no livro e as funções que desempenha. Defendemos a hipótese de que o espaço se configura por meio de uma tensão constitutiva, entre a fragmentação e a unidade, uma das variações mais significativas na composição do livro. Entre uma e outra narrativa, interpõe-se um fluxo de conexões entre temas, personagens, acontecimentos, motivos, espaço, que interagem, constituindo uma densa articulação. As novelas de *Corpo de Baile* permitem um movimento de continuidade e descontinuidade, formando “um organismo dinâmico e auto-reflexivo, em vários sentidos”.<sup>6</sup> Analisamos as sete novelas tendo como base a organização estrutural do livro e as conexões internas que põem em causa as formulações do espaço e seus efeitos.

Com base nos aspectos de mobilidade, que fundamentam o espaço no livro, discutimos a inter-relação das novelas e as tensões entre personagem e espaço. Sendo esse o ponto central da nossa análise, buscamos, por meio do estudo da composição desses elementos intrinsecamente ligados, compreender o universo ficcional e as implicações dessas relações nas formas de configuração do espaço. A ambivalência, mediante as infinitas combinações entre as novelas e os diversos entrecruzamentos de tema e personagens, tem implicações fundamentais no processo de significação e na estrutura do livro, e será especificamente tratada neste estudo. Ainda nos ocupando de esclarecer e demarcar o nosso objeto de estudo, trabalhamos as formas de articulação entre as novelas, problematizando a relação do espaço com os demais elementos narrativos e a função que este desempenha na composição textual.

Tomamos, como ponto de partida, o estudo de Antonio Candido, em “O homem dos avessos” (1964), que aponta a problemática relação acerca da complexidade entre a dimensão

---

<sup>6</sup> SOARES, 2007, p. 42.

do meio físico e simbólico, “a ambiguidade da geografia, que desliza para o espaço lendário”.<sup>7</sup> Ressaltamos a coerência que se destaca nessa articulação entre esses diferentes níveis de configuração da realidade e o modo inovador com que as fontes, sertanejas e míticas, modernas e arcaicas, se entrecruzam nos textos rosianos. A composição do espaço se dá mediante a relação entre a realidade empírica e o universo simbólico e aparece ligada às subjetividades e à experiência das personagens. Em nosso trabalho, essa dinâmica é fundamental para a compreensão das dimensões de realidade que a obra literária comporta, sobretudo devido à multidimensionalidade dos textos rosianos, que gera uma série de combinações e “níveis distintos de representação da realidade”,<sup>8</sup> e que são essencialmente decisivos nessa leitura das novelas. Como observa Luiz Roncari, “os aspectos simbólicos [que estão presentes nas novelas de *Corpo de baile*] encenam uma dança cósmica que se articula com uma base de um realismo profundo”,<sup>9</sup> expresso por meio de combinações entre os substratos históricos e míticos.

São múltiplas as formas de potencialização do espaço na obra de Guimarães Rosa, especialmente devido à maneira sensível como o autor aborda o sertão e a realidade sertaneja com toda a sua complexidade. Nos textos rosianos, há uma profunda correspondência entre o interior e o exterior, o material e o imaterial, uma recorrente união de contrários, que impossibilita uma separação entre os opostos, aspectos magistralmente explorados em *Corpo de baile*. É possível depreender dos escritos de Guimarães Rosa um movimento contínuo, um tensionamento entre os diferentes modos como o espaço participa da constituição narrativa.

A característica basilar do espaço em *Corpo de baile* está no aspecto circular das novelas pensadas em seu conjunto, pela intertextualidade e a forma como uma narrativa ilumina a outra, seja pela retomada das personagens, temas que se articulam, natureza dialógica, com que as sete novelas foram pensadas. A estrutura circular das narrativas é um fator relevante no processo de concepção do livro que valoriza o espaço como elemento de significação. Conforme sustenta Eduardo Coutinho, os argumentos mais expressivos dos textos rosianos estão alicerçados em um “vasto leque de recursos”, em que se destacam uma “multiplicidade de planos espaciais”.<sup>10</sup> Há, evidentemente, inúmeros outros aspectos, esses, porém, nos interessam mais de perto.

Por meio de tensões articuladas e dessa pluralidade de recursos, o espaço se mescla às ações das personagens. A intensidade expressiva a qual o meio natural é trazido, faz com que

---

<sup>7</sup> CANDIDO, 1964, p. 134.

<sup>8</sup> ARRIGUCCI JR., 1994, p. 17.

<sup>9</sup> RONCARI, 2004, p. 193.

<sup>10</sup> COUTINHO, 2006, p. 163.

o espaço em *Corpo de baile* seja um procedimento estratégico, que ilustra a relação recíproca entre sertão e sertanejo, personagens e meio. O espaço no livro integra a dimensão geográfica, social, histórica, cultural, simbólica e mítica e nos fornece elementos indispensáveis para pensar a complexidade que a realidade e a paisagem do sertão podem expressar. Nos textos rosianos, o espaço é elemento organizador, tanto da estrutura da narrativa, quanto das inúmeras concepções de realidade que a obra organiza e ilumina.

Com efeito, com o fenômeno do romance moderno, houve uma modificação na estrutura narrativa, uma “desrealização” em que, segundo Anatol Rosenfeld, “espaço, tempo e casualidade foram ‘desmascarados’ como meras aparências exteriores, como formas epidérmicas”,<sup>11</sup> fazendo surgir uma nova estrutura da obra em que esses elementos convencionais se decompõem. Dessa forma, as narrativas modernas são estruturadas de maneira que os espaços são redimensionados. Com base nessas reflexões de Rosenfeld sobre o modo particular como o espaço se manifesta nas narrativas modernas, destacamos que Guimarães Rosa, como um dos grandes inovadores da narrativa contemporânea, usa o espaço de forma particularmente intrigante, manipulando os elementos textuais. Nos seus textos há, naturalmente, uma recorrente problematização da categoria narrativa espaço, que, de certa forma, caracteriza uma negação à função “reprodutora” da realidade, da paisagem e natureza, levando-as aos seus limites.

Joseph Frank (2003) sublinha a “espacialização da forma”<sup>12</sup> na narrativa moderna, como uma técnica que privilegia a categoria do espaço no texto literário, e destaca este método como sendo amplamente observado na composição de *Ulisses*, de Joyce. O romance moderno é, segundo Joseph Frank, organizado de modo a privilegiar a sequência espacial em detrimento do aspecto temporal. Assim, é a partir da experiência reflexiva que os elementos trazidos à cena são vistos de forma simultânea no espaço, dentro de um conjunto de significações. Podemos dizer que Guimarães Rosa faz uso desses recursos apontados por Joseph Frank. Em *Corpo de baile*, o espaço é colocado em um alto patamar de complexidade e de tensionamento, por meio de um conjunto de referências que se cruzam e se relacionam, expressando um notável tratamento e manejo dos elementos narrativos. No processo de composição do livro há um código particular, uma composição profunda no modo como as novelas se comunicam no conjunto.

O livro aqui em análise permite uma série de reflexões e hipóteses, tanto nos processos narrativos quanto nas relações que ampliam os limites entre “realidade” e representação.

---

<sup>11</sup> ROSENFELD, 1969, p. 85.

<sup>12</sup> FRANK, 2003, p. 231.

Notamos que, em *Corpo de baile*, o espaço suscita alto grau de tensão devido à maneira muito particular com que a fragmentação e a forma composicional se relacionam. Clara Rowland, no livro *A forma do meio* (2011), discute acerca da “resistência à forma” na obra de Guimarães Rosa, especialmente no livro *Corpo de baile*. Segundo a estudiosa, a exploração dessa problemática permite “um questionamento integrado das tensões estruturadoras da obra de Guimarães Rosa que articule diferentes leituras sem que esgote nenhuma delas”.<sup>13</sup> Neste trabalho, desenvolvemos nossas análises considerando ser essa articulação o ponto alto de tensão na construção do espaço de *Corpo de baile*. Nas nossas análises, abordamos aspectos da crítica rosiana que fundamentam essa questão basilar na compreensão da estrutura do livro.

Essa reflexão nos faz pensar no modo como as dimensões estéticas, sociais, históricas, míticas e simbólicas e suas variáveis estão vinculadas ao processo de elaboração das narrativas e como elas atuam e se associam à configuração do espaço. De acordo com Frank, nas obras literárias modernas de grande expressão, o espaço aparece configurado entre a dimensão temporal da história e a intemporal do mito, não se fixando em nenhuma delas.<sup>14</sup> Dentre as inúmeras vias de significação e as diferentes formas de estruturação do espaço em *Corpo de baile*, essa é uma questão eminente em nossa leitura. Temos aqui, a nosso ver, uma tensão entre a história e o mito, mediada pelo espaço, que se instala no livro.

Quanto à delimitação da abordagem teórica do espaço nesta tese, deparamos com um dos problemas enfrentados sobre o tratamento dado a essa categoria na literatura, que é a variabilidade de sentido que o termo permite. Diante disso, buscaremos então direcionar nosso trabalho, tomando como método de leitura a análise dos processos de construção e significação do espaço, a partir do enfrentamento do texto. Trouxemos para nossas discussões uma contextualização das várias abordagens<sup>15</sup> e, assim, tentamos chegar a uma compreensão do estatuto ficcional do espaço em *Corpo de baile*. Dessa forma, entendemos que a organização do plano estrutural do livro corrobora com a “negação de uma estrutura teleológica na narrativa rosiana”,<sup>16</sup> fato que nos leva a analisar o espaço como um detentor de tensão. Colocada assim, essa é uma das hipóteses que nortearão nossos estudos.

É por esse viés e a partir desses aspectos aqui apontados que buscamos encaminhar nossa análise, aderindo à perspectiva de que a organização diferenciada do livro interfere essencialmente na composição do espaço. Procuramos analisar os artifícios que compõem o

<sup>13</sup> ROWLAND, 2011a, p. 16.

<sup>14</sup> FRANK, 2003, p. 241.

<sup>15</sup> Segundo Luis Alberto Brandão, “tendo como escopo os estudos literários ocidentais do século XX, é possível definir quatro modos de abordagem do espaço na literatura. São eles: representação do espaço; espaço como forma de estruturação textual; espaço como focalização; espaço da linguagem” (BRANDÃO, 2013, p. 58).

<sup>16</sup> ROWLAND, 2011a, p. 117.

espaço em *Corpo de Baile* e as questões suscitadas em decorrência da desmobilização constante das estruturas do livro. Trata-se de tomar essa categoria narrativa como um dos elementos constitutivos da obra e analisá-la em sua relação com as personagens, e com os demais elementos do texto.

No âmbito dos estudos literários, o conceito de espaço e suas manifestações tem se ampliado de forma significativa. A conformação do espaço se desdobra de várias formas, “dada a dimensão potencialmente infinita do espaço enquanto meio físico e forma da intuição”.<sup>17</sup> O espaço não se constitui isoladamente, de modo que é impossível dissociá-lo de outros elementos textuais. Paulo Astor Soethe, buscando uma sistematização do espaço literário, o define como:

Conjunto de referências discursivas, em determinado texto ficcional e estético, a locais, movimentos, objetos, corpos e superfícies, percebidos pelas personagens ou pelo narrador (de maneira efetiva ou imaginária) em seus elementos constitutivos (composição, grandeza, extensão, massa, textura, cor, contorno, peso, consistência), e às múltiplas relações que essas referências estabelecem entre si.<sup>18</sup>

Essa fundamentação que embasa a definição de Soethe, em que a noção de espaço literário constitui uma rede de relações, coloca essa categoria narrativa como elemento essencial de significação do texto. Um aspecto central a se destacar é o ponto de tensão entre as personagens e o espaço de percepção. Soethe expõe uma investigação abrangente acerca do espaço e argumenta que “nos textos ficcionais o espaço pressupõe a utilização de recursos verbais que explicitem a percepção do entorno pelas personagens”.<sup>19</sup> O espaço, enquanto conjunto de referências, incorpora uma série de aspectos estruturadores que, juntos, compõem o universo ficcional das personagens. Podemos dizer que o espaço, como parte da base estrutural de uma narrativa, inter-relaciona-se com outros elementos: personagens, narrador, tempo e linguagem, formando uma rede de sentido ampla e complexa.

No primeiro capítulo, ocupamo-nos de fundar as bases, mapear os signos e os elementos estruturadores que possibilitam analisar o espaço em *Corpo e baile*, de modo a nortear o nosso trabalho. Recorreremos à crítica rosiana para trazer questões representativas em torno dos processos em que se dá a configuração do espaço<sup>20</sup> no livro. A nossa proposta é desenvolver uma linha de interpretação que reflita sobre os fundamentos do espaço em *Corpo*

---

<sup>17</sup> SOETHE, 2007, p. 222.

<sup>18</sup> SOETHE, 2007, p. 223.

<sup>19</sup> SOETHE, 2007, p. 223.

<sup>20</sup> A expressão “configuração do espaço” nesta tese é empregada para se referir à maneira como o espaço se apresenta e se organiza no livro.

*de baile*, com base na densa relação entre o real e o fictício. Tomamos como referência dois pontos cruciais: as formas e estratégias de “representação do espaço”<sup>21</sup> ligadas à realidade geográfica, que fazem parte do ordenamento do universo físico das personagens e os desdobramentos para o nível da imprecisão dos referentes físicos. Das diferentes formas de configuração do espaço no livro, destacamos nesse capítulo as relações de afastamento e aproximação entre sertão e gerais, verificando pontos de convergência e contraste entre eles. A representação sertão/gerais em *Corpo de baile* se dá em meio a uma mistura, atravessamento de diversos níveis da realidade histórica, social e simbólica, notadamente produtiva nessa leitura do espaço. Analisamos a singularidade do sertão rosiano como um espaço paradoxal em que “tudo é e não é”,<sup>22</sup> numa constante e avassaladora mobilidade em que várias perspectivas se abrem.

Incorporamos às discussões desse capítulo a análise da estrutura do livro, destacando como a mobilidade, o modo de articulação entre as novelas, constitui uma tensão relacional. As narrativas, como estão dispostas no conjunto, desempenham papel privilegiado, por isso é fundamental observarmos essas alterações efetivadas nas diferentes edições e compreendermos como elas implicam nesse movimento de unidade e multiplicidade. Além desses aspectos relacionados às edições, de modo geral, demonstramos como os paratextos refletem e constituem uma articulação com as narrativas internas, gerando uma zona de indefinição entre o “dentro” e o “fora” do livro.

No segundo capítulo, desenvolvemos nossas discussões acerca das relações de interdependência no plano interno do livro. Dessa maneira, procuramos demonstrar que o espaço se coloca como o centro das conexões internas e que se configura em uma realidade geográfica profunda e difusa. Procedemos com essa discussão considerando os modos de interlocução entre temas e motivos e deslocamento das personagens entre as novelas, só percebidos por meio dessa leitura do conjunto.

Tratando desse processo de desestabilização das estruturas rígidas do livro, examinamos as formulações acerca do tema da viagem/travessia que domina o universo narrativo de *Corpo de baile*. Almejamos analisar as personagens em trânsito, discutindo a construção do espaço da viagem, e como no livro essas constantes desmobilizações refletem nas transformações permanentes das personagens, abrindo novos percursos e conflitos existenciais.

---

<sup>21</sup> Conforme Brandão, Representação do Espaço corresponde a um dos modos de abordagem do espaço na literatura. Nessa vertente, o espaço é entendido como cenário, “lugares de pertencimento ou trânsito dos sujeitos ficcionais, recursos de contextualização da ação” (BRANDÃO, 2013, p. 58).

<sup>22</sup> ROSA, 2001a, p. 27.

No terceiro capítulo, procuramos compreender a relação entre espaço e paisagem, que no livro integra formas variadas de representação. A partir do texto literário, analisamos os significados da paisagem na apreensão do mundo das personagens. Nossa reflexão baseia-se em discutir a paisagem circunscrevendo as principais características desse tema em Guimarães Rosa. Consideramos, em nosso estudo, que a interlocução entre espaço, natureza, paisagem e personagem desempenha função privilegiada no texto. A exploração da temática permitiu melhor compreensão e análise do espaço em *Corpo de baile* e maior aprofundamento das questões relacionadas à estética rosiana.

Nesse capítulo, analisamos as tensões desestabilizadoras do espaço na obra enfocando a relação entre personagem e espaço. Feitas essas delimitações, passamos à discussão do espaço percebido em interlocução com a experiência perceptiva das personagens. A partir daí, tratamos das interlocuções entre “corpo” e espaço, experiências sociais e culturais, focando nos aspectos perceptivo-cognitivos. Procuramos, sobretudo, apontar o corpo como elemento espacial na manifestação desses sentidos no texto literário, que tem significativa importância na forma de organização do mundo pela personagem. De modo a permitir uma leitura mais abrangente, abordamos o “corpo” como imagem na interação da personagem no espaço. Analisamos as relações intercambiáveis entre personagens e objetos em cena, tendo como indicador a dimensão da funcionalidade dos elementos que compõem os cenários.

No quarto capítulo, almejamos desenvolver uma leitura dos aspectos ligados às fontes míticas e realistas. Diante de uma imersão no mundo do sertão e o complexo processo de simbolização, a que concernem os textos rosianos, conduzimos nossas análises mostrando que não há predomínio de uma fonte sobre a outra, ambas atuando como elementos desestabilizadores que são colocados em relevo nas novelas. A partir das reflexões de que, no livro, o espaço recusa o binarismo oposicional, discutimos acerca da coexistência e do entrecruzamento das instâncias míticas, simbólicas e históricas que formam uma extensa rede de conexões de extraordinária densidade. Dedicamo-nos a mostrar como o sertão, espaço global do livro, condensa uma multiplicidade de imagens, símbolos, lugares e objetos num incessante movimento que vai do geral ao particular.

No decorrer desse capítulo, fazemos um apanhado geral dos símbolos mais evidentes, que conduzem potencialmente a um jogo abrangente e representativo entre as personagens e o espaço. Os textos rosianos sugerem uma zona de tensão, entre a mitologia regional e universal, num movimento que nega o equilíbrio dos contrários e a busca de verdades. Nesse sentido, pensamos a constituição do espaço no livro, considerando que nos textos rosianos o mito é reatualizado e guarda relações recíprocas com o universo sertanejo.

Aliada a essa discussão, e diante do imbricamento entre o simbólico e a realidade empírica, discutimos as interações entre o cruzamento do arcaico com o moderno. Vimos que o processo modernizador não rompe com estruturas arcaicas e que esses aspectos geram contradições decorrentes da modernização, que se verificam com a entrada de aparatos tecnológicos em um mundo ainda regido pelas relações patriarcais.

Analisamos o espaço como um elemento de junção entre as partes e o todo. A unidade narrativa de *Corpo de baile* aparece ligada tanto ao conteúdo quanto à forma e nos leva a refletir sobre a interdependência e os limites de representação e estruturação do espaço. Dessa forma, o exame crítico de *Corpo de baile*, sobretudo a ênfase na investigação sobre a fragmentação das narrativas, tem como foco a tensão entre multiplicidade e unidade. Assim, o mundo da obra é percebido como um corpo sempre em movimento. Nosso intuito é trabalhar as rupturas, deslocamentos e a multiplicidade de perspectivas e combinações entre as novelas, que são a marca principal do livro.

Assim, é possível entender que, tanto as interações das personagens quanto as possíveis combinações entre as novelas são recursos estéticos significativos no tecido textual e no corpo narrativo. Diante desse complexo de significações, resultantes desse jogo de correspondências, destacamos que, dentre as questões que conduzem a escrita desta tese, a articulação dos elementos constitutivos, fundados paradoxalmente sobre as bases de unidade e interdependência, se destaca como um recurso eficaz para pensar as dimensões do espaço como construtor de significações.

Ao delinear nossa perspectiva de leitura, tratamos dessas questões, suscitadas pelo espaço com relação à articulação e desarticulação das novelas, problematizando o plano de concepção do livro que se fundamenta na tensão relacional decorrente do processo de montagem e desmontagem da obra. *Corpo de baile* é um livro em que a figuração do espaço não coloca em oposição referências “reais” e ficcionais, mas colocam em questionamento seus próprios limites. Esperamos colocar em análise a unidade indissociável das narrativas. Dessa forma, as articulações do espaço, assim expostas, deixam de ser pensadas como uma estrutura estática e coloca em tensão as formas fixas e moventes dos lugares de travessia que conduzem os caminhos das personagens.

## 1 O ESPAÇO ROSIANO: FORMAS E EFEITOS

*No Sertão, cada homem pode se encontrar ou se perder.*

*As duas coisas são possíveis.*

Guimarães Rosa

### 1.1 Estratégias de representação: o espaço nas narrativas

João Guimarães Rosa, ao destacar que, como os pássaros, “as palavras têm canto e plumagem”,<sup>23</sup> introduz com essa comparação uma produtiva reflexão sobre o potencial de sentido, que cada vocábulo assume em sua obra. Assim, revela a sua autêntica predileção pelo ambiente natural, local de onde extraiu a densa matéria da realidade sertaneja, que sedimentou seus textos. O escritor soube, de maneira exemplar, “explorar as diversas potencialidades latentes do signo linguístico”<sup>24</sup> e revigorar a língua. Guimarães Rosa fez questão de tornar público, por meio de entrevistas e cartas a seus tradutores, alguns aspectos que considerava fundamentais acerca do seu processo de criação. “Há meu método que implica na utilização de cada palavra como se ela tivesse acabado de nascer, para limpá-la das impurezas da linguagem cotidiana e reduzi-la a seu sentido original”.<sup>25</sup> Trata-se de uma inegável recusa do autor às formas desgastadas da linguagem.

A experiência com o universo sertanejo, o conhecimento de expressões eruditas da língua, a experimentação de novas formas literárias foram, sem dúvida, traços constitutivos de sua obra, que fizeram que Guimarães Rosa desenvolvesse suas técnicas narrativas de maneira bastante sofisticada e dentro de uma tensão permanente entre o moderno e o arcaico, o erudito e o popular. Neste trabalho, procuramos compreender como esse elemento transgressor, que ocorre no plano da linguagem rosiana, toma forma no modo de “representar a realidade em sua dinâmica e seus estratos mais profundos”,<sup>26</sup> além de analisar as inferências desses aspectos na estruturação do espaço em *Corpo de baile*.

---

<sup>23</sup> ROSA, 2001b, p. 274.

<sup>24</sup> COUTINHO, 1991, p. 13.

<sup>25</sup> COUTINHO, 1991, p. 81.

<sup>26</sup> COUTINHO, 1991, p. 13.

Guimarães Rosa, além de desestabilizar o instrumento linguístico, explora novas estruturas narrativas, fragmentando a unidade de ação, tempo e espaço. Podemos acrescentar ainda que o fato de o autor usar como suporte a realidade sertaneja e retirar de lá, dos substratos da língua viva e das fontes não letradas, sua matéria-prima, contribuiu para a elaboração de uma narrativa em que a transmutação do real em ficcional leva a alterar radicalmente os modos tradicionais de representação do espaço, provocando um efeito perturbador.

Nessa esfera do experimentalismo linguístico, Guimarães Rosa se aproxima de James Joyce e Marcel Proust. Resguardando as devidas particularidades, esses autores, por meio de uma ótica transgressora, radicalizaram os regimes literários. Augusto de Campos desenvolveu estudo destacando que a aproximação entre Guimarães Rosa e Joyce se dá, sobretudo, por meio de uma “atitude experimentalista perante a linguagem”.<sup>27</sup> A versatilidade com a língua e a recusa às formas desgastadas levam o autor a se redescobrir no próprio processo de criação literária, a explorar os limites linguísticos e as estruturas da narrativa.

Para fundamentar essa observação, interessa-nos destacar que, além do ponto de vista linguístico que liga Guimarães Rosa a esses autores, que visavam a renovação formal, há também outros aspectos estruturais. Estes foram destacados por Benedito Nunes ao propor que a estrutura narrativa, que rege o texto rosiano, encontra ponto de ancoragem em Cervantes e em Joyce, por terem eles introduzido em seus textos o espaço como “desvendamento do mundo” das personagens:

[...] o *Sertão* de Guimarães Rosa coloca-se no mesmo plano da Mancha de Cervantes e da Dublin de Joyce. É o espaço que se abre em viagem, e que a viagem converte (*sic*) em mundo. Sem limites fixos, lugar que abrange todos os lugares, o *Sertão* congrega o perto e o longe, o que a vista alcança e o que só a imaginação pode ver.<sup>28</sup>

Ao correlacionar Guimarães Rosa a Joyce e a Cervantes, a partir da viagem, o crítico destaca os espaços de travessia como elementos fecundantes na obra desses autores. Nessas narrativas, as personagens aparecem atravessando imensos espaços, desbravando caminhos de aventuras, enfrentando grandes desafios. A malha textual rosiana está ancorada no sertão enquanto realidade geográfica e histórico-social, espaço em que se efetivam os dramas mais significativos das personagens, mas que transborda esses limites no plano ficcional. Em

<sup>27</sup> CAMPOS, 1991, p. 324.

<sup>28</sup> NUNES, 1969, p. 174, grifo do autor.

*Corpo de baile*, esses espaços de abertura e mobilidade afetam a estrutura da narração e desestabilizam as personagens.

Luiz Costa Lima, no livro *A metamorfose do silêncio* (1974), em sua análise sobre o espaço em *Corpo de baile*, destaca a densidade estética que caracteriza o universo ficcional em Guimarães Rosa. Segundo o crítico, na obra desse autor “o plano do real aparece como fator secundário, só atingindo sua complexidade própria ao passar para o registro do simbólico”.<sup>29</sup> Costa Lima enfatiza que o diferencial na configuração estética do espaço em Guimarães Rosa consiste na forma de articulação entre enunciado e enunciação, tornando a escritura rosiana uma escritura “porosa”.<sup>30</sup> Como bem aponta o crítico, há um estado de tensão permanente, devido ao fato de que “Guimarães Rosa não se limita a descrever uma estória, sua consciência crítica da linguagem faz com que, já no plano do enunciado, antecipe as articulações da enunciação”.<sup>31</sup> Aceitas essas colocações de Costa Lima, destacamos como traço caracterizador essa densidade nas associações entre os componentes textuais, linguagem, espaço e personagens que, de certo modo, definem a linha simbólica rosiana.

Sintomaticamente, na esteira da inovação no plano da linguagem, Guimarães Rosa buscou novas formas estéticas no modo de explorar as fontes e os substratos da realidade sertaneja. Ao tratarmos da natureza transgressora da escritura rosiana, percebemos que, ainda que seja a linguagem deflagradora desse processo de revitalização do material linguístico, ela se estende aos diferentes modos de representação do ambiente do sertão, que lhe serviu de inspiração. Desse modo, é possível vislumbrar que os textos desse escritor ultrapassam os limites da representação, conforme modelo das narrativas convencionais centradas no realismo regionalista, para trazer outras vertentes, como realismo mágico (Euryalo Cannabrava), realismo cósmico (defendido por Costa Lima)<sup>32</sup> e realismo poético (Benedito Nunes).<sup>33</sup>

A narrativa rosiana (em larga escala) tende a representar o espaço de duas maneiras distintas, que, juntas, expressam um movimento oscilatório. Por um lado, trata de um espaço que aparece relacionado aos referenciais geográficos e, por outro lado, acentua a perda desses referentes ao trazer amalgamadas, por exemplo, instâncias das personagens. Assim, imprime uma tensão, uma ambiguidade, na medida em que investe no elemento regional para introduzir esses outros códigos que se chocam com o peso do espaço físico. Esse movimento

<sup>29</sup> COSTA LIMA, 1974, p. 158, 159.

<sup>30</sup> COSTA LIMA, 1974, p. 133.

<sup>31</sup> COSTA LIMA, 1974, p. 133.

<sup>32</sup> Cabe, aqui, lembrar que Antonio Candido, no ensaio “O homem dos avessos” (1964), foi pioneiro a se referir ao realismo cósmico rosiano. Costa Lima tem como apoio esse texto.

<sup>33</sup> Trataremos dessas especificidades em outro tópico.

se dá dentro de uma relação emblemática e difusa. O autor explorou bastante, em *Corpo de baile*, essas formas de captação da realidade em que transcorre a cena, viabilizado pela complexidade da linguagem no processo de construção do espaço ficcional, como se vê no trecho da novela “Uma estória de amor”:

Se esparramaram em despenque [os vaqueiros em seus cavalos], morro a fundo, por todo lado: *qualequal, qual e qual, qual-equal, qual-e-qual, qual-e-qual, qual, qual, qual, qual, qual, qual, qual...* Sobaixo de tantas patas, a terra sotrateava. Toda a serra retumbada. Sempre os cavalos pé de pedra, as campinas reavoavam. Por espigões e baixadas. Até varas se quebravam. As faz galho, calhau voa, barulho de mato queimável. Como o gado se corria. Corria tudo porfia.<sup>34</sup>

Na inter-relação entre a paisagem e a linguagem, há dupla expressão: a experimentação com a palavra expande o espaço, que aqui é mostrado por meio de uma multiplicidade de ângulos, um conjunto de elementos sonoros e visuais. O meio físico, elemento estruturador, lugar em que os cavalos pisam, é dotado de referências perceptivas. Depreende-se desse jogo composicional uma escuta do espaço. O destaque está no modo como se equilibram, no texto, a demanda da representação do espaço físico, externo, e a interação da consciência espacial pelos sentidos. O ambiente criado torna o espaço elemento constituinte da cena, fazendo-o funcionar não como fundo decorativo, mas como uma continuidade da própria palavra. Há aqui uma duplicação da palavra, no som das onomatopeias, que expande o espaço por onde o cavalo percorre. A imagem verbal, os ruídos das pisadas dos cavalos compõem por meio de signos visuais e auditivos um trasbordamento de sentido. Têm-se, através dessa cadeia fônica e rítmica, um processo de linguagem de enorme carga expressiva e simbólica, que faz com que o espaço “brote” de dentro da cena, e todos os componentes apresentem grande plasticidade. A concepção, tal como se mostra no trecho destacado, é uma das formas de apreensão do espaço predominante na obra.

Luis Brandão (2013), em estudo sobre a Fortuna Crítica rosiana, numa seleção de textos produzidos até a década de 1970, organizados por Eduardo Coutinho na obra *Guimarães Rosa*, destaca que o espaço, no âmbito da ficção rosiana, foi desenvolvido fazendo uso de diferentes perspectivas críticas, que se direcionaram a quatro grandes abordagens: como categoria empírica (o espaço pelo prisma da representação, realismo e regionalismo); como categoria da linguagem (transcendência e universalismo); como categoria mítica (em oposição ao viés histórico); como operações de inspiração espacial (abordado dentro da visão idealizadora do espaço). Brandão sintetiza que, em larga escala, “a crítica tende a se distribuir

<sup>34</sup> ROSA, 2006a, p. 237, grifos do autor.

entre a atitude descritivista e a idealizadora”, de modo que, tomados em seu conjunto, esses estudos se mostram insuficientes por deixarem “em segundo plano o esforço de compreender historicamente a literatura”.<sup>35</sup> É importante destacar que, após a década de 1970, a crítica rosiana evoluiu significativamente com a introdução de outras abordagens.

Para o desenvolvimento deste trabalho, nosso interesse, *a priori*, é analisar com acuidade a recorrência desses aspectos na delimitação do espaço rosiano em *Corpo de baile*. Para trazermos as questões nucleares da nossa análise, procuramos, no presente capítulo, nortear nossa leitura, dialogando com a crítica de maneira geral, que tratou dessas especificidades na obra desse autor. Fazemos indagações acerca dessas incursões para trazermos um direcionamento da nossa proposta. Em nosso percurso interpretativo, tratamos dos diferentes modos de articulação do espaço e, para tanto, nos posicionamos a partir das questões potencializadoras do espaço nas narrativas em análise.

O espaço, em *Corpo de baile*, é marcado por uma ambivalência constitutiva. Os elementos desencadeadores de tensões, que geram desestabilizações no plano composicional da obra, vão desde a organização do livro à profunda relação com os elementos internos constitutivos das narrativas. Essas noções permitem perceber os campos de força que dominam tanto as relações de sentido quanto da forma. O livro é constituído, essencialmente, pela tensão entre os opostos que, na leitura conjunta das sete novelas, se destacam em diversos níveis: abertura/fechamento, determinação/indeterminação, unidade/multiplicidade, continuidade/descontinuidade. Assim, o espaço, conforme propomos discutir, atua como potência desdobradora dessas desestabilizações, que se configuram numa relação ambígua, embaralhando seus referentes. Guimarães Rosa tem, como traço marcante de sua escrita, essas ambiguidades, que ganham contornos bastante acentuados no traçado geral da cartografia conceptual de *Corpo de baile*, conforme demonstramos nesta tese. O modo como as narrativas são desenvolvidas gera uma série de ambivalências que dominam o texto.

Em *Corpo de baile*, o universo espacial, a ambientação, o local onde se desenrolam as cenas, configuram-se como um organismo vivo que auxilia na narração, na significação das personagens e a constituição de sentidos. As personagens são condutoras da ação narrativa e influenciam a construção do espaço e vice-versa. Uma das características definidoras das formas de configuração dessa categoria no livro são as estratégias que fazem que o espaço representado se desenvolva mediante a relação das personagens com o mundo.

A representação de um espaço comum para as diferentes novelas dá a impressão de que há uma repetição dos mesmos lugares e, no entanto, ao olharmos esses referentes com

---

<sup>35</sup> BRANDÃO, 2013, p. 172, 173.

acuidade, percebemos que eles estão ali como uma estratégia narrativa, espaços onde personagens se deslocam e se cruzam, mas que também fazem parte da articulação dos temas diversos que se misturam. Na novela “Buriti”, o sertão, espaço amplo e comum às narrativas do livro, desdobra-se na imagem da noite e dos gerais. Miguel, ao observar a mata escura, onde vive o Chefe Zequiel, em Buriti Bom, reacende os medos da infância da mata preta do Mutum. O Mutum é mostrado numa relação de dependência e tensão com o Buriti Bom:

Maiores é a mata, suas entranhas, onde os bichos têm seu caminho de ofício, caminhos que eles estudaram de tudo; o ténue assopro com que eles farejam. Uma coruja miou, gosmenta. A coruja quer colóquio. Sapos se jogam de sua velha pele. Esses são feiticeiros. *Sempre que há um desgosto muito fundo, há depois um grande perigo... Deu tumbo. Nos Gerais, o vento arranca as árvores agarradas pelos cabelos. O chão conserva meses o gurgo das trovoadas. As irmãzinhas estão dormindo. Se a onça urrar, no mato do Mutum, todos da casa acordarão dando pranto, é preciso botar os cachorros para dentro, temperar comida para os caçadores... Um homem com a espingarda, homem de cara chata, doido de ruivo, no meio da sala, contando casos de outras onças, que ele matou. Tinha as botas até quase no meio da coxa, e de entradas alargadas, botas de chocolateira. Ninguém, nessa madrugada, não tinha medo desse homem... Há um silêncio, mas que muitos roem, ele se desgasta pelas beiras, como laje de gelo. E dão um too: é a anta que espoca do lamaçal, como um porco de ceva. Se o senhor quiser ouvir só o vento, só o vento, ouve. Cada um escuta separado o que quer. [...] E tem uma cachorrinha, latindo, de lá do Céu... Quem tapa a noite é a madrugada. Os macaquinhos gritam, gritam, não é bem de frio — dançam ao redor de um trem nu. Cobra grande comeu um deles. Sucuri chega vem dentro de roça. [...] De manhã, mudam o coração da gente. O canta-galo. As vacas assim berram. Ao largo, os buritis retardam o vento. — *Ióssim, nhóssim...* — o Chefe tossia.<sup>36</sup>*

Miguel tem como interlocutor da natureza o Chefe Zequiel que, por meio de uma escuta da noite e dos sons da mata, o coloca novamente dentro do ambiente medonho dos fantasmas de Miguilim, na novela “Campo geral”. Dessa forma, Miguel vai de um a outro espaço desarticulando ou articulando os limites entre as novelas. É através da tensão, ordenação e desordenação que se dá a singularidade do espaço nessa cena. Como se percebe, a paisagem externa expande o espaço, alargando as fronteiras, depois se fecha no interior da personagem. O espaço que se desdobra funciona como um vazio que se reduz no silêncio de Miguel sobre seu passado, revelando ali o lado “avesso” do lugar, em que “cada um escuta separado o que quer”.

Outro exemplo, que evidencia essas espacialidades indistintas, ocorre na novela “A estória de Lélío e Lina”, em que o protagonista demonstra uma necessidade imensa de

<sup>36</sup> ROSA, 2006a, p. 691, grifos do autor.

percorrer lugares desconhecidos. Numa tentativa de rastrear os caminhos percorridos pelo falecido pai, o protagonista Lélío é levado a uma peregrinação por paragens estranhas, numa exploração dos deslimites do espaço ou na conversão do que lhe escapa:

Mas, seo Senclér olhando, o rapaz sentiu que ele lhe indagava a graça. — “Eu sou o Lélío do Higino. Meu pai era o vaqueiro Higino de Sás, em Deus falecido.” “— Está passando?” “— Nhor não. Estou alheio.” “— E, assim escoteiro, vindo donde?” “— Da Tromba-d’Anta.” “— A Serra?” “— Nhor sim senhor.” “— Gado por lá?” “— Muito gado cabeludo, tudo pé-duro de terra-branca. Mas trabalhei pra um seo Dom Borel, senhor uruguai, que botou fazenda pra boiada de raça fina...” “— Pois aqui o gadame é burro-bruto, a vaqueirada é que é fina, nhe sabe?” “— Pois sei, sim. Glória daqui corre longe...”

[...]

Num contempo, continuava: — “Travessou o rio no Passo-do-Porco?” “— Nhor não: no Porto-do-Quim-Reimundo.” “— Mas a Tromba-d’Anta é longe, e mais perto de cidades. Por que é que quis vir pra os Gerais, então? Por lá matou alguém de crime?...” “— Ah cruz-de-jesus, não. Quem havia de querer morrer de minha mão?...”

Mas o vaqueiro Aristó desejava falar no meio, e sob olhar seo Senclér o autorizava. — “Patrão, se sabe que o pai dele, Higino de Sás, assentou nome de vaqueiro-mestre, por todo esse risco de sertão do rio Urucua...” — então o vaqueiro Aristó disse. — “Pois, veio por caçar no Chapadão o lume da fama do pai?” “— Também nhor não. Só saudade de destino.” “— Você é solteiro, então?” “— Nhor, sim, solto, solto”.<sup>37</sup>

A cena desenha a chegada de Lélío ao Pinhém e traz a imagem dos vastos lugares percorridos por ele. As perguntas feitas por seo Senclér e pelo vaqueiro Aristó denotam certa desconfiança desencadeada pela chegada dele e concentram-se em saber quem é Lélío, que lugares percorreu e o que procura ali. Dois pontos oscilam na cena, fazendo que o espaço se deslize entre os limites do sertão, demarcado na localização exata do lugar de onde Lélío veio, a “Tromba-d’Anta”, porém, a resposta sobre a motivação da viagem, “saudade de destino”, é ambígua, deslizando o sentido para o deslimites desse espaço. Lélío, por meio de respostas vagas, converte perguntas que lhe são feitas de forma objetiva e direta em instância simbólica, transgredindo e confundindo indiscernivelmente a imagem do sertão.

Em termos gerais, o objetivo no presente capítulo é delinear o nosso percurso de leitura, trazendo uma discussão em torno das questões que fundamentam e configuram o espaço no livro. Ressalta-se, contudo, que o nosso interesse é explorar as questões problematizadoras do espaço em *Corpo de baile*, a partir de algumas premissas que fundamentam o espaço tal como fica sugerido no livro: marcado por uma tensão recorrente, constante instabilidade, paradoxos e ambiguidades. Para compreendermos melhor, vamos

<sup>37</sup> ROSA, 2006a, p. 249, 250.

trazer uma cena extraída da novela “O recado do morro”, em que a personagem Guégue, “considerado “o bobo da fazenda”, que vive levando recado entre uma fazenda e outra, apresenta uma maneira muito particular de se situar no espaço. Guégue é caracterizado pelo narrador como “rico de seus movimentos sem centro”,<sup>38</sup> dada a forma a que recorre para demarcar o espaço:

A outros lugares, o Guégue nem sempre sabia ir. Errava o caminho sem erro, e se desnor-teava devagar. Levavam-no a qualquer parte, e recomendavam-lhe que marcasse atenção, então ele ia olhando os entressinados, forçando por guardar de cor: onde tinha aquele **burro pastando**, mais adiante três **montes de bosta de vaca**, um **anu-branco chorró-chorró-cantando no ramo de cambarba**, uma **galinha ciscando com sua roda de pintinhos**. Mas, quando retornava, dias depois, se perdia, xingava a mãe de todo o mundo — porque não achava mais burrinho pastador, nem trampa, nem pássaro, nem galinha e pintos. O Guégue era um homem sério, racional.<sup>39</sup>

Nessa cena, os referentes espaciais de Guégue são móveis, inapropriados para delimitar o percurso. O espaço em que se situa a personagem perturba, pelo sentido que se desloca, dando a ideia de extrema imprecisão. As marcações feitas por Guégue, para permitir retornar ao lugar de origem, se assemelham com a forma peculiar de percepção dele. O espaço que, à primeira vista poderia permitir concretude, segurança à personagem, é tensionado pela instabilidade, escapando ao nível de percepção do Guégue. O espaço em *Corpo de baile* se mostra assim alterando radicalmente suas determinações. A relevância dessa categoria, como questão central, acentua a nossa hipótese de leitura de que o espaço rosiano está sempre em via de recusa da visão totalizante, sempre em estado de tensão.

Para nos aprofundarmos na questão do espaço em *Corpo de baile*, inicialmente examinamos as formas de produção, as inovações que particularizam a configuração dessa categoria narrativa. Partindo da noção de que a obra de Guimarães Rosa é extensa, e que, mesmo tendo como referente comum a todas elas o *topos* ficcional do sertão, o que nos interessa é levantar os principais vetores que definem e qualificam esse espaço, atuando como pontos de semelhanças e diferenças entre um livro e outro.

## 1.2 Prospecções do sertão: “corpo de noturno rumor”

---

<sup>38</sup> ROSA, 2006a, p. 424.

<sup>39</sup> ROSA, 2006a, p. 423, 424, grifos nossos.

A categoria sertão, como *topos*, assume, dentro e fora da literatura rosiana, enorme amplitude de significados e uma multiplicidade de abordagens. Guimarães Rosa apropriou-se do sertão como espaço fundador de toda a sua obra e dificilmente se pensaria seus textos sem a noção de sertão, por ser um elemento estruturador e essencial em sua produção literária. Diante disso, buscamos discutir os traços que particularizam o sertão, como um espaço de enorme consistência para esse escritor. É importante observar que, para Guimarães Rosa, o sertão é uma realidade espacial, humanística e poética que domina toda a sua obra e, segundo declaração dele mesmo, é impossível imaginar a sua vida sem o sertão. “Levo o sertão dentro de mim e o mundo no qual vivo é também o sertão”.<sup>40</sup>

Na obra de Guimarães Rosa, de maneira geral, o espaço é um elemento narrativo indissociável dos demais elementos estruturais dos textos, por ser a referencialidade, o suporte textual, o universo ficcional do autor e das personagens, e não apenas objeto de descrição. Para exprimirmos as particularidades do sertão nos textos desse escritor, no decorrer de nossas análises tratamos de aspectos relevantes relacionados ao espaço percorrendo três níveis: o espaço de referência (extratextual), onde circulou Guimarães Rosa e que serviu de base para sua obra, o espaço como função estruturante do livro, e espaço ficcional (intratextual), estruturador do mundo das personagens. No primeiro nível, é preciso reconhecer que o autor se coloca nesse lugar de referência de sua obra. “Eu sou antes de mais nada este ‘homem do sertão’; e isto não é apenas uma afirmação biográfica, [...], esse ‘homem do sertão’, está presente como ponto de partida mais do que qualquer outra coisa”.<sup>41</sup> O autor faz questão de dizer que é quase impossível separar o espaço da vida (o vivido) do espaço do texto (o ficcional). Obviamente, a obra de Guimarães Rosa se fez por meio de uma combinação de motivos e temas, mas, inegavelmente, ele elege o sertão como o símbolo fundamental de sua obra. O sertão é, “para nós, apenas um mundo pequeno, medido segundo nossos conceitos geográficos. E este pequeno mundo do sertão, este mundo original e cheio de contraste, é para mim o símbolo, diria mesmo o modelo de meu universo”.<sup>42</sup>

Sendo em Guimarães Rosa o símbolo delineador e condutor de toda a sua obra o sertão, como então se define o sertão rosiano? Quais são os seus limites? Trata-se de uma “definição que não se define, [...], que não se fecha num sentido”.<sup>43</sup> Como uma construção simbólica bem particular, faz surgir um mundo de significados, evidenciados a partir de um processo criativo, projetado na linguagem, na cultura, na religiosidade, nos costumes e mitos.

---

<sup>40</sup> COUTINHO, 1991, p. 85.

<sup>41</sup> COUTINHO, 1991, p. 65.

<sup>42</sup> COUTINHO, 1991, p. 66.

<sup>43</sup> FINAZZI-AGRÒ, 2001, p. 32.

Essa força criadora e não reprodutora das articulações favorece a ampliação do mundo dos signos e imagens que se desdobram nas formas simbólicas.

Ao delimitarmos essas diferentes configurações desse espaço na literatura brasileira, encaminhamos nossa análise para os aspectos fundamentais que, de algum modo, definem o sertão rosiano. Dentre as abordagens críticas que discutiram o sertão na obra de Guimarães Rosa, destacamos, como ponto de convergência, o realce dado pela grande maioria dos críticos ao fato de o escritor mineiro inaugurar novo estágio de representação do sertão na literatura, indo além da concepção objetiva do espaço. Predomina uma linha interpretativa que reivindica que *Grande sertão: veredas* é concebido como um espaço ambíguo, paradoxal e de limites indefiníveis. Eduardo Coutinho, por exemplo, apresenta uma preocupação em mostrar que “os sertões de Guimarães Rosa são uma região construída na linguagem”.<sup>44</sup> Já Benedito Nunes fala de três sertões que se entremeiam na obra rosiana: um fincado na “região natural e social”, outro em “uma região ética” e um terceiro em uma “região espiritual religiosa ou mística”.<sup>45</sup>

Como se vê, o sertão rosiano é marcado por múltiplos vetores, que permitem analisá-lo tanto a partir de abordagens distintas, tais como social, histórica, política, mítica, mística e metafísica, quanto de seus pontos de extensão e da sua amplitude e complexidade. Na obra desse autor, o sertão é, segundo nossa compreensão, um espaço de tensão, regido pelo signo da ambiguidade e dos paradoxos. Dentro desse quadro estão os vários campos de referências que fazem com que esse espaço, na obra de Guimarães Rosa, não se configure como um mero componente narrativo, mas como o sedimento, a mola propulsora do texto.

A crítica explorou enfaticamente o sertão rosiano, a partir desse referente do romance, e pouco se tem analisado em profundidade esse espaço nos outros livros do autor. Para formalizarmos o nosso estudo acerca do sertão rosiano, assumimos em parte essa perspectiva que define, grosso modo, esse espaço. Mas essa percepção é apenas nosso ponto de partida, que tem como objetivo efetivar uma leitura do sertão em *Corpo de baile*. Temos como premissa que o sertão rosiano no conjunto da obra não é único, mas instaura uma relação fecunda e ambígua, em que se encontra e se confronta em vias de significação, em sentido inacabado.

Geograficamente, o sertão na obra de Guimarães Rosa tem como referência o noroeste de Minas Gerais, “seu território de eleição”,<sup>46</sup> mas também se estende ao sudeste de Goiás,

---

<sup>44</sup> COUTINHO, 1991, p. 225.

<sup>45</sup> NUNES, 2013, p. 136.

<sup>46</sup> GALVÃO, 2006, p. 144.

sudoeste da Bahia e sul do Maranhão, porém, esses referentes reais não são fixos e se misturam a outros imaginários. Walnice Nogueira Galvão lembra que o narrador de *Grande sertão: veredas* sai em uma “incessante perquirição sobre [...] o que é o sertão”. A estudiosa enfatiza ainda que, durante a narrativa de Riobaldo, o sertão é tematizado, desdobrado em diferentes definições: em nível realista (“sertão é onde os pastos carecem de fechos”<sup>47</sup>), psicológico (“sertão: é dentro da gente”<sup>48</sup>), metafísico (“o sertão é do tamanho do mundo”<sup>49</sup>).<sup>50</sup> O sertão trazido por Riobaldo, tanto em sentido espacial, quanto tema e discurso, reafirma que o conceito de sertão rosiano ganha visibilidade a partir de realidade múltipla, que se constrói como um espaço sem delimitações. “Sertão é isto: o senhor empurra para trás, mas de repente ele volta a rodear o senhor dos lados. Sertão é quando menos se espera; digo”.<sup>51</sup> Esse sertão também não se encontra materialmente circunscrito de forma fixa, mas em movimento, reaparecendo em vários lugares. “De repente, por si só, quando a gente não espera, o sertão vem”.<sup>52</sup> O enfoque de Riobaldo é especulativo e tende a colocar a realidade física do sertão em suspensão, escapando dos limites meramente geográficos.

Analisando *Grande sertão: veredas*, Davi Arrigucci Jr. desconstrói a imagem dualista do sertão rosiano e coloca como característica preponderante a persistência de uma vigorosa mistura de densa complexidade, que se dá no interior da narrativa expressando o universo sertanejo. O sertão rosiano “é o *mundo misturado*. Não é à toa que esse é o lugar do atraso e do progresso imbricados, do arcaico e do moderno enredados”.<sup>53</sup> Essa é a característica de que não é mais possível pensar o sertão rosiano pelo viés da dicotomia, mas que se torna mais produtivo se lido pela chave das instâncias que se tensionam. “A perspectiva do sertão vem do fundo de outro espaço e de outro tempo, com tudo o que tem de real e de imaginário, de consciente e de inconsciente, e se confronta com a perspectiva da cidade, sob a forma dramática deste debate de primeiro plano”.<sup>54</sup>

A crítica tem lido o sertão rosiano, em larga medida, como um espaço único que se estende por toda a sua obra. É bem verdade que muito do que se lê com relação ao universo sertanejo, em *Sagarana* (1946), é trazido novamente em outros livros gerando novas e surpreendentes configurações. Se compararmos a representação do sertão no livro de estreia

---

<sup>47</sup> ROSA, 2001a, p. 24.

<sup>48</sup> ROSA, 2001a, p. 325.

<sup>49</sup> ROSA, 2001a, p. 89.

<sup>50</sup> GALVÃO, 2006, p. 125.

<sup>51</sup> ROSA, 2001a, p. 302.

<sup>52</sup> ROSA, 2001a, p. 397.

<sup>53</sup> ARRIGUCCI JR., 1994, p. 17, grifo do autor.

<sup>54</sup> ARRIGUCCI JR., 1994, p. 19.

com *Corpo de baile*, vê-se que este se modifica conforme a exigência de cada contexto e narrativa. Sandra Vasconcelos observou:

Aos leitores mais atentos de Guimarães Rosa, não escapa a diferença de concepção que se pode perceber entre *Sagarana* (1946) e *Corpo de baile* (1956). Trata-se, inegavelmente, do mesmo universo, com seus bois, vaqueiros e fazendas de gado, mas o conto dramático que é a forma privilegiada do livro de estreia dá lugar a um tipo de narrativa mais visivelmente arcaica, no segundo caso, inclusive pelo seu modo de incorporação da oralidade. Além de exigir um escritor de posse de instrumentos mais afiados, de maior apuro formal e ainda mais sofisticado no manejo das suas técnicas narrativas.<sup>55</sup>

O que sustenta a ideia de um sertão múltiplo é a percepção de que esse espaço está sempre se fazendo, se reinventando na imaginação e vivências das personagens. Desde *Sagarana*, esse espaço já marcado por deslocamentos é o lugar em que natureza e homem surgem imbricados, porém, não com a imersão no mundo arcaico que ocorre em *Corpo de baile*, nem com a dramaticidade de *Grande sertão: veredas*. Ali, “muito longe mesmo, no fundo do sertão”,<sup>56</sup> a que nos leva a primeira obra, já se percebe que “tudo era mesmo bonito, como são todas as coisas, nos caminhos do sertão”<sup>57</sup> rosiano.

Diante da agudeza com que o sertão se põe potencialmente latente na obra rosiana, delimitamos essa análise fundamentando a nossa tese de que, apesar das semelhanças nas formulações da imagem do sertão, ela não se faz de maneira única e uniforme na escrita rosiana, havendo nuances entre uma obra e outra. Sedimentado como espaço matriz, o sertão rosiano não é unitário, mas composto de múltiplas faces que se misturam, se contrapõem e se transformam. Como diz Riobaldo, “o sertão está movimentante todo-tempo”.<sup>58</sup> Pretendemos, a partir do estudo do sertão rosiano configurado em *Corpo de baile*, assinalar as representações desse sertão que se faz de muitas formas.

Passamos a analisar como o sertão se constrói ficcionalmente em *Corpo de baile*. Logo que deparamos com a representação do sertão nesse livro, percebemos que este se coloca numa zona de tensão, entre precisão e imprecisão de limites. A configuração do espaço/sertão visa e consegue justamente explorar, acentuar os aspectos de (des)articulação, (des)continuidade, jogando com esses dois domínios contrários.

Para nos aprofundarmos na leitura do espaço rosiano, seguimos nessa perspectiva de que o sertão rosiano conforma diferentes nuances. Tomamos como parâmetro o fato de que o

<sup>55</sup> VASCONCELOS, 2008, p. 381.

<sup>56</sup> ROSA, 2001a, p. 82.

<sup>57</sup> ROSA, 2001c, p. 401.

<sup>58</sup> ROSA, 2001a, p. 533.

sertão, em *Corpo de baile*, tem pontos de semelhança com o que é configurado nas demais obras de Guimarães Rosa, mas que traz suas particularidades. A composição do sertão nesse livro sofre um processo de deslocamento quando comparado ao de *Grande sertão: veredas*, embora as duas obras tenham sido escritas concomitantemente. Segundo Bolle, “Guimarães Rosa é [...] autor de um vasto tablado narrativo sobre o sertão, com o título coreográfico *Corpo de Baile* — de onde *Grande Sertão: Veredas* se originou”.<sup>59</sup> Guimarães Rosa, em carta a Edoardo Bizzarri, teceu comentários acerca de algumas particularidades do sertão em *Corpo de baile*, que, segundo ele, o teria arrancado de “dois caos: um externo, o sertão primitivo e mágico; o outro, [dele] Guimarães Rosa”.<sup>60</sup>

O espaço/sertão nas narrativas de *Corpo de baile* deixa transparecer mais a condição de isolamento, ambivalência entre abertura e fechamento, de aderência da personagem ao meio físico. Outras características que se destacam estão relacionadas aos aspectos histórico-sociais, também ao fato de as ambientações dos cenários virem intercaladas aos aspectos mítico, primitivo, arcaico e lendário. A singularidade se revela na visibilidade da imagem do sertão em interação com o mágico. Na novela “Uma estória de amor”, ao trazer a estória contada pelo velho Camilo, deixa-se de lado a imagem do sertão rústico para destacar um sertão da criação do fabuloso e do encantado:

— “Quando tudo era falante... **No centro deste sertão e de todos.** Havia o homem — a coroa e o rei do reino — sobre grande e ilustre fazenda, senhor de cabedal e possanças, barba branca pra coçar. Largos campos, fim das terras, essas províncias de serra, pastagens de vacaria, o urro dos marruás. A Fazenda Lei do Mundo, **no campo do Seu Pensar...** Velho homem morreu, ficou o herdeiro filho...”<sup>61</sup>

Na cena, afasta-se o tempo presente para se deslocar para outro sertão que surge a partir da estória contada e da força da imaginação dos que a escutam. Com a focalização do cenário da estória que está sendo narrada, amplia-se a visão poética do lugar e o espaço abre-se para se distanciar daquela realidade do sertão rústico em que as personagens habitam. Há um movimento em que faz surgir outro sertão, “**no campo do Seu Pensar**”, num lugar pleno, que só existe por meio da narração da estória. Esse sertão se faz por via da suspensão do real.

Em *Corpo de baile*, a dinâmica e a percepção das personagens estão infiltradas nas formas de configuração do espaço/sertão, gerando uma tensão entre deslocamento e

<sup>59</sup> BOLLE, 2001, p. 85. Bolle se refere ao fato de Guimarães Rosa afirmar à *Revista Visão*, de 23/07/1954, que uma das supostas novelas que figurariam em *Corpo de baile*, denominada “Veredas mortas”, foi renomeada e ampliada vindo a se transformar em *Grande sertão: veredas*.

<sup>60</sup> ROSA, 2003a, p. 87.

<sup>61</sup> ROSA, 2006a, p. 230, grifos nossos.

isolamento. Na novela “Campo geral”, por exemplo, a característica marcante do sertão é o isolamento. A mãe de Miguilim não gosta de viver no Mutum. Isso fica evidente em determinado trecho da narrativa, quando o pai de Miguilim interrompe os trabalhos e vai visitar seo Deográcias em lugar distante dali. Em noite de lua, a mãe de Miguilim propõe um passeio pela mata. Na conversa que surge entre eles, percebe-se uma intensificação na sensação de que estão distantes da cidade, infiltrados nos confins do sertão:

A gente olhava Mãe, imaginava saudade. 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 no 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...” Essa resposta Mãe escutou, prezou; pegou na mão de Miguilim para perto dela. Quando chegaram nos coqueiros, Mãe falou que gostava deles, porque não eram árvores dos Gerais: o primeiro dono que fez a casa tinha plantado aqueles, porque também dizia que queria ali outros coqueiros altos, mas que não fossem buritis. Mas o buriti era tão exato de bonito!<sup>62</sup>

Há neste fragmento, como em outras partes do livro, um conjunto de imagens que exploram as características do sertão, em especial o buriti. No referencial do espaço implícito na frase “a gente é **no** sertão”, coloca-se em destaque que a existência deles está indissolúvelmente ligada ao espaço. O sertão é inerente a eles, que não existem sem o sertão. À medida que a conversa prossegue, passa a evidenciar a condição de que estão em uma região isolada, apartados da cidade, das suas regras e instituições, de seus benefícios legais e tecnológicos, e do mar, do litoral, pois o sertão é interior. O mar figura como uma imagem forte para reforçar a qualificação de sertão como espaço fechado, que contrasta com o desejo deles de conhecer outros lugares. Há aqui uma tensão entre a realidade objetiva e o sentido existencial que afeta a percepção das personagens em cena. A mãe de Miguilim, Nhanina, demonstrava estar insatisfeita por viver isolada no Mutum. “Estou sempre pensando que lá por detrás dele acontecem outras coisas, que o morro está tapando de mim, e que eu nunca hei de poder ver...”<sup>63</sup> Neste sentido, a imagem do sertão é de isolamento. O sertão não se inscreve somente como uma realidade objetiva distante, isolada dos grandes centros, ligada à noção de solidão. Nele se acentua também a divulgação de lugares de deslocamento em que o espaço transmuta-se de fechado a aberto.

Com efeito, o sertão passa de mundo limitado em “Campo geral”, para ganhar um sentido de ilimitado em “Uma estória de amor”. Não é ocasional que, na novela protagonizada

<sup>62</sup> ROSA, 2006a, p. 88, grifos nossos.

<sup>63</sup> ROSA, 2006a, p. 12.

por Manuelzão, a chegada dele à Samarra, à primeira vista, demarca a descoberta de um espaço, que seduz o vaqueiro-viajante a um novo começo. Manuelzão sai de um lugar fechado, chamado **Mim**, que é um palíndromo, representado por um pronome oblíquo de primeira pessoa do singular, reforçando a ideia de que esse lugar é, ao mesmo tempo, espaço exterior e interior, e vai para um lugar aberto. “De desde menino, no buraco da miséria. Divisou a lida com gado, transitar as boiadas. Mas, agora, viera bem chegado, **àquele aberto sertão**, onde havia de se acrescentar, onde esquecia os passados”.<sup>64</sup> A ênfase é dada notadamente ao espaço em movimento que vai transformando a paisagem e deslocando os referentes.

Além dessa tensão entre espaço aberto/fechado, que vai se infiltrando na representação do sertão nessas novelas, há também exemplos de imprecisão dos referentes espaciais, que empurram o sertão para uma dimensão arcaica, intencionalmente explorada no livro. Assim, o espaço aparece descolado da realidade empírica, como na novela “Buriti”, que traz a personagem Lalinha, acostumada com os hábitos da cidade, refletindo acerca da vida ali no sertão:

Estar ali no Buriti Bom, era tolice, tanta. — “Glória, meu-bem, vocês não sentem a vida envelhecer, se passar?” Não; ela, **eles, não haviam ainda domesticado o tempo, repousavam na essência de seu sertão** — que às vezes parecia ser uma amedrontadora ingenuidade. “Para que vim? Por que vim?!” Fazia meses, e, durante, poucas cartas havia escrito, e pouquíssimas recebido, da irmã, do irmão, de amigas. E agora, quase de súbito, aumentava-se a ausência deles, apresentavam-se demais em sua lembrança, que para a cidade redizia e pedia — onde tudo prometia-se com um agrado novo, um sabor: ainda as coisas banais dos dias, telefonar, ir ao cabeleireiro, ao cinema — bailando-lhe adiante, sobre a saudade, a saudade mais capciosa que existe, a saudade bocejada. Precisava de voltar. De ir embora. “Vou. Por que não, então? Ninguém me impede...”<sup>65</sup>

O fragmento mostra Lalinha inserida no sertão, mas que não se vê como parte daquela realidade. O sertão em “Buriti” confronta com situações extremas de fechamento, mas que recebe influências da modernidade. Lalinha, acostumada a viver na cidade, sente falta dos hábitos e da forma livre como vivia lá. No fragmento, o moderno confronta com o arcaico. Destaca-se o sentido de sertão ligado ao mundo cósmico, à interrupção do tempo histórico preso a um espaço em que os sentidos escapam. Essa realidade remonta ao sertão arcaico, não no sentido histórico, mas por se localizar numa região pouco afetada pela instrumentalização do pensamento.

<sup>64</sup> ROSA, 2006a, p. 158, grifos nossos.

<sup>65</sup> ROSA, 2006a, p. 753, grifos nossos.

Ele, iô Liodoro, falava, sua voz muito inteira, e aqueles assuntos, de criança, de meio brinquedo — **tudo parecia estória-de-fadas. Tudo dado dos Gerais do sertão:** como as cantigas e as músicas do vaqueiro-violeiro, sua viola veludeira, viola com o tinir de ferros. **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. De suas espumas Maria da Glória tinha vindo — sua carne, seus olhos de tanta luz, sua semente.<sup>66</sup>

Na cena, os elementos estruturadores do sertão são mesclados entre aqueles que estão arraigados na realidade sertaneja, “as cantigas”, o “vaqueiro-violeiro” e aqueles que se distanciam dele, o fabuloso. A imagem do sertão atinge uma significação extraordinária ao trazer uma mistura de realidade e fantasia. Os componentes do real são mobilizados na cena, de modo que uma conversa comum acabe ganhando enorme complexidade. Iô Liodoro fala do sertão que se coloca dentro do mundo real, mas, apesar disso, se torna uma realidade ambígua, camuflada.

Além da densidade geográfica, social e histórica, sertão e gerais remetem aos espaços, indefinidos, do mundo encantado, da fantasia, das estórias de fadas, do mítico, de grandes extensões. Dessas misturas inextricáveis, de espaços inquietantes, de lugares de estranhezas, mas também do maravilhoso, tem-se uma imagem confusa dos gerais do sertão. O espaço é construído com um repertório de símbolos que remetem a um reino encantado, que se abre no meio do sertão inventado, deslocado da realidade. Os vários elementos que se fundem na cena convergem para uma imagem do sertão também enquanto mundo mítico.<sup>67</sup>

O que se postula aqui é que há semelhanças e diferenças nas formas de representação e estruturação do sertão rosiano, dentro do universo de composição de sua obra. O sertão em *Corpo de baile* é definido por Guimarães Rosa como de “uma autenticidade total”,<sup>68</sup> que impõe sua originalidade na reverberação da realidade sertaneja. É um espaço que tem como princípio fundador a realidade empírica, mas que leva a regiões que reordenam a dimensão do real. Em síntese, o sertão, nesse livro, se alonga em todas as novelas, revelando lugares difusos habitados por personagens não convencionais.

### 1.3 Potencialidades do espaço rosiano: entre o real e o ficcional

<sup>66</sup> ROSA, 2006a, p. 763, grifos nossos.

<sup>67</sup> Trataremos especificamente das tensões entre o sertão mítico e as fontes sertanejas no quarto capítulo.

<sup>68</sup> ROSA, 2003a, p. 90.

Em *Corpo de baile*, a função do espaço se particulariza, havendo um contínuo deslizamento das formas de representação no texto. O entrelaçamento do real no ficcional aparece de forma privilegiada em Guimarães Rosa, flexibilizando os sentidos de representação. “A ficção de Rosa é moderna e nega a normatividade de qualquer estética universal”, como observa Hansen.<sup>69</sup> O espaço delineado na obra desse autor, entre a representação material e a simbólica, reflete a problematização entre o espaço da realidade e o espaço ficcional, e nos coloca diante das seguintes questões: como nas narrativas de *Corpo de baile* se dá a passagem do sertão real para o sertão fictício? Há a simples transposição? Algo se perde do primeiro ficando só a esfera do segundo? Ambos mantêm-se em intensa troca, atravessamento, confrontação? Em termos mais diretos, digamos que o discurso que mais se aproxima da caracterização do sertão rosiano é, segundo nossa compreensão, o que está colocado na terceira questão, em que a criação estética rosiana, no que diz respeito à representação, se dá sob o regime da confrontação real/ficcional. Ao trazer para o plano da obra um sertão complexo de tensões entre a existência real e a ficcional, que não se resolvem, Guimarães Rosa evidencia o que Antônio Candido<sup>70</sup> destaca como primordial no texto literário, o real histórico projetando-se no ficcional, na sedimentação do estético no texto. A rearticulação dessas duas instâncias (real/ficcional) tem destaque no livro, como aparece na novela “O recado do morro”, em que ocorre alto grau de tensão entre a realidade de fora do livro e a que se faz ver dentro do texto:

Do que eles três falavam entre si, do muito que achavam, Pedro Orósio não acertava compreender, a respeito da beleza e da aparência dos territórios. Ele sabia — para isso qualquer um tinha alcance — que Cordisburgo era o lugar mais formoso, devido ao ar e ao céu, e pelo arranjo que Deus caprichara em seus morros e suas vargens; por isso mesmo, lá, de primeiro, se chamara Vista-Alegre. E, mais do que tudo, a Gruta do Maquiné — tão inesperada de grande, com seus sete salões encobertos, diversos, seus enfeites de tantas cores e tantos formatos de sonho, rebrilhando risos na luz — ali dentro a gente se esquecia numa admiração esquisita, mais forte que o juízo de cada um, com mais glória resplandecente do que uma festa, do que uma igreja.

Não, bronco ele não era, como o Ivo, que nem tinha querido entrar, esperara cá fora: disse que já estava cansado de conhecer a Lapa. Mas, daquilo, daquela, ninguém não podia se cansar. Ah, e as estrelas de Cordisburgo, também — o seo Olquiste falou — eram as que brilhavam, talvez no mundo todo, com mais agarre de alegria.<sup>71</sup>

---

<sup>69</sup> HANSEN, 2012, p. 124.

<sup>70</sup> CANDIDO, 2003, p. 163.

<sup>71</sup> ROSA, 2006a, p. 396, 397.

No trecho, há uma assimilação de nomes de lugares reais e ficcionais. Cordisburgo e Gruta do Maquiné, dois topônimos que entram na composição da realidade ficcional sem alteração, marcam nítida e proposital correspondência a lugares da geografia real. Percebe-se uma articulação profunda, interconexão e recorrência à paisagem da terra natal de Guimarães Rosa para construir a imagem literária da cena descrita.

Dessa forma, o espaço se apresenta e atua numa dupla perspectiva em que a relação entre o real e o ficcional é tensionada. A técnica de composição rosiana evidencia o cuidado com que explora os dados do real, a partir da vivência dele, naquele espaço, experiência, coleta e exploração do material, e posteriormente recomposição no plano do livro. Podemos dizer que a realidade do mundo exterior entra no processo da organização interna da obra, num movimento de percepção e criação.

Guimarães Rosa tinha grande interesse e conhecimento pela geografia. Em 1945, ao tornar-se sócio titular da Sociedade de Geografia do Rio de Janeiro, declarou que “o amor da Geografia veio pelos caminhos da poesia — da imensa emoção poética que sobe da nossa terra e das suas belezas”.<sup>72</sup> Não há dúvida de que essa relação incidiu nos procedimentos usados pelo autor na composição do espaço em sua obra.

*Corpo de baile* tem como referencial o interior de Minas Gerais, como mostram os registros nas cadernetas da viagem de dez dias que Guimarães Rosa realizou, em maio de 1952, que serviu como inspiração para a escrita dessa obra. As cadernetas demonstram, inclusive, que ele aproveitou material recolhido na região para construir seu universo ficcional. Essa natureza, captada a partir dessa vivência do autor nesse meio físico, entra na obra como uma realidade outra, que se dá por meio da projeção de um olhar particularizado, e de uma apreensão estética singular.

Antonio Candido, em “O homem dos avessos”, ensaio sobre *Grande sertão: veredas*, destaca, dentre outros aspectos, a “força inventiva” como característica peculiar em Guimarães Rosa. De acordo com o crítico, a geografia sertaneja surge no texto rosiano por meio de vínculo indissociável com o universo ficcional: “O meio físico tem para ele [Guimarães Rosa] uma realidade envolvente e bizarra, servindo de quadro à concepção do mundo e de suporte ao universo inventado”.<sup>73</sup> Segundo Antonio Candido, o espaço rosiano configura-se numa zona difusa entre o documental e o ficcional. Embora Guimarães Rosa tenha como referência a realidade observada, “o autor quis e conseguiu elaborar um universo autônomo, composto de realidades expressionais [...] superando por milagre o poderoso lastro

---

<sup>72</sup> ROSA, 2006a, p. 16.

<sup>73</sup> COUTINHO, 1991, p. 296, grifos nossos.

de realidade tenazmente observada, que é a sua plataforma”.<sup>74</sup> Antonio Candido é enfático em dizer que a escrita da realidade sertaneja, captada pelo autor ainda em estado amorfo, informe, ganha forma ao passar por uma ordenação estética da linguagem.

Nessa seara, a tematização realizada por Antonio Candido acerca da obra de Guimarães Rosa consolidou um raciocínio consistente que, de certo modo, demarcou um caminho. O crítico destaca ainda que, tendo em vista a relevância da realidade geográfica nos textos rosianos, é preciso atentar para o fato de que, mesmo sendo possível mapear os lugares reais, é preciso ter cautela, pois o “mapa” se desfaz com muita facilidade: “Aqui, um vazio; ali, uma impossível combinação de lugares; mais longe uma rota misteriosa, nomes irrealis”.<sup>75</sup> Diante desses aspectos destacados por Antonio Candido, entendemos que o crítico levantou uma gama de hipóteses e questões prodigiosas acerca da obra rosiana, tais como: a forma como a experiência documentária entra na obra, o modo como se dá a construção do mundo histórico e ficcional, a configuração do realismo, a articulação do lendário com o espaço mágico, a síntese entre “universal” e particular. São questões que foram apontadas por Antonio Candido, muitas delas não totalmente desenvolvidas por ele, mas que serviram de enorme contribuição à crítica.<sup>76</sup>

Costa Lima destaca que “Guimarães trabalha o mundo por dentro”.<sup>77</sup> A análise toma por base os elementos intratextuais com inclinação para o simbolismo mágico. “É que, sendo a preocupação simbólico-mágica constante em Guimarães Rosa, ela se pode converter em um modo de fechar ou de lhe diminuir a visualização da realidade”.<sup>78</sup> As reflexões de Costa Lima reiteram a concepção de que há na obra uma emergência da autonomia do universo particular. Na verdade, o que torna polêmicas essas questões em Guimarães Rosa é o fato de ele inverter o paradigma da tradição regionalista, ao focar o espaço sertanejo sem se prender a classificações e modelos automatizados e já estabelecidos.

Em *Corpo de baile* estão presentes esse simbolismo mágico e “realismo cósmico”,<sup>79</sup> apontados por Costa Lima. A densidade do texto incorpora elementos do fabuloso, do lendário, do mítico ao cotidiano das personagens, misturando todas essas imagens e instâncias narrativas. O universo ficcional rosiano não é uma forma cristalizada, mas um movimento que permite ser recomposto por meio de diferentes elementos que são filtrados no texto. Nas

<sup>74</sup> COUTINHO, 1991, p. 295.

<sup>75</sup> COUTINHO, 1991, p. 296, 297.

<sup>76</sup> Antonio Candido, além de ampliar a linha de interpretação iniciada por Proença, lança uma série de novas questões que serviram de caminhos e ponto de partida para uma variedade de críticos.

<sup>77</sup> COUTINHO, 1991, p. 513.

<sup>78</sup> COUTINHO, 1991, p. 509.

<sup>79</sup> Antonio Candido tratou do realismo e regionalismo cósmico na obra de Guimarães Rosa, destacando que esse escritor cria uma nova categoria, o super-regionalismo (CANDIDO, 2003, p. 161).

narrativas, busca-se incessantemente, por meio da articulação dos signos mítico e lendário, consolidar o ficcional que se faz na relação do homem com a natureza. Nas páginas finais da novela “Dão-lalalão”, quando Soropita se prepara para matar o preto Iládio, temos uma cena que mostra esse processo de simbolismo relacionado à ficionalização:

Soante aquele sofrimento de que ninguém podia ter ideia, padecendo como longas horas, surdo no barulho por trevas da ventania, a gente se destornava, tresvoltava, só escutava o berro triste dos zebus na muda do tempo, o tristepio de um passarinho depenado? Ah, não podia! Soropita, sem mesclar o rosto, entortava um olhar de olhos. Tinha suas armas, mas não voltavam a ele os rios da coragem. Só melhorou um espaço, revia as estrelas da claridade.<sup>80</sup>

A criação narrativa faz uso da realidade circundante, o barulho do vento, o berro do boi, o canto do pássaro para a criação de um ambiente sombrio, e de forte simbolismo, que funciona para revelar o estado de perturbação da personagem e dar profundidade à cena. É perceptível o entrelaçamento entre o humano e a natureza, em que elementos do sertão geográfico são utilizados para expressar a subjetividade das personagens. Os pensamentos de Soropita giram em círculo, as divagações provocadas pelo ciúme se fazem interligando o mundo exterior e o mundo interior, tendo como intenção de base revelar seus conflitos. No trecho, faz-se perceber a transfiguração da realidade geográfica em simbólica, em que a massa amorfa vai se articulando e ganhando forma estética. Assim, o espaço auxilia na narração, na significação da personagem e na constituição de sentidos.

É recorrente nas novelas de *Corpo de baile* a dispersão dos referentes geográficos em que se situam as personagens. Ressalta-se a imprecisão na forma como se conjuga esse espaço marcado por tensões e ambivalências. Assim, a narrativa se coloca nesse plano de descontinuidade, retratando pontos difusos, conforme vemos nesse trecho da novela “Buriti”:

Como fim, agora estavam por aí, beirando o mato, na missa da miséria — por pena, o iô Ísio colocara o Avelim como posteiro, nos altos confins da **Lapa-Laje**. — “**Mas, para os Gerais, eu dou as costas...**” Dô-Nhã não sabia se queixar da vida, maugrado de tudo. E, o homem amado — o Totonho — desse, nunca, nunca, tivera mais notícia. — “Este mundo é diabrável para consumir gente...” Assim a Dô-Nhã se despediu, se foi, cheia de presentes e agradecimentos, iô Ísio veio buscá-la para a transpor para lá do rio, e aonde os **Gerais vão começando**.<sup>81</sup>

---

<sup>80</sup> ROSA, 2006a, p. 554.

<sup>81</sup> ROSA, 2006a, p. 731, grifos nossos.

O fragmento refere-se à história de Dô-Nhã e seus quatro maridos, que aparece encaixada na novela “Buriti”. A personagem, após passar por vários lugares, vai viver nas terras de Iô Ísio. A demarcação da “Lapa-Laje” se perde dentro do mapa dos Gerais. Na fala das personagens há uma dissimulação dessa localização. Surge uma relação conflitante e indefinida das coordenadas do espaço, fazendo que este ganhe significação na composição do sentido do texto. Ressaltamos, como traço dominante nessa análise, os processos de conversão de uma realidade em outra, intimamente correlacionada, em que o espaço interage com a situação vivenciada pelas personagens.

Em *Corpo de Baile*, há um jogo entre realidade geográfica e simbólica que se interpenetram e têm recorrência no modo como se configura o realismo nos textos desse autor. É recorrente o desdobramento em diferentes perspectivas dos estudos que tratam do realismo na obra de Guimarães Rosa. A crítica, ao afirmar que esse autor “transcende o realismo”, destaca como aspecto relevante da escrita rosiana a rejeição à representação convencional do real para a produção de realidades complexas. Ao tratar dos influxos do realismo rosiano, Benedito Nunes põe em relevo o “realismo poético”, “um realismo em que a trama das coisas e dos seres nasce, a cada momento, da trama da linguagem”,<sup>82</sup> que tem como fonte a língua em estado nascente por meio de uma força plástica extraordinária.

É exatamente esse processo que Guimarães Rosa coloca em ação na escrita de *Corpo de baile*, como podemos observar no trecho da novela “Campo geral”, em que faz uso de recursos linguísticos para construir o universo infantil de Miguilim. “Pobre dos passarinhos do campo, desassisados. O gaturamo, tão podido miúdo, azulzinho no sol, tirintintim, com brilhamentos, mel de melhor — maquinazinha de ser de bem-cantar...”<sup>83</sup> Segundo afirma Guimarães Rosa, em seus livros “tudo é retrabalhado, repensado, calculado, rezado, refiltrado, refervido, recongelado, descongelado, purgado e reengrossado, outra vez filtrado”.<sup>84</sup> Dessa forma, é a partir de um processo de criação, elaboração, manipulação que o autor faz surgir “sua *Poiesis* originária”.<sup>85</sup>

Considerando, pois, a crítica em seu conjunto, logo se percebem tratamentos distintos às formas de analisar a representação da geografia real na literatura de Guimarães Rosa. Interessa-nos, sobretudo, discutir aqui a relação do homem com o meio natural, e da personagem com o espaço de vivência. Garbuglio, em *O mundo movente de Guimarães Rosa*, analisando *Grande sertão: veredas*, trata da integração do sertanejo ao meio. Segundo o

---

<sup>82</sup> NUNES, 2013, p.133.

<sup>83</sup> ROSA, 2006a, p. 28.

<sup>84</sup> ROSA, 2003b, p. 234.

<sup>85</sup> NUNES, 1976, p. 179.

crítico, nesse romance “o sertão aparece [...] como realidade afetiva, onde uma força indeterminável arrasta as pessoas para os seus domínios e as forja segundo as determinantes do meio”.<sup>86</sup> De modo geral, essa peculiaridade rosiana apontada por Garbuglio também se estende a *Corpo de baile*, havendo, entretanto, particularidades. No plano propriamente do espaço como “realidade afetiva”, evidenciamos as interlocuções das personagens com o meio, que, nas novelas em foco, condicionam maior densidade na problematização dos demais elementos estruturadores da narrativa. Dentre muitas ocorrências desse processo no livro, vejamos um exemplo na passagem da novela “Buriti”, em que a personagem Miguel retorna ao sertão:

Do Buriti Bom, que para ele era de tão forte lazer, nhô Gualberto Gaspar tinha um ciúme. Só de pensar, que aqueles dois caçadores pudessem ir pedir hospedagem lá, se irritava. Esses, que passavam por ali, na esparramada vadiação, sem apego nenhum ao lugar, sem certo significado. Mas, e o outro moço, não. Seo Miguel. Esse guardava um igualado jeito, se via que comportava uma afinação com a vida da roça, uma seriedade sem postiço. A ele um podia olhar de frente, começar a tomar estima. Já aí Miguel cobrava também interesse por nhô Gaspar, nele encontrava a maneira módica do povo dos Gerais, de sua própria gente, sensível ao mudo compasso, ao nível de alma daquelas regiões de lugar e de viver. Contra o sertão, Miguel tinha sua pessoa, sua infância, que ele, de anos, pelejava por deslembrar, num esforço que era a mesma saudade, em sua forma mais eficaz.<sup>87</sup>

Miguel, por mais que se afastara do sertão, no período em que morou na cidade, guarda uma imagem interiorizada do lugar, das lembranças de sua infância no Mutum. A dimensão objetiva desdobra-se na subjetiva. Do encontro entre a realidade física e a humana, surge uma força simbólica, que remete a uma imagem de um espaço móvel que continuamente se ressignifica. A articulação entre o que se passa no universo exterior, e a experiência da personagem com o lugar conduzem a um entrelaçamento que implica embaralhamento dessas instâncias.

A intervenção dos textos rosianos com relação aos aspectos do realismo é, de fato, significativa e, sobretudo, apresenta um alargamento com relação às representações realistas. Outro aspecto igualmente relevante quanto ao realismo é a referência ao “realismo mágico”,<sup>88</sup> trazida por Euryalo Cannabrava.<sup>89</sup> A crítica, de modo geral, ao tratar do conceito

<sup>86</sup> GARBUGLIO, 1972, p. 94.

<sup>87</sup> ROSA, 2006a, p. 646.

<sup>88</sup> O conceito de realismo mágico surge em 1925, criado por Franz Roh, historiador e crítico de arte.

<sup>89</sup> Euryalo Cannabrava defende que “o realismo mágico, tônica fundamental dessa obra de aspectos multiformes, faz que o escritor transfigure os temas da vida cotidiana em símbolos que participam da fantasia e do mito. A

metodológico de composição dos textos rosianos, buscou analisar as manifestações estéticas implícitas nos limites da realidade geográfica e do ficcional na obra desse autor. Diante disso, as hipóteses se desdobram e o destaque é dado ao fato de que o método utilizado por Guimarães Rosa problematiza a referencialidade dentro da criação literária, sobretudo no que diz respeito às técnicas de representação utilizadas para atingir o efeito do real. Na concepção rosiana, o “realismo mágico” em sua obra vai além, remetendo-se a outra questão, à “álgebra mágica”. “(...) eu não qualificaria meu conceito mágico de ‘realismo mágico’; eu o chamaria antes ‘álgebra mágica’, porque é mais indeterminada e, portanto, mais exata”.<sup>90</sup> O sentido de álgebra mágica, que remete ao paradoxo (mistura a ideia de ciência com magia), se encaixa bem nesse conceito metodológico utilizado pelo autor que rompe com o sentido tradicional de realismo. Assim, o universo ficcional da narrativa, composto de planos díspares, permite o deslocamento da personagem, desfazendo os limites entre a instância do espaço empírico e simbólico, como se pode ver nesse trecho da novela “Cara-de-Bronze”:

O Grivo estava no meio de setenta velhas. E elas eram pequeninas, baixinhas, em volta dele, alto e fino como um coqueiro. Ele podia baixar as mãos, com os dedos catar piolhos nas cabeças das setenta. 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.

[...]

Nessa ida, conforme contada. Atravessou aquelas cidades — no meio de matos, os paredões das pedreiras — pediam para ser os restantes de velhas cidades desmanchadas; como as cidades mais sem soberba de ser, já entulhadas de montes de terra e de matos. As vezes em que desapeou e deixou o cavalo amarrado num pé-de-pau — o cavalo rodeado de zumbidos — e repousou, ia adormecer com o espírito cheio, muitas pessoas de pesadelos produzia. Aí, conheceu a tristeza de acordar, de quem dormiu solitário no alto do dia; mas logo ouviu, de si, que carecia de relembrar alegrias inventadas, e saber que um dia tudo vai tornar a ser simples — como pedras brancas que minam água.<sup>91</sup>

A passagem demonstra que Grivo, ao empreender a viagem, desloca-se em espaços que oscilam entre o plano físico e o simbólico, confundindo os limites espaciais que separam realidade e imaginação. O narrador lança a personagem no deserto mediante um olhar panorâmico da geografia do lugar, mas logo a desloca, levando-a a avançar no espaço desconhecido e a lugares inimagináveis. Como mostra o fragmento, Grivo chega a um lugar deslocado, lendário, que foge da normalidade e do ritmo da vida no sertão. Esse afastamento intensifica a experiência dele com a aprendizagem com as velhas. É como se ele entrasse em

---

combinação da realidade crua com a rapsódia sertaneja empresta a *Corpo de baile* uma força singular dificilmente analisável” (CANNABRAVA, 1991, p. 265, 266).

<sup>90</sup> COUTINHO, 1991, p. 90, grifos do autor.

<sup>91</sup> ROSA, 2006a, p. 617, grifos nossos.

um espaço totalmente fora daquela realidade sertaneja e de lá extraísse “o segredo novo de alguma coisa”, algo mágico, misterioso, encantado, e, assim, cumprisse sua missão, que poderia ser encontrar o que em segredo buscava a mando do patrão Cara-de-Bronze, e que havia desencadeado a viagem.

A relevância dessa questão está no fato de o espaço, em *Corpo de baile*, ser elemento estruturante das narrativas, e de deslizar invariavelmente o seu sentido, criando realidades ambivalentes. Guimarães Rosa, ao se referir aos detalhes da tradução de *Corpo de baile* para o italiano, diz que, quando escreveu o livro, buscava a criação de um mundo paradoxal. Segundo as pontuações do autor, “os paradoxos existem para que ainda se possa exprimir algo para o qual não existem palavras”.<sup>92</sup> De certo modo, Guimarães Rosa embaralha a concepção tradicional de realismo na literatura brasileira por meio dessa visão que conjuga o vago, o mágico, o lógico e o real.

A relação entre realidade abstrata e realidade concreta foi configurada em sua obra por meio de um alto grau de tensão. No entanto, não se pode negar que há, atualmente, uma tendência de parte da crítica, uma multiplicidade de estudos, artigos, ensaios acadêmicos, sobretudo dentro da corrente metafísica que, ao destacar os níveis em que concorre a “imaginação criadora” em detrimento da realidade empírica, acabam anulando a força excepcional da obra rosiana, a “matéria vertente”, decorrente da fusão de sentidos entre realidade geográfica e realidade simbólica. Falando especificamente sobre *Corpo de baile*, Guimarães Rosa, em carta ao tradutor alemão Meyer-Clason, comenta:

Mas o *Corpo de Baile* tem de ter passagens obscuras! Isto é indispensável. A excessiva iluminação, geral, só no nível do raso, da vulgaridade. Todos os meus livros são simples tentativas de rodear e devassar um pouquinho o mistério cósmico, **esta coisa movente, impossível, perturbante, rebelde a qualquer lógica, que é chamada “realidade”, que é a gente mesmo, o mundo, a vida.** Antes o obscuro que o óbvio, que o frouxo. Toda lógica contém inevitável dose de mistificação. Toda mistificação contém boa dose de inevitável verdade. Precisamos também do obscuro.<sup>93</sup>

No exame do fragmento acima, nota-se que Guimarães Rosa destaca uma qualidade que ele considera essencial, que é partir da matéria da realidade e imprimir certa complexidade a ela, quando a reconstrói esteticamente no texto, de modo a trazer algum incômodo ao leitor. *Corpo de baile* é um livro que foi pensado, como revela o autor, para expressar uma tensão interna, “movente” e “perturbante”, capaz de romper com as formas

<sup>92</sup> COUTINHO, 1991, p. 68.

<sup>93</sup> ROSA, 2003b, p. 238, grifos do autor.

desgastadas da narrativa. Cada novela adquire uma forma e efeito únicos. O caráter peculiar da escrita rosiana é a forma condensada e a alta pressão com que a realidade empírica está entrelaçada no ficcional. Como disse o autor, sua obra transita entre a “ficção poética e a realidade”. Com base no exame dos aspectos instrumentais que funcionam como mecanismos de criação nos textos rosianos, buscamos referendar nossa análise, sobretudo compreender o plano de escritura do livro.

O modo como o autor intencionalmente articula o obscuro na obra ressalta a maneira como trabalha as diferentes instâncias, de cunho histórico e metafísico, de forma indissociável, transformando o substrato do real na esfera do secreto, do imponderável. Essa veia da ficção rosiana, que recusa o óbvio e coloca em primeiro plano a necessidade do obscuro, é um elemento vital em *Corpo de baile*, que tem em sua essência a renúncia de uma visão totalizadora. Nessa tematização, as suas obras projetam o mundo natural ainda não dominado pelo racional.

Sob esse prisma da realidade empírica, da dimensão oculta, do transcendente, do simbólico, do mítico, dos sedimentos históricos, a obra se revela por meio de uma tensão recorrente. A questão que nos interessa, porém, diz respeito a compreender como esses elementos díspares, que transitam entre a realidade empírica e o ficcional, entram na apreensão do espaço e do mundo das personagens, permitindo perceber na obra “um espaço, ao mesmo tempo, definido e ilocável”.<sup>94</sup>

De acordo com Adolfo Hansen, Guimarães Rosa trabalha com a “invenção de formas que indeterminam a significação e o sentido das referências sertanejas representadas”.<sup>95</sup> Embora seus estudos não tratem diretamente do espaço, dão abertura para os desdobramentos dessa categoria, a começar pelas imagens que indefinem o mundo de suas personagens. Desse modo, enfatiza que “os personagens são figurados ‘pelo meio’, captados instantaneamente no movimento deslizante em que, envolvidos da irradiação do fundo, descem ou sobem sobre a linha imaterial que separa *determinado/indeterminado*”.<sup>96</sup> O crítico ressalta a relação da personagem com o meio, que está permanentemente oscilando. Exemplo disso ocorre na novela “Buriti”, em que o espaço em que habita Chefe Zequiel transita entre os liames de um espaço delimitado, organizado em torno da fazenda, e o mundo caótico, do sobrenatural:

— “Ué, mas isso não é nas Pindas, não senhor! Será aqui perto, mesmo na fazenda Buriti Bom. É um Zequiel, Zequielzim — o *Chefe*...” — nhô

<sup>94</sup> FINAZZI-AGRÒ, 2002, p. 123.

<sup>95</sup> HANSEN, 2012, p. 122.

<sup>96</sup> HANSEN, 2007, p. 47, grifos do autor.

Gualberto retificara. Sim, só. Muitas outras pessoas, em parecidas condições, não aprenderam a dentreouvir. Mas o bobo Chefe não dormia era azucrinado com a ideia presa de que um certo homem viria vir, para o assassinar. Sendo que esse homem não existia, nem tinha existido nunca; ou, se sim, se tratava do espírito de um já morto e enterrado havia muitos anos — e era esse ser o que o bobo temia. Mas, no real, ele confundia muito as causas, derradeiramente dava a entender que a ameaça era o duende de uma mulher, desconhecida, dela não sabia o nome, ou mesmo fosse uma mulher viva, que no varar da noite, chega vinha, rondava às vezes o moinho, onde ele pernoitava fechado. Doideira. Por conta, ele vivia o martírio.<sup>97</sup>

O Chefe Zequiél é uma personagem que incorpora extraordinariamente os aspectos do ambiente onde vive, mas que, por outro lado, expressa uma realidade ambígua, elaborada por meio de um artifício que lhe dá alto grau de complexidade. A dimensão da realidade geográfica da cena, a crença, as superstições e o misticismo sertanejo aparecem misturados ao delírio da personagem, que alude ao extraordinário. A alucinação da personagem só se estabelece na relação com a noite, por meio de uma coerência interna com o lugar onde vive. Chefe Zequiél é um homem arcaico sem família, solitário, tirado do mais fundo do sertão, que, durante o dia, trabalha cultivando uma pequena plantação para seu próprio sustento, porém, quando chega a noite, transforma-se em uma criatura estranha. O espaço delinea a tensão da personagem com os entes da mata e de sua imaginação.

As novelas se intercomunicam por meio de uma articulação espacial ambígua e complexa. Muitas vezes, o referencial de tempo e espaço das personagens se perde em meio a essa tensão, como também desliza nos desdobramentos para o inverossímil, no plano sensível, no estranhamento com que subvertem os traços da realidade objetiva, na descontinuidade, no vazio do sertão lendário. São vários os processos que permitem perceber a potencialização do espaço em *Corpo de baile*, como se exemplifica neste trecho:

Assim era aquela gente. O umbral do sertão, o Buriti Bom. Ali, quando alguém dizia: — Faz muitos anos... — parecia que o passado era verdadeiramente longe, como o céu ou uma montanha. Estúrdio seu estatuto, todos meninos de simples, no imudado de afetos e costumes. Aquelas mulheres da cozinha, para elas os ecos do mundo chegavam de muito distante, refratados: e era um mundo de brinquedo e de veneração.<sup>98</sup>

O narrador destaca que, no sertão, logo que nele se entra, têm-se desestabilizadas as noções de espaço e tempo, por ser “estúrdio seu estatuto”. Experimenta-se, então, um estranhamento em relação a ambos. Quanto ao primeiro, o espaço, parece que se perde nas lonjuras das coisas, o que interfere na percepção do tempo. Passa-se a noção de que este é

<sup>97</sup> ROSA, 2006a, p. 640, grifos do autor.

<sup>98</sup> ROSA, 2006a, p. 746.

mais longo, por ser tudo mais distante do plano onde se coloca o leitor, também porque ali as coisas acontecem de modo mais demorado. Ao mesmo tempo, cercado pela vastidão do mundo afora, o sertão é um espaço fechado, de isolamento, “imudado de afetos e costumes” antigos. Teríamos como efeito paradoxal o fato de as distâncias abrirem o plano perceptivo para a imaginação, para ver o que está longe da vista — “um mundo de brinquedo” — e numa forte intensificação do que compõe esse mundo no qual se vive — “e de veneração”.

Considerando que a percepção espacial em *Corpo de baile* se elabora por meio de ranhuras nas referências da realidade concreta, partimos para um método de interpretação que, alinhado a essas questões polêmicas, busque tratar especificamente do espaço que se encontra configurado na própria obra literária. Em se tratando do espaço em *Corpo de baile*, como demonstrado, não se pode reduzi-lo a um padrão único, pois há uma variabilidade dessas ocorrências espaciais no texto e somente um exame crítico adentrando a narrativa ficcional possibilitaria fugir de determinadas pressuposições. Com base nas pontuações trazidas até aqui, podemos dizer que o espaço na obra rosiana, de maneira geral, opera num regime de tensão, abertura e fechamento. Daí, viria a configuração ambígua do real e do ficcional, oscilando entre um mundo imaginado (aberto) e um mundo observado (fechado), decorrendo o jogo entre essas duas realidades, esses dois lados da balança.

#### **1.4 O espaço do livro em sua materialidade: edições e paratextos**

*Corpo de baile* é um livro que traz em seu título uma força potencialmente representativa que, aparentemente, remete à ideia de unidade e uniformidade, ressaltando a harmonia do conjunto. Mas o título também antecipa a maleabilidade com que as partes se conjugam no todo. Ao associar o sentido à companhia de balé, tem-se a ideia de que o livro metaforiza um conjunto de bailarinos executando os mesmos movimentos, de forma coreografada, no mesmo palco, em um espaço comum, numa espécie de dança-teatro. No entanto, logo se percebe que a palavra “corpo”, assim como o sentido dela atribuído ao livro, abre um campo dinamizador de múltiplos sentidos, remetendo tanto à singularidade quanto à multiplicidade, tanto à unidade quanto à fragmentação.

Ao observarmos o histórico das edições de *Corpo de baile*, percebemos mudanças significativas entre as edições. As alterações ocorridas abrem uma tensão, tanto na materialidade do livro, quanto no sentido de unidade do corpo narrativo. Para

compreendermos os diferentes desdobramentos e (des)enlaces entre as novelas, analisamos as três primeiras edições que demarcam as mudanças mais representativas do livro. A dança dos corpos (narrativas) potencializa um campo de forças, uma tensão permanente. Uma questão que se coloca: como pode uma obra permitir tantas modificações em pouco tempo? Ela própria seria dotada das condições para isso? A tensão entre unidade e fragmentação se coloca desde o plano de concepção da obra, como mostram as diversas modificações de uma edição para outra, e a organização, sempre revista, dos elementos extratextuais.

A primeira edição de janeiro de 1956, publicada em dois volumes pela Editora José Olympio, está organizada da seguinte forma: figura na folha de rosto, logo abaixo do título *Corpo de baile*, a classificação “sete novelas” para as narrativas. Na folha seguinte, temos primeiro as epígrafes de Plotino, na segunda página, as de Ruysbroeck e, na terceira, o coco do Chico Barbós. Após a folha das epígrafes, vem a folha em que as narrativas recebem a indicação de “OS POEMAS” e figuram nesta ordem: “Campo geral”; “Uma estória de amor”; “A estória de Lélíio e Lina”; “O recado do morro”; “Dão-Lalalão”, “Cara-de-Bronze” e “Buriti”. Como se sabe, há um segundo índice, no final do segundo volume, onde é dada às novelas a seguinte classificação: I – Gerais (os romances): “Campo geral”; “A estória de Lélíio e Lina”; “Dão-Lalalão” e “Buriti”. II – Parábases (os contos): “Uma estória de amor”; “O recado do morro” e “Cara-de-Bronze”. Essas três últimas narrativas apresentam epígrafes próprias,<sup>99</sup> e estão colocadas de forma intercalada no plano geral do livro: segunda, quarta e sexta.

A segunda edição vem a público em 1960, em volume único, com letras pequenas que dificultavam a leitura e não agradou muito ao autor.<sup>100</sup> Difere da primeira edição nos

<sup>99</sup> As narrativas (parábases) que possuem epígrafes próprias são: “Uma estória de amor”, com “Batuque dos Gerais”, “O tear/ o tear/ o tear/ o tear//quando pega a tecer/ vai até o amanhecer// quando pega/ a tecer,/ vai até ao/ amanhecer...” Essa epígrafe faz uma alusão às histórias contadas durante a festa, e é possível relacionar também a imagem do artesão trabalhando com a matéria extraída da terra e da natureza (ROSA, 2006, p.134). “O recado do morro”, com a epígrafe denominada “Contracção e Peça pseudofolclórica”, “— Morro alto, morro grande, /me conta o teu padecer./ — Pra baixo de mim, não olho;/ pra cima, não posso ver...” (ROSA, 2006, p. 388). Dialoga com a canção do Laudelim que é uma das versões enviadas pelo morro. E na novela “Cara-de-Bronze” são três: “— Boca-de-forno!?! — Forno.../ — O mestre mandar?!/ — Faz!?! — E fizer?!/ — Todo!/ (O jogo) — Mestre Domingos,/ que vem fazer aqui? (bis)/ — Vim buscar meia-pataca/ pra tomar meu parati...” (*Cantiga*. Alvíssaras de alforria). “Eu sou a noite pra a aurora,/ pedra-de-ouro no caminho:/ sei a beleza do sapo,/ a regra do passarinho;/ acho a sisudez da rosa,/ o brinquedo dos espinhos (Das *Cantigas de Serão, de João Barandão*)” (ROSA, 2006, p. 558).

<sup>100</sup> Guimarães Rosa participou ativamente junto à editora das alterações nas edições de *Corpo de baile*, fazendo interferências no projeto gráfico e na organização estética do livro, sugerindo tamanho de fonte, diagramação e modelo da capa. Isso demonstrou o quanto a apresentação gráfica era importante para o autor. José Olympio, *Em memória de João Guimarães Rosa*, revela que “Guimarães Rosa logo começou a participar da preparação editorial do opúsculo, como acontecia sempre que preparávamos edição ou reedição de qualquer livro seu — “intervenções gráficas” que acatávamos: ele sugeria o feitio das capas (em 1956, ficou sete horas ao telefone, trocando ideias com Poty sobre o desenho de capa de *Corpo de Baile*), [...]” (Em memória de João Guimarães Rosa, 1968, p. 8).

seguintes aspectos: altera a ordem de colocação das páginas de epígrafes, que passam a figurar após o primeiro índice, e a capa não traz mais as ilustrações feitas por Poty, de dois meninos, e os rostos de duas mulheres.<sup>101</sup> O conteúdo e a ordem das novelas continuaram intactos.

A terceira edição de 1964/65, publicada pela mesma editora das anteriores, passa por um processo de reelaboração, com autorização e interferência do autor. *Corpo de baile* é desmembrado em três livros independentes, são eles: *Manuelzão e Miguilim* (1964), *No Urubuquaquá, no Pinhém* (1965) e *Noites do sertão* (1965). O nome *Corpo de baile* passa a figurar como subtítulo, na folha de rosto, em letras menores e entre parênteses. Essa edição corresponde à última versão feita com o autor ainda vivo e é hoje a que tem o formato mais acessível ao público.

Acompanhando as discussões por correspondência entre Guimarães Rosa e o tradutor italiano de *Corpo de baile*, Edoardo Bizzarri, percebemos o grande envolvimento e preocupação do autor para discutir questões relacionadas ao tratamento editorial, pelo qual *Corpo de baile* passava em suas traduções e novas edições. As transformações relacionadas às diversas edições e as alterações no projeto original foram realizadas por sugestão do próprio autor, conforme documentado na correspondência com Bizzarri.<sup>102</sup> Em carta de 3 de janeiro de 1964, Guimarães Rosa comenta a tripartição do livro e explica que tomou a decisão de fazê-la em concordância com os editores pela dificuldade em comercializá-lo, com a finalidade de tornar a obra mais acessível aos leitores. Guimarães Rosa esclarece:

Sairá, agora, no decurso de 1964, uma nova edição do “CORPO DE BAILE” – a 3ª. A novidade é que ele vai ficar sendo em 3 volumes. Três livros, autônomos. A ideia já me viera, há tempos. Comecei por “vendê-la” aos editores na França e em Portugal, que se convenceram depressa das vantagens, e concordaram. E, por fim, consegui, facilmente, aliás, que o José Olympio também a esposasse. De fato, o “*Corpo de Baile*” vinha sendo prejudicado pelo “gigantismo” físico. A 1ª edição, em 2 volumes, unidos, pesava, já. Arranjamos então a 2ª num volume só, mas 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.<sup>103</sup>

<sup>101</sup> Segundo Poty, “Rosa era absolutamente minucioso quanto ao que desejava para as imagens dos seus livros: Ele descrevia, dizia o que queria e eu me virava para resolver o assunto [...]. A *capa do Corpo de baile* — essa ideia foi dele também: fazer as figuras de capa, de frente, e da contracapa, de costas, como se fosse um palco, como se fossem vistas pela plateia e pelos bastidores. Num dos volumes havia duas mulheres conversando, uma em traje de montaria. No dia seguinte recebi um telegrama dizendo que a mulher em traje de montaria tinha que parecer desquitada. Então, escolhi uma senhora lá, que por acaso era desquitada, e desenhei a cara dela” (POTY *apud* COSTA, p. 34).

<sup>102</sup> A versão de *Corpo de baile* para o italiano, com tradução de Edoardo Bizzarri, foi a público em 1963. As cartas trocadas entre o autor e o tradutor geraram um material valiosíssimo.

<sup>103</sup> ROSA, 2003a, p. 119, 120, grifos do autor.

Como se percebe, o autor, sempre atento aos detalhes, acompanha passo a passo todo o processo de edição e alterações realizadas. Ao desmobilizar a estrutura original do livro, estabelece-se uma nova ordem organizacional dos paratextos. Esses elementos remetem tanto ao exterior quanto ao interior da obra, exercendo a dupla função de interligar eminentemente dois espaços opostos e conferir unidade ao conjunto. Conforme explicação do autor:

Se bem que os livros se ofereçam como independentes mantém-se, de certo modo, a unidade entre eles, mediante as seguintes manhas: 1) o título aboriginal, “Corpo de Baile”, é dado, entre parênteses, em letra discreta, no frontispício interno (mesmo porque garante e permite a menção de “3ª edição”, coisa que muito importa; 2) a capa (a mesma da 2ª edição) será igual para os 3 volumes, variando apenas as cores (grená-arroxeadado ou *bordeaux*, para um; azul para outro; encarnado ou escarlato para o 3º); na relação das obras (“DO AUTOR”), explica-se que: “*A partir da 3ª edição, desdobra-se em três livros autônomos:*” e segue-se a indicação dos mesmos. Em consequência, distribuir-se-ão também, pelos três, as epígrafes de Plotino e Ruysbroek: cada um fica com uma, de cada; isto é, o “*Noites do Sertão*” pegará 2 de Plotino. (Porque eram 4.) Esta é outra maneira de preservar a unidade. **O livro ficará sendo três livros distintos e um só verdadeiro...**<sup>104</sup>

A relevância dessas transformações no aspecto físico do livro, que passa também pelos elementos perigráficos, corrobora a hipótese de que a materialidade da obra já evidencia potencial de significação dessas alterações no formato do livro, antes mesmo de partirmos para análise dos textos propriamente. Nas cartas enviadas para Bizzarri, é recorrente a preocupação de Guimarães Rosa com os inevitáveis riscos que o desmembramento poderia acarretar ao projeto original do livro. Na tentativa de amenizar as inquietações do autor, Bizzarri acrescenta: “Eu sei que qualquer coisa os editores possam fazer com *Corpo de baile*, a tocha daquela poesia continuará intacta, e a obra acabará por se assentar, quase que espontaneamente, na ordem interior de sua verdade poética”.<sup>105</sup> Em todos os comentários pontuados, tanto por Rosa quanto pelo tradutor, fica evidente a noção da necessidade de realizar essas mudanças. “O deslocamento que se deu, para a 3ª edição brasileira, foi ‘provisoriamente’ necessário. [...] De qualquer modo, a edição é também um pouquinho ‘experimental’”.<sup>106</sup> Lida em conjunto, a obra reporta a sua gênese, que remete sempre à ideia de unidade:

Quanto à nova edição do “Corpo de Baile”, Você deve de estar certo. [...] – não é definitiva. Talvez, mesmo, venha a ser peculiaridade curiosa do livro a

<sup>104</sup> ROSA, 2003a, p. 120, itálicos do autor, negritos nossos.

<sup>105</sup> ROSA, 2003a, p. 127, 128.

<sup>106</sup> ROSA, 2003a, p. 132.

façanha de sair cada edição de um jeito. Só mais esta aventura, dele, captando novos leitores. Aliás, o título de “Corpo de Baile” persiste. O livro continua.<sup>107</sup>

Podemos perceber os passos sobre o processo de reorganização da obra, abrindo novas perspectivas para possíveis ampliações do universo de circulação do livro. Além disso, há nessa discussão o senso de experimentação, fundado na recusa da visão totalizadora que Guimarães Rosa imprimiu a seus textos. A concepção de estética relacionada à obra fechada e acabada de sua forma final esbarra na estética do inacabado, em que a obra é reaberta para novas experimentações de montagem e reordenação.

Atualmente, estão disponíveis no mercado diversas edições com as mais variadas capas e formatos, que continuam a trazer os livros separadamente. Essas edições, no entanto, estão sendo colocadas no mercado com certo descuido gráfico e erros ao fazer a atualização ortográfica. Na nota do livro *No Urubuquaquá, no Pinhém*, da décima quarta edição de 2016, da Nova Fronteira, os editores esclarecem:

EDITAR GUIMARÃES ROSA É COM CERTEZA UMA HONRA e também um enorme desafio. A Editora Nova Fronteira, que publica o aclamado escritor desde 1985, iniciou no ano de 2015 a reedição das obras do autor, num projeto especial, em capa dura. E com o objetivo de trazer a público mais uma vez uma nova e bem-cuidada edição, trabalhamos neste relançamento, com algumas prioridades: elaboramos um novo projeto gráfico, que permite uma leitura mais confortável do texto, e, principalmente, procurando estabelecer um diálogo com antigas edições da obra de Guimarães Rosa, cuja originalidade do texto levou seus editores, algumas e já registradas vezes, a erros involuntários, sem que, infelizmente, contemos ainda com a bem-humorada acolhida desses erros pelo autor, como afirma alguns de seus críticos e amigos, entre eles Paulo Rónai.<sup>108</sup>

A edição comemorativa de *Corpo de baile* na versão integral, da Nova Fronteira, publicada em 2006, que é a utilizada nesta tese para as citações, resgata o projeto gráfico da primeira edição. Os editores recuperam a noção do conjunto e acrescentam outras contribuições ao estudo da obra, como veremos, porém ainda falham, por não trazem na folha de rosto a classificação (novelas), como na primeira edição, detalhe que não pode ser desconsiderado. Mesmo assim, essa edição ainda é o material mais confiável. Veja-se o comentário dos editores no livreto que acompanha a edição especial:

Na maturidade do cinquentenário, recuperamos então a estrutura original da primeira edição de *Corpo de baile* (a divisão em dois volumes, a mesma

<sup>107</sup> ROSA, 2003a, p. 131.

<sup>108</sup> ROSA, 2016, p. 1, grifos dos autores.

sequência das estórias, a utilização dos dois índices). E deixamos *Corpo de baile* absolutamente sozinho, livre de qualquer interferência, no mesmo estado em que nasceu, ainda desconhecido, ainda por causar a sua impressão, ainda por construir sua trajetória.<sup>109</sup>

Observa-se nessa nota que o objetivo dos editores foi trazer ao público uma edição que mantivesse o mesmo projeto gráfico da primeira, sem alterar a ortografia vigente na época da publicação original. A edição especial traz um livreto com *fac-simile* de três cartas do autor para o amigo Alberto da Costa e Silva. Em uma delas, Guimarães Rosa pede a opinião do amigo sobre a possibilidade de fazer a divisão de *Corpo de baile* em três livros independentes. “Que é que você acha da ideia de seccionarmos o livro, dele fazendo três? Vou, aliás, alvitrar a mesma solução ao José Olympio, para a 3ª edição do ‘CORPO DE BAILE’. O livro é grossudo demais, e os tipos muito miúdos são hostis à vista e à alma da gente”.<sup>110</sup>

Como vimos, apesar de todas essas mudanças, o autor insiste na permanência do sentido do conjunto, corroborado pelo próprio título da obra, destacado por ele como aspecto basilar para manter um ponto de unidade em contraste com a descontinuidade. No entanto, esses diversos desdobramentos ressignificam e incorporam outras leituras. Diferentes versões da obra passaram a ser usadas e, em meio a acréscimos e supressões, surgiram pesquisadores com a intenção de analisar aspectos que refletem a problemática das mudanças, destacando a relação entre as alterações editoriais. Segundo Regina Zilberman:

A história editorial de *Corpo de baile* aponta para a mutabilidade que caracteriza a construção da obra, observável ainda no interior da primeira edição por meio dos títulos que apresentam ligeiras alterações, como se passa com “Dão-lalalão”, e dos textos, distribuídos em sequência distinta, dependendo do sumário escolhido.<sup>111</sup>

Como nessa obra não se pode optar por uma coisa ou outra, pois o que se tende a se verificar aí é a tensão entre unidade e fragmentação, a autonomia das partes de *Corpo de baile* não se sobrepõe ao sentido de conjunto que as unificam. Por isso, ressaltamos que, a análise feita de forma isolada, sem levar em conta essa noção da unidade, perde-se em muitos aspectos, sobretudo a possibilidade de uma visão da macroestrutura, que em *Corpo de baile* tem grande relevância. Claudia Campos Soares destaca a importância de se considerar esse “sentido de conjunto”,<sup>112</sup> como parte integrante de *Corpo de baile*, pois é um dado estrutural que permite ampliar as possibilidades de leitura do livro.

<sup>109</sup> ROSA, 2006a, p. 8.

<sup>110</sup> Carta de Guimarães Rosa a Alberto da Costa e Silva, de 12 de novembro de 1962 (ROSA, 2006b, p. 11).

<sup>111</sup> ZILBERMAN, 2007, p. 10, 11.

<sup>112</sup> SOARES, 2006, p. 345.

São vários aspectos que apontam para a relação de interdependência entre as novelas e se destacam como mais facilmente identificáveis: mesma ambientação para todas as narrativas, personagens que se deslocam entre as novelas, temas que se repetem e as conexões por meio das epígrafes. Dessa forma, “as novelas de *Corpo de baile* se contextualizam e se explicam mutuamente. Apesar de serem, em certo sentido, autônomas, elas estão profundamente interligadas”.<sup>113</sup> O livro se apresenta de forma que uma determinada novela pode ser (re)colocada de diferentes formas em relação à outra.

O debate em torno das condições sobre a fragmentação editorial nos possibilita compreender melhor as etapas que intermediaram as várias edições da obra. Assim, essa especial atenção a esses elementos nos leva a destacar aspectos essenciais que tanto perturbam o conjunto como a fragmentação. *Corpo de baile* é uma obra que tem como principal traço constitutivo o estado de tensão permanente, devido ao fato de que a própria obra não se define estruturalmente, resignificando-se a cada edição. Sendo assim, pode-se afirmar que, com o fato de *Corpo de baile* se enquadrar em um formato indefinido de apresentação, se tem a ideia de um paradoxo, unidade e fragmentação atuando mutuamente, permitindo novas (re)combinações. Sabemos que Guimarães Rosa buscou, de várias formas, por meio das correspondências e entrevistas, estabelecer comunicação sobre os procedimentos adotados como escritor na elaboração de sua obra.

Outro fator importante a ser observado é a questão da indefinição de gêneros em *Corpo de baile*. Essa particularidade, como a técnica de composição, tem relação direta com a mobilidade do espaço nas narrativas. Nesta perspectiva, a categoria de gênero implica na dinâmica do espaço no livro, tornando-se um fator produtivo da constituição textual. O fato de a obra trazer dois índices distintos, com classificações diversas para os textos (novela, poema, romance, conto e parábase), epígrafes comuns e específicas, também contribuiu para o sentido de ambivalência recorrente no livro. A indefinição dos gêneros corrobora a não fixação de sentido no interior da própria obra. Conforme Paulo Rónai:

Nos dois índices da obra, as partes desta são ora qualificadas de **poemas**, ora de **contos** e **romances**. Serão poemas, enquanto todos trazem significações subjacentes. A distinção entre conto e romance tampouco obedece ao critério habitual da extensão; antes corresponde a um grau maior ou menor de conteúdo lírico: ao subordinar os primeiros ao título de “**parábase**”, o autor, com esse termo da comédia grega, adverte-nos de que é neles que se deverá procurar a sua mensagem pessoal.<sup>114</sup>

<sup>113</sup> SOARES, 2007, p. 41.

<sup>114</sup> RÓNAI, 2009, p. 121, grifos nossos.

Na ausência de categoria fixa de definição, expande-se a orientação de quase indistinção de gênero que os textos possuem. Instaure-se um embate de forças que intensificam, por conseguinte, o sentido aberto do livro. As recorrências às “parábases”<sup>115</sup> aparecem associadas à posição estratégica em que surgem no plano do livro. Conforme explicação do autor: “No ‘Índice’ do fim do livro, ajuntei sob o título de ‘Parábase’, 3 das estórias. Cada uma delas, com efeito, se ocupa, em si, com uma expressão de arte”.<sup>116</sup> Esclarece ainda Guimarães Rosa: “Assim como ‘*Uma Estória de Amor*’ tratava das estórias (ficção) e ‘*O Recado do Morro*’ trata de uma canção a *fazer-se*, “*Cara-de-Bronze*” se refere à POESIA”.<sup>117</sup> Nos índices, o autor classifica as novelas em gêneros diferentes, pois não quer prendê-las a gêneros fixos, e ele os embaralha em sua construção, como é bastante conhecido: a mistura, já bastante ressaltada pela sua crítica, entre prosa e poesia em que se realizam suas narrativas. Como vemos, os gêneros são mutáveis e não se estabilizam de forma única, tendo seus limites tensionados, pois não permitem uma delimitação classificatória. Em Guimarães Rosa, os gêneros discursivos se alternam em dramático, épico e lírico e os gêneros textuais surgem embaralhados, variando a forma. Podemos citar, como exemplo mais radical, a narrativa “*Cara-de-Bronze*”, em que há uma tensão na qual gêneros distintos se misturam. Dentro do gênero principal novela, temos: canção, peça teatral, roteiro de filme, notas de rodapé, em forma de micronarrativa e ladainha.

Outro possível elemento de coesão, ligado ao modo de organização da obra e que também passou por deslocamentos com os desmembramentos do livro, são as epígrafes. Na primeira edição, figuram, de um lado, quatro citações de Plotino, três de Ruysbroeck, autores pertencentes à chamada alta cultura; e, do outro, uma de um “Coco de festa”, representante da cultura popular, colocadas juntas em ordem de diálogo.

Essas epígrafes também confirmam o sentido de tensão ao trazer amalgamados dois universos distintos, o popular e o erudito. Da justaposição de Plotino e Ruysbroeck, autores pertencentes à chamada alta cultura, e “Coco de festa, do Chico Barbós”, de matriz popular, há uma tensão evidente. O embricamento entre o erudito e o popular, que ocorre no plano do livro, converge para a exploração de uma ambivalência constitutiva da obra. Assim, reflexões advindas de campos diferentes participam da composição da obra embaralhando os sentidos e

<sup>115</sup>A parábase é conhecida como elemento da Comédia Antiga que representa uma pausa na ação. “Etimologicamente, significa o ato de andar [...] para o lado ou além de, [...] o que implica em transgressão ou, numa outra acepção, em digressão — a partir da ideia de sair fora de uma área delimitada” (DUARTE, 2000, p. 31).

<sup>116</sup> ROSA, 2003a, p. 91.

<sup>117</sup> ROSA, 2003a, p. 93, grifos do autor.

abrindo perspectivas novas, a partir das quais as narrativas se recusam a um fechamento, de modo que se reitera “a negação de uma estrutura teleologicamente orientada”<sup>118</sup> do livro.

Guimarães Rosa era leitor de Plotino, filósofo fundador do neoplatonismo. As citações de Plotino, que figuram em *Corpo de baile*, foram retiradas da obra *Enéadas* e estão devidamente assinaladas no exemplar do livro encontrado na biblioteca particular de Guimarães Rosa. Como bem enfatiza Suzi Sperber, “Uma das chaves para a leitura de **Grande Sertão: Veredas**, validada pelas epígrafes encontradas em **Corpo de Baile**, foi o conhecimento do pensamento ocidental — e oriental”.<sup>119</sup> A estudiosa lembra ainda que “A biblioteca do autor não era grande (pouco mais de 3.000 livros)”,<sup>120</sup> dentre eles *Enéadas*. Rosa, em carta a Paulo Dantas, comenta: “Não foi à toa aquelas epígrafes de Plotino ou de Ruysbroeck, o Admirável, para o meu *Corpo de Baile*. São um complemento de minha obra. Sou um contemplativo fascinado pelo Grande Mistério, pelo *O anel ou a Pedra brilhante*”.<sup>121</sup> De maneira particular, esses paratextos evidenciam uma forma de explicar o mundo e preparar o palco por onde as personagens irão circular. Discutiremos alguns aspectos da relação delas com o movimento unificador das narrativas na estrutura geral de *Corpo de baile*. As quatro primeiras citações são de Plotino e encontram-se dispostas na seguinte ordem:

Num círculo, o **centro** é naturalmente imóvel; mas, se a **circunferência** também o fosse, não seria ela senão um centro imenso.

O melhor, sem dúvida, é escutar Platão: é preciso — diz ele — que haja no universo um **sólido** que seja resistente; é por isso que **a Terra está situada no centro, como uma ponte sobre o abismo**; ela oferece um solo firme a quem sobre ela caminha, e os animais que estão em sua superfície dela tiram necessariamente uma solidez semelhante à sua.

Porque em todas as circunstâncias da vida real, não é a alma dentro de nós, mas sua sombra, o homem exterior, que geme, se lamenta e desempenha todos os papéis neste **teatro de palcos múltiplos**, que é a terra inteira.

Seu ato é, pois, um ato de artista, comparável ao **movimento do dançador**; o dançador é a imagem desta vida, que procede com arte; a arte da dança dirige seus movimentos; a vida age semelhantemente com o vivente.<sup>122</sup>

Com as epígrafes de Plotino harmonicamente integradas, Guimarães Rosa ressalta o platonismo e a dimensão cósmica presentes em *Corpo de baile*. Destacamos, em nossa leitura, a associação com a noção fulcral de corpo, cravada desde o título. Essa correspondência entre

<sup>118</sup> ROWLAND, 2011a, p. 117.

<sup>119</sup> SPERBER, 2006, p. 137, grifos da autora.

<sup>120</sup> SPERBER, 2006, p. 137, 138.

<sup>121</sup> ROSA, 2006a, p. 92.

<sup>122</sup> ROSA, 2006a, p. 6, grifos nossos.

vida e arte/dança é metaforicamente coreografada pelas personagens. Percebemos que essas citações de Plotino, que abrem o livro, reforçam a noção de mobilidade das narrativas. O primeiro trecho de Plotino ilustra uma questão fundamental, que está relacionada à circularidade das personagens. Percebe-se uma analogia ao movimento interno da obra, relação profunda entre as novelas, em que as ‘partes’, que representam o ‘centro’, se convertem no todo (conjunto), que remete ao ‘círculo’. Desponta daí o jogo de forças entre mobilidade e fixidez que está na estrutura organizacional da obra.<sup>123</sup> Tem-se um diálogo entre essas micronarrativas e o *topos* ficcional rosiano. A segunda citação complementa a primeira, remetendo à solidez (terra), reiterando a imagem do centro (imobilidade) e da circunferência (mobilidade), encenando assim o movimento das novelas. Na terceira, destacamos uma relação de equivalência entre a ‘terra’, o espaço central da obra ‘os gerais’, e o “teatro de palcos múltiplos”, representando metaforicamente os cenários de cada novela. E na quarta citação tem-se a aproximação da arte com a vida,<sup>124</sup> havendo uma correspondência entre as personagens e os bailarinos e novamente reportando ao título da obra e à integração do conjunto.

Em linhas gerais, o pensamento de Plotino sustenta-se na concepção de mundo platônico ordenado, em que há a sobreposição da ordem sobre o caos. Essa perspectiva, da arte atuando em estado de tensão permanente de ordenação da matéria caótica, é uma questão que suscita a reflexão sobre o valor simbólico e metafísico da obra.<sup>125</sup>

No segundo bloco de paratextos, temos as epígrafes de Ruysbroeck que, por meio de uma linguagem simbólica, destaca o diálogo entre literatura e mística. As três citações de Ruysbroeck foram retiradas do livro *O anel ou a pedra brilhante*, que trata de forma específica dos “Mistérios de Deus”. Dessa forma, “com as epígrafes de Ruysbroeck, Guimarães Rosa coloca *Corpo de baile* de cheio no âmbito da religião, do Cristianismo e, mais que isto, no âmbito do misticismo cristão”.<sup>126</sup> De Ruysbroeck, Guimarães Rosa selecionou os seguintes paratextos:

<sup>123</sup> Segundo Utéza, “As outras três epígrafes tiradas de Plotino convergem para a dialética fluido/sólido, corpo/alma, para justificar a assimilação da vida à dança, de que o título geral de *Corpo de baile* constitui o eco” (UTÉZA, 1994, p. 30).

<sup>124</sup> Os dois primeiros trechos falam de um centro imóvel e resistente, base de sustentação de uma realidade que se caracteriza pelo fluxo e pela mudança. O terceiro fala do mundo como um teatro, onde o homem, ao longo de sua vida, desempenha papéis em múltiplos palcos. O último traz de volta a ideia evocada pelo título, a de dança enquanto movimento articulado, ordenado; que, por isto se identifica com a arte. Se tal movimento é análogo ao da vida humana, viver parece ser alguma coisa próxima do exercício da arte de reinstaurar, permanentemente, a ordem sobre o caos (SOARES, 2007, p. 44).

<sup>125</sup> O movimento que leva à compreensão dos paratextos como indicadores de um plano de concepção das novelas tem destaque nos estudos de Heloísa Vilhena. A autora, em *A raiz da alma* (1992), fundamenta-se nas epígrafes de Plotino e, em *O roteiro de Deus* (1996), analisa as citações de Ruysbroeck (ARAÚJO, 1992, p. 24).

<sup>126</sup> ARAÚJO, 1996, p. 384.

Vede, eis a pedra brilhante dada ao contemplativo; ela traz um nome novo, que ninguém conhece, a não ser aquele que a recebe.

A pedra preciosa de que falo é inteiramente redonda e igualmente plana em todas as suas partes.

A pedrinha é designada pelo nome de *calculus*, por causa de sua pequenez, e porque se pode calcar aos pés sem disso sentir-se dor alguma. Ela é de um lustro brilhante, rubra como uma flama ardente, pequena e redonda, toda plana, e muito leve.<sup>127</sup>

Nessas citações, a imagem da “pedra brilhante” reflete essa relação de coesão entre o movimento interno e externo de *Corpo de baile*. Assim, esse espelhamento, expresso nessa simbologia da pedra, faz com que texto e intertexto desdobrem-se por meio de densa irradiação e transbordamento de sentido. As epígrafes reforçam a força enigmática das narrativas em que as personagens se abrem para o novo, para o desconhecido, por meio de uma visão perturbadora de descoberta do mundo.

Com a última citação, a do “Coco de festa, do Chico Barbós”, desencadeia-se outro movimento para dentro da obra. Essa citação tem uma ligação especial com a terra, com o universo sertanejo, remetendo ao plano interno imediato do texto. O coco se refere a uma dança folclórica, muito simples, segundo esclarecimentos do próprio Rosa: o quebra-coco é “uma dança boba, sertaneja”,<sup>128</sup> normalmente apresentada por meio de uma coreografia e acompanhada de um canto, ressignificando a metáfora da festa e da dança que está incrustada no sentido geral da obra. O canto sertanejo parece sair dos lugares mais ocultos do sertão, sobressaindo um desejo de totalidade, que aponta justamente para a falta dela, um querer que não se completa:

Da mandioca quero a massa e o beiju,  
do mundéu quero a paca e o tatu;  
da mulher quero o sapato, quero o pé!  
— quero a paca, quero o tatu, quero o mundé...  
Eu, do pai, quero a mãe, quero a filha:  
também quero casar na família.  
Quero o galo, quero a galinha do terreiro,  
Quero o menino da capanga do dinheiro.  
Quero o boi, quero o chifre, quero o guampo;  
do cumbuco do balaio quero o tampo.  
Quero a pimenta, quero o caldo, quero o molho!  
— eu do guampo quero o chifre, quero o boi.  
Qu’ é dele, o doido, qu’ é dele, o maluco?  
Eu quero o tampo do balaio do cumbuco...

<sup>127</sup> ROSA, 2006a, p. 6.

<sup>128</sup> ROSA, 2003a, p. 139.

(Coco de festa, do Chico Barbós’, dito Chico Rabeca, dito Chico Precata, Chico do Norte, Chico Mouro, Chico Rita — na Sirga, Rancharia da Sirga, Vereda da Sirga, Baixio da Sirga, Sertão da Sirga.<sup>129</sup>

Essa canção, além da festividade enunciada, reforça a vontade ilimitada de tudo querer. Essa lógica de ordem e desordem, que, como veremos, está presente em todas as novelas, reflete também a ambivalência na dificuldade dos protagonistas em lidar com as suas aspirações e desejos mais profundos.

Chico Bràabóz, o autor do coco, também surge em *Corpo de baile* como personagem, inserido na rede de cantadores do sertão. Há um transbordamento nessa figura do cantador, que se desloca tanto para fora como para dentro das narrativas. Chico Bràabóz é redimensionado para a festa de Manuelzão, na novela “Uma estória de amor”. “[...] uns inventava um canto, ensinado por Chico Bràabóz, o preto da rabeca. [...] Ele recendia a aguardentes, mas tinha muitas memórias: as músicas, as danças, as cantigas”.<sup>130</sup> Guimarães Rosa, em carta a Bizzarri, comenta sobre o coco:

Ouvi esse coco, no sertão, e, justamente pela poesia de sua estranha mixórdia, ele me impressionou vivamente [...] traduz ele, de modo cômico aparente, mas cheio de vitalidade, uma ânsia de posse da totalidade, do absoluto, da simultaneidade e plenitude, *eternas*. O cantor, ele mesmo, reconhece que os outros, os comuns e medíocres, o tomam por louco. Mas ele, assim mesmo, persiste em querer tudo: o conteúdo e a própria caixa de Pandora — até sua tampa! — e seja ela o que for: balaio ou cumbuco...<sup>131</sup>

Com a introdução da vertente popular “Coco de festa”, tornam-se mais relevantes essas duas forças que coexistem no livro, a popular e a erudita. Essa epígrafe funciona como elemento organizador de um universo múltiplo. Com base no fragmento em que o autor interpreta a canção, percebe-se o destaque dado por ele com relação ao aspecto de mesclar a raiz do mundo mítico sertanejo ao mundo do mito universal. Evidenciam-se em “Coco de festa” aspectos da cultura popular capazes de acolher e dissimular um universo de imagens distintas, problematizando as referências metafísicas. Sobre essas formas de articulações em Guimarães Rosa, Hansen destaca:

A composição do ato de fala [em *Grande sertão: veredas*] é análoga à composição das imagens que o preenchem: referências muito precisas da cultura sertaneja e referências muito precisas da cultura ilustrada são justapostas nele, esvaziando-se umas às outras. Em cada segmento da fala, dialogam duas formações simbólicas diversas, que remetem o leitor a duas

<sup>129</sup> ROSA, 2006a, p. 6.

<sup>130</sup> ROSA, 2006a, p. 160.

<sup>131</sup> ROSA, 2003a, p. 42, 43, grifos do autor.

formações históricas precisas, a duas formações ideológicas precisas, dois usos linguísticos precisos, correspondentes aos campos simbólicos onde as matérias da representação foram selecionadas.<sup>132</sup>

Em *Corpo de baile*, tudo parece indicar essa mobilidade, que não está apenas nos contornos físicos do livro, a organização das novelas na macroestrutura do corpo narrativo, e alude às microestruturas, de modo que o Chico Bràabóz é trazido dentro do contexto do sertão por meio de um fluxo significativo. Além de fazer parte das personagens que se repetem em *Corpo de baile*, Chico Bràabóz aparece também como o tocador na festa de Manuelzão. “Chico Bràabóz, [...]. Se chegava, animante, simples social, o mundo inteiro pregado na ponta de seu nariz. Até todo apelido ele aceitava: Chico dos Alvares, Chico da Sorte, Chico Seja, Chico Praz — e o que por aí se quisesse”.<sup>133</sup>

Dadas as variações de sentido das imagens sertanejas que compõem a ficção rosiana, sobretudo aquelas decorrentes do erudito e popular, vale assinalar que o sertão rosiano, assim representado, justapõe realidades culturais distintas. As tensões provocadas no âmbito da fragmentação do livro fazem que o espaço vá além de sua representação empírica. Nessa relação temática entre as epígrafes, que ocupam o espaço periférico do livro, e o texto propriamente, colocado dentro das margens, há uma relação de sentido muito direta e produtiva, de modo que, na linha que delimita dois espaços distintos compreendidos entre o dentro e o fora da obra, alargam-se pontos de passagens.

### 1.5 Campo de forças: diferenças e aproximações do sertão/gerais

No processo de compreensão da dinâmica dos espaços em *Corpo de baile*, além dos aspectos estruturais, intensificamos nossas discussões do espaço ligado ao campo da representação. Dentre as formas e símbolos que compõem a literatura rosiana, como já foi dito, sem dúvida está o sertão. As fortes ligações à realidade sertaneja fazem desse espaço um universo de manifestações culturais, simbólicas e discursivas. Nessa instância espacial está fartamente representado o mundo construído por Guimarães Rosa.

Sabemos que o denominado “sertão rosiano” apresenta suas particularidades culturais, sociais, políticas, míticas, místicas e metafísicas. Walnice Nogueira Galvão destaca que, em

---

<sup>132</sup> HANSEN, 2007, p. 46.

<sup>133</sup> ROSA, 2006a, p. 190, 191.

Guimarães Rosa, “O cenário de toda a sua obra é sem dúvida o sertão, e a esse espaço específico ficaram duradouramente associados tanto obra quanto autor”.<sup>134</sup> Todavia, como já demonstramos, vale ressaltar que a imagem do sertão como espaço único, que surge no conjunto da obra rosiana, sofre profundas variações, sobretudo na geografia social, e no processo de simbolização, componentes fundamentais na figuração desse sertão plurissignificativo. O sertão, tanto em sua materialidade física como simbólica, possui dimensões indefinidas, que entram em confluência com o estado de ambivalência de toda a dinâmica textual rosiana.

Luiz Roncari, em estudo sobre *Corpo de baile*, destacou a existência de três fontes na composição do sertão rosiano: a alegórico-histórica, a mítica e a empírica. De acordo com o crítico, *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas* se aproximam pelo modo como os elementos históricos e geográficos do sertão brasileiro ganham visibilidade na composição da realidade ficcional. Tal afirmação também se sustenta no fato de que, em ambos os textos, se evidencia uma visão crítica da forte estrutura da organização social do sertão e das relações de poder. De acordo com Roncari:

[...] o sertão é um espaço físico e imaginário tipicamente brasileiro. Este tema, sempre segundo me parece, constitui-se no núcleo forte e organizador da (...) obra [de Rosa], onde o destino humano e o homem vivem as injunções do histórico, porém são deslocados para um espaço onde o mal pode ser encarnado e a luta contra ele estilizada e alegorizada. Este plano permite a ele [Rosa] sustentar e remeter a dois outros, o mítico e o cósmico, que muitas vezes se confundem, criando para nós este dilema: ou o plano terreno é uma pálida imagem das emanações do celeste que aqui se atualizam e se teatralizam, com as suas regências, ou a vida no tumulto da travessia, entre a desordem e a ordem, os costumes do sertão e as regras da civilização, para se tornar de fato literatura, deve recordar os arquétipos cósmicos e míticos, como fazia a velha literatura clássica, épica e trágica.<sup>135</sup>

Sobre esses aspectos, Roncari procura mostrar que o pilar do trabalho de Guimarães Rosa tem como sustentação a fonte arcaica da realidade do interior do Brasil e o mundo igualmente arcaico dos mitos gregos antigos. Desse modo, o crítico reafirma a ideia de que é na tensão entre o erudito e o popular que se funda o sertão rosiano. Esse sentido inerente, defendido por Roncari, teria como base o fato de que, no sertão rosiano, “o Brasil era ali também alegorizado, como um enorme espaço periférico, dominado por relações ásperas e arcaicas, experimentando as possibilidades de civilização”.<sup>136</sup>

<sup>134</sup> GALVÃO, 1996, p. 125.

<sup>135</sup> RONCARI, 2002, p. 244.

<sup>136</sup> RONCARI, 2004, p. 265.

Tomando como referência as duas obras de Guimarães Rosa, publicadas em 1956,<sup>137</sup> notamos que a ação de *Corpo de baile* passa-se mais propriamente nos *gerais*, enquanto que *Grande sertão: veredas* tem como espaço fundador o *sertão* propriamente dito. Tanto em uma como na outra obra há uma constante indefinição na delimitação desse espaço que muitas vezes é evidenciada nas falas das personagens. “— ‘Aqui, é como lá, quase igual a natureza...’ — Dizia Miguel. — ‘Que pergunte: a lá, onde?’ — Nos Gerais.’ — Mas o Gerais principia ali donde, logo depois do rio...’ — Começa, ou acaba?”<sup>138</sup> Este trecho mostra o sentido de imprecisão concernente à delimitação do espaço no livro. Há também, diluídas na obra, diferentes passagens que compõem a imagem do sertão como uma realidade que expressa a natureza. “Sertão. O lugar era bonito. O céu subia mais ostentoso, mais avistado do que na Mata do Oeste, azuloso com uns azinhavres, ali o céu parecia mesmo o Céu, de Deus, dos Anjos”.<sup>139</sup>

Guimarães Rosa, como leitor dos viajantes estrangeiros, incorpora essas noções do sertão como um lugar incerto e desconhecido, como nessa frase do inglês James Wells: “Diga-me, meu amigo, é esta a região denominada sertão?/ Não, o sertão é mais para baixo também”.<sup>140</sup> Myriam Ávila desenvolveu estudos em que evidencia o diálogo entre James Wells e Guimarães Rosa e dentro dessa perspectiva destaca que “— esse sertão que escapa sempre, inalcançável, é glosado no início da narração de Riobaldo e se torna a partir daí uma espécie de mote”,<sup>141</sup> que se repete em toda obra rosiana.

Uma das principais questões a serem tratadas aqui, no que diz respeito à forma e às mudanças ocorridas nos modos da representação do espaço sertanejo, circunscrito em *Corpo de baile*, são os efeitos e as implicações das tensões nessas fronteiras abertas na imagem do sertão e dos gerais. Guimarães Rosa, consciente das especificidades de um espaço e outro e das limitações que impossibilitavam delimitá-los rigidamente, abre uma longa explanação, respondendo a uma carta de Edoardo Bizzarri. Este se encontrava em dificuldade ao traduzir certos termos ligados à geografia dos gerais, e escreve ao autor, pedindo que lhe explique o significado de “veredas”, termo que aparece repetidamente em *Corpo de baile*:

#### VEREDA

Você sabe, 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

<sup>137</sup> Os dois livros foram lançadas em 1956, sendo *Corpo de baile* em janeiro, e *Grande sertão: veredas* em maio.

<sup>138</sup> ROSA, 2006a, p. 672.

<sup>139</sup> ROSA, 2006a, p. 158.

<sup>140</sup> WELLS, 1995, p. 204.

<sup>141</sup> ÁVILA, 2008, p. 107.

feminina: as gerais), até ao Piauí e ao Maranhão. O que caracteriza esses GERAIS são as *chapadas* (planaltos, amplas elevações de terreno, chatas, às vezes serras mais ou menos tabulares) e os *chapadões* (grandes, imensas chapadas, às vezes séries de *chapadas*). São de terra péssima, vários tipos sobrepostos de arenito, infértil. [...] Árvores, arbustos e má relva, são, nas chapadas, de um verde comum, feio, monótono.

Mas, por entre as chapadas, separando-as (ou, às vezes, mesmo no alto em depressões no meio das chapadas) há as *veredas*. São vales no chão argiloso ou turfo-argiloso, onde aflora a água absorvida. Nas *veredas*, há sempre o buriti. De longe, a gente avista os buritis, e já sabe: lá se encontra água. A vereda é um oásis. Em relação às chapadas, elas são, as veredas, de belo verde-claro, aprazível, macio. O capim é verdinho-claro, bom. As veredas são férteis. Cheias de animais, de pássaros.<sup>142</sup>

De certo modo, as explicações do autor servem muito mais para problematizar a questão levantada pelo tradutor do que para resolvê-la. Embora essas indicações de Guimarães Rosa não sejam a principal chave para compreendermos a complexidade desses espaços configurados na obra, de certa forma, são fortes indicativos das forças que movimentam o debate a respeito dessas formulações em *Corpo e baile*. De qualquer modo, serve para fundamentar nossa interpretação acerca do processo criativo da produção do espaço ficcional em questão.

Da justaposição de *Corpo de baile* a *Grande sertão: veredas*, parece haver uma sutil diferenciação na caracterização espacial entre sertão e gerais. Antonio Candido, estudando *Grande sertão: veredas*, mostra o sertão rosiano como espaço móvel em diversos sentidos: o jagunço é nômade; as coisas no sertão são reversíveis; espaço físico vira espaço simbólico e vice-versa. Luiz Roncari segue um caminho semelhante: as condições de vida, agora se tratando dos gerais rosianos, impedem a fixação, também, do vaqueiro, que não é tão nômade e que tenta fixar-se, constituir família. Garbuglio destaca que, em Guimarães Rosa, “a idéia do sertão se converte numa imagem interiorizada e ganha em subjetividade dimensões ilimitadas”.<sup>143</sup> Em *Grande sertão: veredas* há uma problematização dos diversos significados de sertão, que atinge alto grau de elevação simbólica, como podemos observar no trecho do romance de Guimarães Rosa:

O senhor tolere, isto é o sertão. Uns querem que não seja: que situado sertão é por os campos-gerais a fora a dentro, eles dizem, fim de rumo, terras altas, demais do Urucuia. Toleima. Para os de Corinto e do Curvelo, então, o aqui não é dito sertão? Ah, que tem maior! O lugar sertão se divulga: é **onde os pastos carecem de fechos**; onde um pode torar dez, quinze léguas, sem topar com casa de morador; e onde criminoso vive seu cristo-jesus, arredado do arrocho de autoridade. O Urucuia vem dos montões oestes, mas, hoje, que

<sup>142</sup> ROSA, 2003a, p. 40, 41, grifos do autor.

<sup>143</sup> GARBUGLIO, 1972, p. 94.

na beira dele, tudo dá — fazendões de fazenda, almargem de vargens de bom render, as vazantes; culturas, que vão de mata em mata, madeiras de grossuras, até ainda virgens dessas lá há. **O gerais correm em volta. Esses gerais são sem tamanho. [...] O sertão está em toda a parte.**<sup>144</sup>

Percebe-se que há um caráter dinâmico ao apontar para a imagem concreta e abstrata do sertão-gerais, ressaltando o caráter multidimensional desses dois espaços. Tanto em *Grande sertão: veredas* quanto em *Corpo de baile* são referenciais que surgem como espaço estruturalmente importante. A esses dois referentes da obra, conectam-se vários outros que denotam níveis distintos da realidade geográfica, simbólica e sociocultural sertaneja.

A noção relacional do sertão/gerais, que está na base da obra de Guimarães Rosa, implica que, entre essas duas categorias, há uma tensão que não se dissipa. Esta formulação autoriza dizer que esses espaços, da forma como estão representados em *Corpo de baile*, incluem os gerais como cenários de combinações complexas. A conectividade e a relação de semelhança e diferença entre sertão e gerais revelam-se de forma diversa, como podemos ver na novela “Buriti” a exemplificação do embaralhamento entre esses dois níveis:

Daí, os dias. Por via de nhô Gualberto Gaspar, a mãe de Norilúcio mandara-lhes para o jardim duas mudas de plantas: de uma flor do sertão, espécie de cravina miúda, azulável-roxeável, por nomes só-de-mim ou carolininha-criz ou olhinhos, e uma camélia de brilho, lustro de verde por ser verde, das folhas mais enceradas. [...] Depois, nem bem uma semana, iô Ísio viajara. Que ia ao Pompeu, ia até Curvelo, levava um gado. Algum tom deu-se em estranho, no motivo daquela viagem, não se podia dizer bem por que, mas tanto sussurraram. Logo em logo, avisaram-se as chuvas. Glorinha fez anos. Caíram as tanajuras. Deram fruta as jabuticabeiras. Com Tia Cló, ia-se ao cerrado, apanhar mangabas para doce. O Inspetor almoçou uma vez no Buriti Bom, ele também ia partir, mas para o **vago dos Gerais, para o sertão**, e parecia contente, junto com iô Liodoro, os dois de pé, tomavam o cálice de restilo, enquanto esperando que Behú e Glorinha terminassem as cartas que eram para Vovó Maurícia, no Peixe-Manso.[...] E a flor do sertão morreu, mas a camélia bem tinha crescido, vingã, dois palmos.<sup>145</sup>

O que nos parece, sem dúvida, importante neste trecho para a análise a que esta leitura se encaminha é a forma imprecisa como as coordenadas espaciais são trazidas. A cena se passa no Buriti Bom, mas a narração do cotidiano da fazenda enfatiza o ir e vir das personagens citando vários lugares: Pompeu, Curvelo e Peixe-Manso. As referências aos gerais surgem entrelaçadas às de sertão e remetendo ao sentido de imprecisão. É como se esses espaços se aproximassem e se distanciassem ao mesmo tempo. O fragmento “ele também ia partir, mas para o vago dos Gerais, para o sertão” acentua a tensão entre um e

<sup>144</sup> ROSA, 2001b, p. 23, 24, itálico do autor, negritos nossos.

<sup>145</sup> ROSA, 2006a, p. 771, 772, grifos nossos.

outro espaço, que aqui nos interessa. Ressaltamos que as descrições do mundo natural, da flora sertaneja, que se mesclam aos acontecimentos da fazenda, estão perpetuamente em movimento, tal como as personagens.

O topônimo Peixe-Manso aparece também em outro trecho. “[...] a prima dela, menos velhinha e mais bonita ainda, tia-vó Rosalina, as duas tão amigas, foram casadas com dois irmãos... Agora, faz tempo, Vovó Maurícia está no Peixe-Manso, nos Gerais.”<sup>146</sup> Surge também em “A estória de Lélío e Lina”, como indicação do lugar para onde Lina estaria se dirigindo no final da novela. Essa relação sertão/gerais é também um elemento de articulação dos cenários entre as novelas.

Além desse jogo de sentido entre sertão e gerais no livro, temos uma terceira variação de espaço, as veredas. À medida que avançamos na leitura de *Corpo de baile*, percebemos enorme recorrência do termo vereda, que aparece desde a abertura do livro para trazer a localização do lugar onde vivia Miguilim (“muito depois da Vereda-do-Frango-d’Água e de outras veredas sem nome, ou pouco conhecidas”) e vai se multiplicando e se misturando nas outras novelas.<sup>147</sup> Dessa forma, percebemos que, com os desdobramentos, o ambiente geográfico vai sendo simbolizado de diferentes formas. O trecho que segue é da novela “Campo geral”, quando seo Aristeu (“que morava na Veredinha do Tipã, ele também assisava de aconselhar remédios”)<sup>148</sup> é chamado para ir à casa de Miguilim, para tratá-lo de uma suposta doença. “Tísica nem não dá, nesses Gerais, o ar aqui não consente!”<sup>149</sup> O diagnóstico de que Miguilim não estava com tísica baseia-se no fato de que, por estar ele nos gerais, distante das veredas, não poderia estar com a doença. Na cena, trata-se não somente do estado de saúde de Miguilim, mas de questionar o espaço em que as personagens habitam e inserir outras referências, tais como os aspectos sociais das condições de vida ali, em lugares tão distantes dos centros urbanos.

A interação entre sertão, gerais e veredas é explorada nos textos rosianos de forma consistente. Esse assunto foi discutido por Guimarães Rosa em suas cartas com o tradutor italiano, que procurou trazer uma explicação acerca das particularidades de *Corpo de baile* no tratamento dado à configuração do sertão. No livro, “O sertão é de suma autenticidade, total.

---

<sup>146</sup> ROSA, 2006a, p. 720.

<sup>147</sup> Vereda-da-Vaca-Mansa-de-Santa Rita, Vereda do Vitorino, Vereda-do-Cocho, Vereda do Poço-Claro Veredas-Mortas, Vereda do Bugre, Vereda do Pica-Pau, Veredas-Altas, Vereda do Buriti Pardo, Veredas-Quatro, Vereda-da-Vaca-Preta, Vereda do Alegre, Veredas-Tortas, Vereda do Enxú, Vereda-Meã, Vereda do Saz, Vereda do Tipã, Vereda do Terentém, Vereda do Quísso e Vereda-Ranchório, entre outras, cada uma com sua singularidade.

<sup>148</sup> ROSA, 2006a, p. 41.

<sup>149</sup> ROSA, 2006a, p. 60.

Quando eu escrevi o livro, eu vinha de lá, dominado pela vida e paisagem sertanejas”.<sup>150</sup> Essa é a forma que Guimarães Rosa usa para explicar que acreditava ter cometido certo exagero na massa da documentação do livro. O autor observa a densidade dessa paisagem na coesão dos elementos socioculturais que refletem na geografia do sertão, conforme vemos na terceira parte da nota ao tradutor, ainda a propósito do esclarecimento sobre veredas:

Em geral, os moradores dos “gerais” ocupam as veredas, onde podem plantar roça e criar bois. São os *veredeiros*. Outros, moram mesmo no alto das *chapadas*, perto das veredinhas ou veredas altas, que, como disse, também há, nas chapadas: estes são os “geralistas” propriamente ditos (com relação aos *veredeiros*, isto é, em oposição aos veredeiros). Mas o nome de *geralista* abrange, igualmente, a todos: os *veredeiros* e os *geralistas* propriamente ditos. Quem mora nos gerais, seja em vereda ou chapada, é geralista. Eu, por exemplo.

Você, agora, também. Nas veredas há às vezes grandes matas, comuns. Mas, o centro, o íntimo vivinho e colorido da vereda, é sempre ornado de buritis, buritiranas, safarrás e pindaibas, à beira da água. As veredas são sempre belas!”<sup>151</sup>

Como se vê, mais uma vez, ao mesmo tempo em que propõe essa separação entre *veredeiros* e *geralistas*, Guimarães Rosa reafirma os traços que os unem. Assim, temos na apreensão do espaço no livro um amplo território, compreendido nessas três instâncias ao mesmo tempo delimitadas e imprecisas: o **Sertão**, abrangendo os **Gerais**, que por sua vez abarca as **Veredas**. Essas categorias se constroem por meio de sistemas de relações mútuas. As personagens ilustram esse jogo na obra, nessa ampla geografia do sertão dos gerais. Pensar essas espacialidades na obra esbarra necessariamente na dimensão sociocultural do sertão, que vai se ressignificando permanentemente à medida que essas realidades se interpenetram. Na novela “Uma estória de amor”, a festa de Manuelzão é um motivo para reunir e misturar toda essa gente dos pontos mais remotos, das “brenhas do sertão”:

O pessoal para o morro, para a missa, ao fim de lá da rechã — alteada naquela belavista, redobrável, o belorizonte. Tantos sendo: os vaqueiros, as famílias; barranqueiros, vazanteiros, veredeiros, geralistas, chapadeiros, total das mulheres e crianças; moços e moças; ramo de gente da outra banda do Rio; catrumanos de longe. Os amigos dos vaqueiros, os parentes. Os do mundo. Iam como para uma tomação. Aonde a Capelinha, no lugar que a mãe soube que era próprio, mas que ele Manuelzão aperfeiçoara, roçando, construindo, pondo pronto, o chão lido de limpo.<sup>152</sup>

<sup>150</sup> ROSA, 2003a, p. 90.

<sup>151</sup> ROSA, 2003a, p. 41, 42, grifos do autor.

<sup>152</sup> ROSA, 2006a, p. 188.

Pela disposição peculiar do espaço nessa novela, a fazenda Samarra se localizava entre “o Rio e as Serras-dos-Gerais”. O deslocamento dessa gente para a festa reforça a mistura dos costumes, crenças, religiosidade, substratos históricos e míticos entre os diferentes habitantes do sertão.

A partir da ótica rosiana, a dimensão social do sertão se estrutura por meio de um olhar de dentro, uma visão interna. Sabendo-se que o espaço em *Corpo de baile* se desenvolve apontando para essas características implícitas, tanto para o interior do espaço físico como para o íntimo das personagens, é importante atentarmos para as formas de dinâmica social e psicológica que o espaço sertanejo, de condições ásperas, ambientes hostis, impõe aos sujeitos. Neste caso, estará no foco de nossa análise a percepção das personagens acerca do espaço habitado. Na obra, é frequente a diluição dos componentes do espaço físico nos psicológicos, como tem sido dito recorrentemente aqui. O posicionamento estratégico de cada novela, as tensões nos limites entre sertão e gerais mostram como a estruturação espacial torna-se figura chave nessa complexa relação da personagem com o universo ficcional.

Esse sentido de imprecisão dominante nas coordenadas, entre os limites dos gerais e do sertão, se torna mais evidente quando analisamos o espaço tomando por base as práticas sociais. As dimensões estruturais, físicas e sociais dos gerais e do sertão, em *Corpo de baile*, recebem um tratamento singular. Pode-se dizer que se constituem de forma coordenada, em que a composição do espaço social ganha visibilidade em função do espaço físico.

São recorrentes no livro referências às condições de vida do lugar em função de sua localização geográfica. Há, em *Corpo de baile*, indícios de que, quanto mais se afasta dos núcleos das fazendas, dos lugares de terras férteis, das veredas (abundantes em água e buriti), mais se acentua a pobreza. Normalmente, esses lugares, em que predomina a escassez de recursos naturais, são locais que ganham visibilidade em função da passagem das personagens em suas viagens, como demonstra o trecho da narração de Grivo na novela “Cara-de-Bronze”:

*O vaqueiro Mainarte:* Ele gosta do Sapal.

*Moimeichêgo:* Isso é algum lugar?

*O vaqueiro Sãos:* É a Vereda-do-Sapal, aqui mesmo. Um retirinho encostado.

*O vaqueiro José Uéua:* **Vereda com bom brejo, com olhos-d’água.** O coquinho do buriti de lá é mais avermelhado mais escuro, lustra mais na cor...

[...]

*O vaqueiro Doím:* O Sapal, lá é a beira do fim deste distritão de gados.

*Moimeichêgo:* E depois?

*O vaqueiro Doím:* **Daí, depois, levanta outros Gerais. Sertãozão.** A pior pobreza dos Gerais que tem.

*O vaqueiro Mainarte*: Mas é mundo, deveras. Nesta monarquia não tem tapume nem vedo...

*O vaqueiro Cicica*: Pois lá tem é urubus e estórias.<sup>153</sup>

Como percebemos no trecho, o Sapal é uma terra fértil que, de certa forma, demarca o limite entre o sertão rico e o pobre. Na viagem de Grivo, quanto mais ele se afasta do Urubuquaquá vai deixando para trás as fazendas de gado, as riquezas e se destacando uma paisagem mais rústica. Os brejos e as veredas vão dando lugar à vegetação seca e com maior visibilidade à pobreza. Como se percebe, nesse trecho, as imagens do sertão aberto e dos gerais apresentam uma visível escala de diferença, nuances inerentes ao clima, à vegetação, aos costumes culturais, envolvendo as relações sociais e relações econômicas.

Entendemos que, ao tratar do espaço em *Corpo de baile*, é inevitável que ele seja considerado no âmbito das práticas sociais e em sua dimensão humanizada e subjetiva. Assim, em nossas análises buscaremos elucidar os efeitos dessa inter-relação. Na obra, o espaço dos gerais, enquanto espaço social, propicia articulações com a realidade geográfica, o que faz que a noção de “espacialidades”<sup>154</sup> se torne produtiva. Claudia Soares destaca:

[...] o sertão tem suas nuances. Uma delas se apresenta em *Grande sertão: veredas*; outra, em *Corpo de baile* [...]. A ação neste último se passa, mais exatamente nos “campos gerais”, espaço econômico-social contíguo e complementar em relação ao sertão propriamente dito.

[...] [Sertão e gerais] se identificam com o meio histórico-social onde as instituições sociais que garantem os direitos civis estão distantes da maioria das pessoas. Por isto, a ambos se costuma relacionar o sentido de interior agreste, ainda não desbravado, distante do desenvolvimento do sul e/ou do litoral.

[...] mas há uma diferença de grau entre *sertão* e *gerais*. O *sertão* — mais profundo na geografia e no arcaísmo de seus usos e costumes — é lugar onde bandos de jagunços têm livre trânsito e percorrem latifúndios e terras devolutas prestando serviços aos grandes proprietários e se envolvendo em grandes batalhas, como as que são narradas em *Grande sertão: veredas*.<sup>155</sup>

Soares apoia-se nas pesquisas de Deise Dantas Lima para trazer uma delimitação desse espaço que se define como *gerais*. Nesse viés interpretativo, defende-se que, em *Corpo de baile*, os gerais se configuram como um local em que “o proprietário tem sua riqueza defendida e reproduzida não pela ação espetacular dos jagunços, mas pela labuta rotineira dos

<sup>153</sup> ROSA, 2006a, p. 571, 572, itálico do autor, negritos nossos.

<sup>154</sup> Luis Brandão ressalta: “Henri Lefebvre [...] propõe que se trate a questão do espaço a partir de um prisma tríplice que abarca as práticas espaciais, as representações do espaço e os espaços de representação. Edward Soja, inspirado em Foucault e Lefebvre, sugere a substituição do termo *espaço* — de um modo geral associado exclusivamente a espaço físico — por *espacialidade* — que englobaria a vinculação social do espaço” (BRANDÃO, 2005, p. 40, grifos do autor).

<sup>155</sup> SOARES, 2007, p. 48, 49, grifos da autora.

lavradores da terra alheia e dos vaqueiros, os ‘nômades da monotonia’”.<sup>156</sup> De um ponto de vista que leva em conta a forma como as sociedades se organizam, as reflexões trazidas nos fragmentos acima frisam bem os padrões do modo de vida sertaneja que acentuam as diferenças entre sertão e gerais. Comparando a *Grande sertão: veredas*, percebe-se, na construção do ambiente físico-social em *Corpo e baile*, que se destacam dois modos de vida sertanejos diferentes, duas faces de uma mesma moeda: o trabalhador sustenta a fazenda do proprietário; já o jagunço é a sua força política. Deise Dantas defende que:

Em *Corpo de baile*, a ênfase sobre o cotidiano pressupõe uma mudança no foco de leitura, que rasura imagens correntes do sertão — encarado como palco do conflito entre forças indomáveis e míticas, que animariam tanto o homem quanto a paisagem, ou representado como espaço de vazio a ser ocupado e de miséria a ser superada pela força de um empenho civilizatório.<sup>157</sup>

Como se vê, em *Corpo de baile* houve uma sofisticação na articulação do sertão, que visa uma maior interiorização do mundo sertanejo focado nas transformações ocorridas no cotidiano das fazendas. Deise Dantas Lima destaca que há, nesse livro, não a imagem do sertão do domínio dos jagunços, mas um espaço de luta diária de lavradores. Com efeito, dá maior visibilidade ao universo social dos gerais. Entendemos que o sertão-gerais, que se faz ver nas narrativas, seja representado na paisagem geográfica, social ou simbólica, pressupõe uma leitura que visa destacar as particularidades intrínsecas do texto.

Nesse sentido, vale lembrar que uma leitura mais atenta do espaço em *Corpo de baile* mostra que a separação entre sertão e gerais não é tão simples assim, nem muito funcional, pois, na obra, a paisagem e a natureza do sertão se misturam às dos gerais. A categoria sertão está, portanto, infiltrada no tecido espacial da obra rosiana, mas não como um espaço único, devido às manifestações diversas que se juntam às delimitações de cada livro.

Como se sabe, o espaço é concebido, segundo Pierre Bourdieu, por meio de relações sociais e também como um “campo de forças”, que pode ser definido tendo por base diferentes variáveis. Há uma intrínseca relação entre o espaço natural e o espaço construído a partir das práticas sociais, de modo que ganha destaque a *topologia social*, que é uma maneira de “representar o mundo social em forma de um espaço”.<sup>158</sup> Assim, a teoria do espaço social proposta por Henri Lefebvre, em que analisa a produção social do espaço, nos é pertinente. O espaço, segundo Lefebvre, é um produto social, repleto de contradições da realidade, de modo

---

<sup>156</sup> LIMA, 2001, p.16.

<sup>157</sup> LIMA, 2001, p.16.

<sup>158</sup> BOURDIEU, 2001, p. 133.

que “o espaço da prática social” se define como sendo aquele em que “os fenômenos sensíveis ocupam, sem excluir o imaginário, os projetos e projeções, os símbolos, as utopias”.<sup>159</sup> O espaço abstrato, assim constituído dentro dessa lógica do social, das representações, além de estar impregnado das contradições da realidade imediata, incorpora aspectos conflitantes que são concernentes a sua própria lógica. Lefebvre define o espaço em três níveis: o espaço concebido (da representação abstrata); o espaço vivido (das diferenças em relação ao modo de vida) e o espaço percebido (da intermediação da ordem, da lógica de percepção e da produção social). Conforme reivindica Lefebvre, “é preciso que o espaço, ao mesmo tempo natural e social, prático e simbólico, apareça povoado (significante e significado) de uma realidade superior”.<sup>160</sup>

Ao tratarmos dessas ambiguidades entre *sertão* e *gerais*, no campo das representações nesses dois espaços de transição e interseções no livro, tanto um quanto o outro se misturam e se separam formando lugares de fraturas e de paradoxos. Essa concepção de espaço, que se destaca no processo de representação de *Corpo de baile*, faz que o *sertão* se configure como *espaço*, uma categoria ampla, em que estão inseridos os *gerais*, e que se desdobra em *lugar*. Se pensarmos essa interseção no âmbito da obra, percebemos que não se trata de sobreposições ou hierarquias, mas de um profundo atravessamento.

Tratando-se da relação *espaço/lugar*, é importante a tematização do espaço vivido e do espaço da experiência. Para Yi-Fu Tuan, as relações entre “espaço” e “lugar” exigem profunda reflexão. “Na experiência, o significado de espaço frequentemente se funde com o de lugar. ‘Espaço’ é mais abstrato do que ‘lugar’”.<sup>161</sup> Espaço liga-se à noção de liberdade e lugar, de segurança. O *sertão*, como universo aberto, é um *espaço*. “O espaço aberto não tem caminhos trilhados nem sinalização”. Enquanto que os *gerais*, “o espaço fechado e humanizado é lugar”.<sup>162</sup> É em torno dos *gerais* que se constituem os núcleos familiares, as fazendas, tornando-se lugares de pertencimento efetivamente compartilhados.

No entanto, devemos observar que as relações conceituais entre *espaço* e *lugar* são bastante complexas. São muitas as variações em torno dessas duas modalidades e estão ligadas às diferentes abordagens do espaço. Michel de Certeau destaca que “um *lugar* é a ordem (seja qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência. Enquanto que *espaço* é lugar praticado”.<sup>163</sup> Um lugar só se torna espaço quando vivenciado,

<sup>159</sup> LEFEBVRE, 2006, p. 20.

<sup>160</sup> LEFEBVRE, 2006, p. 87.

<sup>161</sup> TUAN, 1983, p. 6.

<sup>162</sup> TUAN, 1983, p. 61.

<sup>163</sup> CERTEAU, 1998, p. 201, 202, grifos do autor.

ativado por meio da dinâmica das relações humanas e dos deslocamentos. Em Guimarães Rosa, há uma mistura das categorias espaço/lugar, que se configuram de forma indissociável nessa relação sertão/gerais. Considerando a nossa perspectiva teórica, é justificável que abordemos, no decorrer de nossas análises, as questões em torno desses liames *lugar/espaço*, levando em conta essencialmente as particularidades da composição dessas instâncias no texto.

Há, nas narrativas de *Corpo de baile*, uma tendência que coloca essas duas realidades em permanente contato, que tanto insinuam separação como mistura. Sertão e gerais se debatem colocando em questão a dissolução desses limites. De acordo ainda com Claudia Soares, “a distinção [dos gerais] em relação ao sertão, entretanto, é sutil; e os ambientes às vezes se confundem”.<sup>164</sup> Sendo assim, tendem a se distanciar e se aproximar continuamente. No texto, a dimensão geográfica torna-se elástica, mostrando-se ainda mais sutil essa separação, como nesse trecho da novela “A estória de Lélío e Lina”, em que vemos uma família do Rio de Janeiro viajando pelo sertão e a Sinhá Linda, ao cruzar com Lélío, lhe pergunta: “— ‘Será que já é o sertão?’ — ela queria saber. **O Sertão, igual ao Gerais**, dobra sempre mais para diante, territórios. — “Mas já é o sertão, sim!”<sup>165</sup> Essa rearticulação permanente faz que o espaço se configure de forma indefinida e efetivamente ambígua. “Terra do Pinhém, é que era um braço de mundo. Capim gotava leite e boi brotava do chão... **Ali no Sertão dos Gerais** nem dava bicheiras, nem bernes: o couro saía de primeira qualidade”.<sup>166</sup> Como se vê, há uma indeterminação entre sertão e gerais, pois ambos tanto se misturam como se separam. A motivação dessa oscilação é o modo como as personagens circulam pelo espaço. Como explica Benedito Nunes:

Mas esses andejos galgam sempre escalas do Sertão — que está em toda parte —, deslocam-se nos Gerais e para os Gerais voltam quando deles saem, por vezes com grandes passadas, de serra a serra, “pulando de estrela em estrela”, como o catrumano Pedro Orósio, de “O recado do morro”. Tudo, ou quase tudo, nos textos de Rosa, se passa a céu aberto e em trânsito.<sup>167</sup>

Essas duas vertentes espaciais surgem vinculadas aos deslocamentos das personagens: ora surgem de forma paralela, ora as duas se confundem. De qualquer modo, interessa-nos acompanhar a dinâmica desses desdobramentos no plano estético da obra. Nessa novela,

<sup>164</sup> SOARES, 2007, p. 49.

<sup>165</sup> ROSA, 2006a, p. 258, grifos nossos.

<sup>166</sup> ROSA, 2006a, p. 262, grifos nossos.

<sup>167</sup> NUNES, 1998, p. 253, grifos do autor.

Cordisburgo, segundo a visão de seus habitantes, ainda não se situa exatamente nos Gerais. A comitiva parte de Cordisburgo e viaja por muitos dias para chegar aos gerais e voltar.

Os chapadões deram lugar a cavernas e montanhas e a uma pequena cidade. Pedro Orósio é uma personagem em *Corpo de baile* que contribui para o embaralhamento das referências espaciais, sobretudo das fronteiras que separam o sertão dos gerais. Seu deslocamento ocorre em múltiplas direções, desde uma imersão na geografia do sertão, até se afastar, no final da novela, para um espaço mítico. Com seu “talhe de gigante”<sup>168</sup>, suas “grandes pernas”, vai “pulando de estrela em estrela, até aos seus Gerais”.<sup>169</sup> É uma demonstração de como os espaços se entrecruzam nos caminhos dos protagonistas em *Corpo de baile* que, ora parecem necessitar de sair do lugar de origem e viajar por caminhos desconhecidos, ora são chamados de volta às origens. “Pedro Orósio achava do mesmo modo lindeza comum nos seus campos-gerais, por saudade de lá, onde tinha nascido e sido criado”.<sup>170</sup> O narrador traz uma figuração da terra de Pedro Orósio que embaralha essas espacialidades:

Pê-Boi era de mais afastado, catrumano, nato num povoadim de vereda, no **sertão dos campos-gerais**. Homem de brejo de buritizal entre chapadas arenosas, terra de rei-trovão e gado bravo. E, mesmo agora, só se ajustara de vir com a comitiva era porque tencionavam chegar, mais norte, até ao começo de lá, e ele aproveitava, queria rever a vaqueirama irmã, os de chapéu-de-couro, tornar a escutar os sofrês cantando claro em bando nas palmas da palmeira; pelo menos pisar o chapadão chato, de vista descoberta, e cheirar outra vez o resseco ar forte daqueles campos, que a alma da gente não esquece nunca direito e o **coração de geralista** está sempre pedindo baixinho.<sup>171</sup>

Como o narrador evidencia nesse trecho, a experiência da personagem em movimento faz que o espaço se torne indefinido. A condição de Pedro Orósio tanto permite uma imagem referencial do lugar em que se encontra no presente, espaço geográfico, como amplifica nele a lembrança de sua terra natal. O percurso da viagem se estende à trajetória de sua vida, produzindo assim uma zona difusa e indefinida entre essas duas referências espaciais. Pedro Orósio, paradoxalmente, está intimamente ligado à realidade que o circunda, mas também não se fixa a ela.

Mesmo em *Corpo de baile*, tendo como referência os gerais, as narrativas possuem um espaço mais ou menos delimitado, embora em algumas novelas os espaços estejam em

<sup>168</sup> ROSA, 2006a, p. 389.

<sup>169</sup> ROSA, 2006a, p. 467.

<sup>170</sup> ROSA, 2006a, p. 397.

<sup>171</sup> ROSA, 2006a, p. 394, grifos nossos.

deslocamento. “Campo geral”, no Mutum; “Uma estória de amor”, na Samarra; “O recado do morro”, que transcorre durante uma viagem entre Cordisburgo e o que ali se considera os Gerais, que ficam além do lugarejo Morro da Garça. Eles vão até a Vereda do Apolinário, na vertente do Formoso, “dentro do sol!”; “Cara-de-Bronze”, no Urubuquaquá; “A estória de Lélío e Lina”, no Pinhém; “Dão-Lalalão”, que se desenvolve entre Andrequicé e o ão, com maior destaque no ão e “Buriti”, no Buriti Bom – última narrativa.<sup>172</sup> A interação entre os vários espaços do texto permite o trânsito das personagens, que se movem no espaço interior das novelas também, como visto. Roncari toma algumas personagens, como Soropita, Lélío e Miguilim, das novelas “Dão-Lalalão”, “A estória de Lélío e Lina” e “Campo geral”, respectivamente, para ilustrar a forma como as comunidades estão organizadas, e o modo como as relações sociais instituídas nos gerais/sertão determinam condições de instabilidade que, forçam os constantes deslocamentos. A dificuldade de conquistar uma vida estável faz que o vaqueiro, trabalhador pobre, fique em constante mudança, sem condições de fixação.<sup>173</sup> De acordo com Claudia Soares:

O fato de habitarem um mesmo espaço — geográfico e histórico, ainda que amplo e de limites imprecisos — permite aos personagens de determinadas estórias reaparecerem em outras. Não se encontrando muito afastados no espaço, eles se movimentam pelas novelas como em um universo único, podendo, eventualmente, aparecer, desaparecer e reaparecer estórias adiante, o que também aponta para a unidade que subjaz à diversidade das estórias.<sup>174</sup>

Miguel, por exemplo, possibilita trazer a imagem do Mutum de “Campo geral” para o Buriti Bom, em “Buriti”. A projeção deslocada desse espaço provoca uma mudança de percepção na personagem, que busca unificar infância e vida adulta pela travessia entre esses dois lugares. Na novela “Uma estória de amor”, por exemplo, o sertão pode ser lido como imagem simbólica, espaço que se constitui tanto em polo positivo como negativo e assusta até mesmo antes de conhecê-lo. “Quase todo o mundo tinha medo do sertão; sem saberem nem o que o sertão é. Sertanejos sabidos sábios”.<sup>175</sup> Assim, os significados se multiplicam nos textos: “o sertão dava medo — podia-se cair nele adentro, como em vazios da miséria e do sofrimento”.<sup>176</sup> Mas também se desdobra em sentido imaginário, como extensão da subjetividade das personagens, como neste trecho da novela “Buriti”:

<sup>172</sup> Dentre as sete narrativas, três foram classificadas pelo autor como parábases: “Uma estória de amor”, segunda narrativa, primeira parábase, “O recado do morro”, quarta narrativa, segunda parábase e ocupa o centro em *Corpo de baile* e “Cara-de-Bronze”, sexta novela e a terceira parábase do livro.

<sup>173</sup> RONCARI, 2004, p. 159.

<sup>174</sup> SOARES, 2006, p. 350.

<sup>175</sup> ROSA, 2006a, p. 179.

<sup>176</sup> ROSA, 2006a, p. 747.

Mas o grande **sertão dos Gerais** povoava-o, nele estava, em seu amor, carnal marcado. Então, em fim de vencer e ganhar o passado no presente, o que ele se socorrera de aprender era a precisão de transformar **o poder do sertão** — em seu coração mesmo e entendimento. Assim na também **existência real dele sertão**, que obedece ao que se quer. — “Tomar para mim o que é meu...”<sup>177</sup>

A ambiguidade do espaço do “sertão dos Gerais” se dilui no conflito interno da personagem, formando uma unidade indissociável. Noutros termos, pode-se dizer, o espaço instável do sertão comunga com a instabilidade do homem. Esse aspecto se reproduz ampliadamente em *Corpo de baile*. O estado informe dessa matéria do sertão físico é linha mestra para os desdobramentos do ficcional. Como vemos, o mapa móvel em *Corpo de baile*, que se redesenha continuamente, leva à abertura do “território imaginário”, só visível pelo modo como o espaço é redefinido e pela simultaneidade que os deslocamentos possibilitam.

Essa questão em que a autonomia é relativizada pela interdependência, a unidade problematizada pela fragmentação, a tensão irresolvida entre o conjunto e as partes em *Corpo de baile*, que se faz por meio da condição de viajante de cada protagonista, tornam ainda mais consistentes essas linhas do ficcional, que atravessam as narrativas fortalecendo o vínculo entre elas.

Essa noção de espaço como resistência às formas fechadas, como sugerida em *Corpo de baile*, assemelha-se ao processo de descontinuidade apontado por Georges Poulet, em seu estudo sobre o espaço na obra de Marcel Proust, em que trata das referências espaciais sob o signo da descontinuidade. Segundo o crítico, “o espaço é uma espécie de meio indeterminado onde os lugares erram”.<sup>178</sup> Georges Poulet faz uma distinção entre **espaço**, “meio indeterminado”, e **lugar**, meio que possibilita concretude às personagens. Essa abordagem tem como principal enfoque a fragmentação do espaço na obra, uma característica que faz que a estruturação passe a demandar alto grau de complexidade. Em uma obra em que a fragmentação e a articulação estão em jogo, a relação espaço/lugar se configura em permanente tensionamento e ambivalência.

O espaço é um fundamento em *Corpo de baile*, que permite a quebra dos limites, a abertura em várias direções em que dois movimentos opostos se encontram e se tocam, fazendo surgir zonas de suspensão que tensionam e colocam em dúvida seus limites. Uma problematização dessas evidências da ausência de limites entre as novelas pode ser percebida na relação entre “Campo geral” e “Buriti”. Essas novelas demarcam as duas extremidades do

<sup>177</sup> ROSA, 2006a, p. 646, grifos nossos.

<sup>178</sup> POULET, 1992, p. 17, 18.

livro, e são conectadas pelo desdobramento da personagem Miguilim/Miguel, de que trataremos mais especificamente no capítulo seguinte.

Em resumo, essa justaposição entre representação geográfica e histórica, social e simbólica, de que se configura o sertão, torna tudo cambiante, impreciso, inseguro, reversível, impossível de estabilidade e fixidez. Nesses termos, essas relações de instabilidades foram os pontos deflagradores de nossa tese, que nos ajudaram a compreender o complexo universo ficcional tematizado no livro.

Neste caminho percorrido até aqui, direcionamos nossa leitura na identificação dos aspectos configuradores do espaço, no vasto território repleto de ambiguidades, que compõem *Corpo de baile*. Buscamos fundamentar a tese que aqui defendemos que, nas narrativas em análise, o espaço constitui mais do que um elemento narrativo, de composição da materialidade do mundo físico das personagens e destaca-se como um “campo de tensões” que não se resolvem. O espaço, na forma como está articulado, por meio de múltiplos campos de referência, permite diferentes perspectivas sobre a matéria narrada. Nesse sentido, vimos que ao mesmo tempo em que as novelas constituem um corpo narrativo, comportam procedimentos interpretativos bastante singulares. É na análise acerca da relação entre unidade e fragmentação, constância e movimento diretamente ligados às formas como as novelas se estruturam, que trabalharemos o nosso próximo capítulo.

## 2. O CORPO DANÇANTE: RELAÇÕES DE INTERDEPENDÊNCIA

*Sertão é isto, o senhor sabe: tudo incerto, tudo certo.*

João Guimarães Rosa

### 2.1 Tensão no corpo narrativo: unidade e multiplicidade

Neste capítulo, passamos a analisar a problemática da relação entre unidade e multiplicidade na estruturação das narrativas de *Corpo de baile*. Esse livro é movido por um código particular, de unidade relativizada e problematizada pela multiplicidade, que se fragmenta, numa tensão constitutiva, embaralhando continuamente os sentidos e, assim, funcionando como um jogo de forças. Entre as novelas, há uma forte relação de interdependência, apesar da autonomia de cada uma delas. As referências comuns entre as narrativas criam um enorme mosaico textual.

Em face dessas colocações e diante da potencialidade que o espaço ganha no livro, ancoramos nossas análises no segundo modo de ocorrência do espaço, a “estruturação espacial”. Conforme destaca Luis Brandão, esta abordagem diz respeito aos “procedimentos formais, ou de estruturação textual”. Neste sentido, “o espaço é sinônimo de simultaneidade, e é por meio desta que se atinge a totalidade da obra”.<sup>179</sup> Em *Corpo de baile*, este efeito de simultaneidade é gerado pelo modo como as partes e o todo se articulam.

Claudia Soares, ao discutir sobre a estrutura da obra, destaca que “Rosa, [...] pensou o livro ao mesmo tempo como unidade e diversidade, utilizando-se de um princípio caro aos poetas românticos ingleses: *pluribus unum*”.<sup>180</sup> Ou seja (“de muitos, um”), a formação de um único corpo por meio de várias narrativas. No entanto, no livro em análise, esse procedimento não ocorre de forma harmônica e evidencia-se por meio de tensão, em que parte e todo operam paradoxalmente. A relação tensa no arranjo estrutural de *Corpo de baile* demarca, de certo modo, o movimento interno do livro. Há uma vigorosa articulação entre temas, motivos, personagens, ambientação, que estão relacionados diretamente como as partes e se conjugam

<sup>179</sup> “Por um lado, a obra é constituída de partes autônomas, concretamente delimitadas, mas que podem estabelecer articulações entre si – segundo, pois, uma concepção relacional de espaço. Por outro, exige-se a interação entre as partes, algo que lhes conceda unidade” (BRANDÃO, 2013, p. 61, 62).

<sup>180</sup> SOARES, 2006, p. 3.

e se entrelaçam com o todo. Regina Zilberman se refere a essa questão tecendo o seguinte comentário:

*Corpo de baile* compõe-se, pois, de mobilidade e de unidade, pois é a primeira que pode concretizar a segunda. A mobilidade insere-se à anatomia do texto, razão porque (*sic*) o autor introduziu, no seu título, a noção de *corpo*: nada mais material, nada mais expressivo na natureza desse livro.<sup>181</sup>

O processo de mobilidade e de unidade, como destaca Zilberman, está implícito na organização do corpo do livro, interferindo na estruturação interna das narrativas e do mundo das personagens. A coleção de novelas que enredam o livro principia uma ordenação que remete a essa tessitura complexa. Esses recursos podem ser entendidos como um conjunto de estratégias textuais, que reúnem os traços essenciais da configuração do espaço em *Corpo de baile*.

Das inúmeras relações de unidade entre as novelas, destacamos as personagens que se deslocam de uma narrativa a outra, permitindo acesso a diferentes espaços e fazendo surgir novas significações. Pelo viés da mobilidade, tem-se o espaço aberto pela multiplicidade de sentidos. No livro, há uma inquietante recorrência da passagem de personagens entre as novelas. “Campo geral”, que abre o conjunto narrativo, leva a uma imediata relação com “Buriti”, novela que fecha o livro. Colocadas em pontos extremos, são as duas narrativas que dialogam de forma mais explícita, sendo a última o retorno à primeira pelo entrelaçamento das personagens protagonistas. Miguilim, de “Campo geral”, reaparece como Miguel em “Buriti”. De acordo com Luiz Costa Lima, “na primeira, [novela] *Campo Geral*, Miguilim nos era apresentado: menino entre irmãos. Na última, *Buriti*, era devolvido no *meio* da existência: adulto entre estranhos”.<sup>182</sup> Por meio dessas duas novelas, que ocupam posições de extremidades na obra em todas as suas edições, temos tanto um movimento de continuidade como de ruptura entre elas.

As mudanças na configuração do espaço, bem como as distâncias entre Miguilim e Miguel, ilustram exemplarmente o processo de continuidade/descontinuidade entre as novelas. Do universo da infância de Miguilim à vida adulta de Miguel, há um vazio que separa as duas pontas da vida da personagem duplicada. Implícito nesse vazio, que separa uma novela da outra, compreendido entre a infância e a vida adulta, o espaço surge descontínuo e incompleto, corroborando o efeito de suspensão de sentido do texto. A duplicidade Miguilim/Miguel abre importante acesso para a compreensão do espaço como

<sup>181</sup> ZILBERMAN, 2007, p. 13.

<sup>182</sup> COSTA LIMA, 1974, p. 129, grifos do autor.

elemento que se inter-relaciona com as novelas. Citamos um fragmento em que é possível perceber o entrelaçamento de uma narrativa à outra, como resultado dessa força significante que as une:

— “Conte alguma coisa, do que está sonhando, pensativo?” “— De minha terra?” “— Lá tinha pássaros cantando de noite?” “— sério. O mutum. De dia ele fica atoleimado, escondido em oco de pau, é fácil de se pegar à mão. Mas, à noite, sai para caçar comida. Canta, antes da meia-noite e do romper da aurora. Chega dá as horas. É grande e formoso, como as penas dele brilham, feito um pavão”. “— E como canta?” “— No meio do mato de madrugada, ele geme: — *Hu-hum...Uhu-hum...* Não se parece com nenhum.” “— Aqui não tem. “— é um pássaro tristonho...” “— Você teve namorada, lá, em sua terra?” Dona Lalinha deve de ter ouvido, olhou para cá, sorriu para Glorinha. O nome de Dona Lalinha é Leandra. “— Não tive. De lá saí muito menino...” — respondi. “— E que mais?” “— **É um lugar que nem sei se ainda existe, lá. Minha gente se mudou...** “— Você é ingrato? Vai voltar aqui algum dia, para rever a gente?” “— Gostei muito daqui. De todos...”<sup>183</sup>

Temos aqui uma forte linha de amarração interna entre as novelas. A relação Miguel/Miguilim é um dos recursos compositivos mais evidentes, que permite religar as duas pontas do livro, início e fim. Miguel torna-se uma personagem símbolo que percorre os diversos caminhos dos gerais, reforçando essa característica indissolúvel das novelas. Na cena acima, Miguel, no Buriti Bom, dialoga com Maria da Glória e é provocado a lembrar seu passado. Nessa fala, há um expressivo ponto de enlace entre as narrativas, percebidos somente na perspectiva do conjunto. Miguel recompõe a imagem do Mutum, que surge entrelaçada ao pássaro de mesmo nome. Percebe-se que a recomposição desse lugar ajuda Miguel a criar uma narrativa da infância.

Nesse fragmento, evidencia-se uma questão central na representação do espaço rosiano, que é a composição visual da cena, tendo como base a simultaneidade de tempo e espaço distintos: o tempo presente, o Buriti Bom, o espaço real, percebido, e o passado, o espaço das lembranças, o Mutum. É uma construção mental, um espaço “imaginado”, “concebido” (para usar os termos de Henri Lefèbvre), resultado da relação do sujeito com o mundo. Temos aqui a personagem em um espaço indefinido, que não é totalmente dentro nem fora do Buriti Bom. O espaço que compõe a cena é inacabado e continuamente em vias de significação, e remete à concepção lefebvriana das três dimensões do espaço: o percebido (*perçu*), o concebido (*conçu*) e o vivido (*vécu*), dialeticamente interligados. São os “espaços

<sup>183</sup> ROSA, 2006a, p. 634, itálicos e aspas do autor, negritos nossos.

de *representação*, ou seja, o espaço *vivido* através das imagens e símbolos”,<sup>184</sup> que têm maior visibilidade na cena.

A fala de Miguel, em diferentes trechos de “Buriti”, reacende as lembranças do Mutum. Esse deslocamento narrativo, em que uma novela busca referendar a outra, é uma chave interpretativa do livro, que reafirma esse movimento oscilante na produção de sentido. São diferentes pontas, aparentemente soltas, que estão impregnadas na organização interna da obra, abrindo novas significações. O regresso de Miguel ao Mutum simboliza o retorno dele ao lugar onde tudo começou. Imerso nas lembranças, a personagem tem a possibilidade de religar a outra esfera da vida.

Além da migração Miguilim/Miguel, como já foi dito, que é a mais representativa, temos, de forma mesclada, outras personagens que ajudam a compor esse movimento na dinâmica do livro. Tal é o caso do reaparecimento dos irmãos de Miguilim, Drelina, Chica e Tomezinho/Tomé em “A estória de Lélío e Lina”. Nessa mesma novela, há referência à Vovó Maurícia, mãe de Iô Liodoro, citada em “Buriti”, ao fazendeiro Cara-de-Bronze, e ao pai de Lélío, Higino de Sás, que estava na festa de Manuelzão, em “Uma estória de amor”. Grivo, amigo de Miguilim, retorna na novela “Cara-de-Bronze” e Tomé, que já havia aparecido em duas novelas citadas, é mencionado também na novela “Cara-de-Bronze”. Seo Sintra, o dono da fazenda do Mutum, onde o pai de Miguilim trabalhava, também aparece em Urubuquaquá, comprando gado.

Há, entre as narrativas, uma força que sustenta a obra no seu conjunto. Dessa maneira, o papel fundamental do espaço em *Corpo de baile* decorre das interações profundas das personagens, dos deslocamentos dos limites e da combinação entre temas. A personagem Tomezinho é, em “Campo geral”, irmão mais novo de Miguilim e, em sua infância no Mutum, adorava ouvir histórias inventadas pelo irmão mais velho.

Assim como a circularidade dos textos, as personagens buscam continuamente uma coexistência desses elementos. Tomezinho, que para sua mãe “era um fiozinho caído do cabelo de Deus”,<sup>185</sup> entra no mundo de outros afetos quando ressurge já adulto no Pinhém. As narrativas se cruzam gerando uma estrutura descontínua com relação também ao percurso da personagem. Pode-se dizer que aqui tanto há um sombreamento quanto iluminação entre a criança e o rapaz. Vaqueiro destemido, “Tomé Cássio, tão moço, o mais mocinho de todos, quase um menino, mas também o mais sisudo e calado — era o melhor topador à vara, entre

---

<sup>184</sup> LEFÈBVRE, 2006, p. 101, grifos do autor.

<sup>185</sup> ROSA, 2006a, p. 86.

os vaqueiros. [...] tem medo de nada!”<sup>186</sup> Os deslocamentos dos limites entre uma e outra novela permitem unir os dois universos distintos da personagem — Tomé Cássio e Tomezinho se aproximam como sendo dois momentos da vida de uma mesma personagem.

Essa forma, como as personagens vão se apropriando da estruturação do mundo por meio de mudanças contínuas, gera uma tensão entre o espaço vivido de representações (das relações de afetos), e o espaço concebido na esfera social. Lefèbvre destaca que uma representação se constitui num movimento dialético do vivido, do percebido e do concebido, constituído na esfera do mutável. Esses termos trazem à luz os vários níveis de organização, de apreensão e de representação do espaço explorado no livro.

Drelina, irmã de Tomé, vive no Pinhém e ele precisa retornar ao Mutum para buscar sua outra irmã, Chica, para viver com eles no Pinhém. O afastamento de Tomé é a oportunidade para que Jiní, sua esposa, se relacione sexualmente com Lélio. As circunstâncias levam à revelação da infidelidade de Jiní, e Tomé sente-se perturbado com a situação e decide ir embora do Pinhém:

— “Foi o Tomé que às matinas foi-s’embora, de mudado, de definitivo... Foi pra longe, fez viagem... Largou a Jiní...” [...] — “Pra onde foi?” — se sabia? A ser, tinha ido para o Urubuquaquá, no meio-do-meio dos Gerais, ao de buritamas a buritiquéras, muito longe dali, a maior fazenda-de-gado, a de um estúrdio fazendeiro conhecido por “Cara-de-Bronze”.<sup>187</sup>

Esses acontecimentos e recorrência da personagem explicitam uma sequência entrelaçada de sua trajetória marcada pelas idas e vindas entre as três narrativas. Tomé se desintegra do Pinhém para se reintegrar no Urubuquaquá, local em que ocorre a ambientação da novela “Cara-de-Bronze”. Essa desmobilização permite acompanhar diversos momentos na vida de um mesmo personagem, em vários planos que vão se desenhando, sempre pelo viés da descontinuidade.

Procedimento semelhante ao de Tomé ocorre com Grivo que, de personagem secundária em “Campo geral”, passa a protagonista em “Cara-de-Bronze”. Nessa novela, ele se torna o vaqueiro escolhido pelo fazendeiro para realizar uma viagem em busca do “*quem das coisas*”.<sup>188</sup> Inicialmente, surge no Mutum, universo do menino pobre, onde já mostrava extraordinária habilidade para lidar com as palavras:

<sup>186</sup> ROSA, 2006a, p. 263.

<sup>187</sup> ROSA, 2006a, p. 360.

<sup>188</sup> ROSA, 2006a, p. 593, grifo do autor.

Tomezinho estava no alpendre, conversando com um menino chamado o Grivo, que tinha entrado para se esconder da chuva. Esse menino o Grivo era pouquinho maior que Miguilim, e meio estranhado, porque era pobre, muito pobre, quase que nem não tinha roupa, de tão remendada que estava. Ele não tinha pai, morava sozinho com a mãe, lá muito para trás no Nhangã, no outro pé do morro, a única coisa que era deles, por empréstimo, era um coqueiro buriti e um olho-d'água. Diziam que eles pediam até esmola. Mas o Grivo não era pidão. Mãe dava a ele um pouco de comer, ele aceitava. Ia de passagem, carregando um saco com cascas de árvores, encomendadas para vender. “Você não tem medo? O Patori matou algum outro, anda solto doido por aí...” — Miguilim perguntava. O Grivo contava uma história comprida, diferente de todas, a gente ficava logo gostando daquele **menino das palavras sozinhas**.<sup>189</sup>

O Grivo, “menino das palavras sozinhas”, ao ser deslocado para o Urubuquaquá tem esse poder ampliado. A fase adulta do vaqueiro poeta reflete a sensibilidade do menino em um universo de possibilidades. “O Grivo fala, fala, pelas campinas em flores”.<sup>190</sup> Agora é o vaqueiro escolhido, o mediador exemplar a quem Cara-de-Bronze confere a responsabilidade de trazer-lhe a palavra:

*O vaqueiro Mainarte.* — Que não foi. O Velho apreciou o Grivo foi no ele dizer: — “Sou triste, por ofício; alegre por meu prazer. De bem a melhor! DE-BEM-A-MELHOR!...”

*Iô Jesuino Filósio.* — Faça por saber: como é que o pobre do Grivo deu para entender, para aprender essas coisas?

*O vaqueiro Calixto.* — Aprendeu porque já sabia em si, de certo. Amadureceu...

*O vaqueiro Abel.* — O Grivo, ele era rico de muitos sofrimentos sofridos passados, uai.<sup>191</sup>

Cindidas entre dois espaços singulares e em contexto bem particular, as duas entradas de Grivo no corpo narrativo configuram um traço da unidade na multiplicidade, impossibilitando fechar os limites da narrativa. Essas referências escapam à compreensão em uma leitura das novelas feita separadamente. Não se trata simplesmente de identificar que é a mesma personagem, mas de perceber como o texto ressignifica e utiliza essas referências, trazendo-as como uma ambiguidade constitutiva. É patente o uso desse recurso e a mobilização de significados que traz ao texto. De acordo com Deise Dantas Lima:

*Corpo de baile* movimentava um caprichoso traçado de estórias, fazendo cada uma projetar uma teia de referências sobre as demais; com isso, deixa o leitor perceber como todas se tornam reciprocamente campo de referências para cada uma particular, produzindo um conjunto discreto e dinâmico.

<sup>189</sup> ROSA, 2006a, p. 82, grifos nossos.

<sup>190</sup> ROSA, 2006a, p. 568.

<sup>191</sup> ROSA, 2006a, p. 596, grifos do autor.

Deslocando incessantemente os elementos constitutivos de uma novela para outra, ao mesmo tempo que conjuga a língua como *logos* e a atividade criadora como *ludus*, Guimarães Rosa convoca o leitor a participar da construção dos sentidos possíveis da obra, apelando para sua capacidade ideativa.<sup>192</sup>

Em *Corpo de baile*, a autonomia e a interdependência das novelas intensificam as relações de continuidade e descontinuidade que interferem na dinâmica do movimento organizacional e relacional do livro e, sem dúvida, problematizam as interlocuções entre espaço e personagens. Acreditamos que as relações de maior complexidade decorrem desse movimento intermitente que se aplica nesse sentido de totalidade na descontinuidade. Na lógica de *Corpo de baile*, há uma força ambivalente desse movimento contínuo/descontínuo, que faz parte das estratégias de montagem do livro, dos componentes formais do texto que marcam sua singularidade.

## 2.2 Campo geral: “explorando uma ambiguidade fecunda”

*Corpo de baile* apresenta uma estrutura cambiante que se redefine, combinando-se complexamente. O aspecto organizacional da obra, que responde ao regime de mobilidades das narrativas, e os deslocamentos das personagens ocorrem por meio de uma lógica que não corresponde a um plano fixo. Dentro dessa estrutura deslizante que compõe o livro, as novelas ocupam um lugar marcado por planos descontínuos, por um espaço fragmentário, da errância, da dispersão. Sendo “Campo geral” a novela que abre o conjunto, seria possível pensá-la como uma narrativa que se configura de forma singular. Por armar a “rede” que sustenta todo o corpo narrativo, “Campo geral” assemelha-se, como bem destaca Cláudia Soares, a uma “espécie de ovo cósmico de *Corpo de baile* — pois daí, temas e personagens vão se separando para dar origem a novas formas individuais”.<sup>193</sup> Esse espaço recria a imagem do mundo primordial, cosmogônico. Nesse sentido, é importante observarmos que o próprio autor qualificou “Campo geral” como sendo essa matriz:

A primeira estória, tenho a impressão, **contém, em germes, os motivos e temas de todas as outras**, de algum modo. Por isso é que lhe dei o título de “*Campo Geral*” — **explorando uma ambiguidade fecunda**. Como lugar, ou cenário, jamais se diz *um campo geral* ou *o campo geral*, *este campo*

<sup>192</sup> LIMA, 2001, p. 18.

<sup>193</sup> SOARES, 2002, p. 37, grifos da autora.

*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).<sup>194</sup>

Ao eleger “Campo geral” como a novela que “contém, em germes, os motivos e temas de todas as outras”, Guimarães Rosa chama a atenção para a configuração de uma realidade ambígua. Trata-se de um espaço que se alarga e se constitui por meio de deslocamentos dos elementos estruturais e de movimentos oscilatórios, (des)articulando as formas continuamente em relação ao plano geral do livro. Para melhor elucidar as formulações levantadas para este capítulo, fizemos o rastreamento dessa “ambiguidade fecunda” que baliza todas as outras novelas, colocando em destaque essa correlação entre elas. Em nossa discussão, tratamos de retomar e aprofundar essa articulação e envolvimento recíproco das narrativas.

O destaque dado a “Campo geral”, como narrativa que abre *Corpo de baile*, foi do próprio Guimarães Rosa que, ao responder ao tradutor alemão Curt Meyer-Clason, sobre o desmembramento do livro, sugeriu três possibilidades de ordenação para a divisão das novelas, sendo que, para a publicação em dois volumes, independentemente da forma escolhida, “Campo geral” deveria, essencialmente, segundo o autor, ser a primeira:

O importante, ao meu ver, é que, em qualquer caso, o Primeiro Volume se inicie com a novela “CAMPO GERAL”, por ser a de um menino, a mais abrangedora de aspectos, **revelando logo melhor a região e compendiando a temática profunda do livro**, de certo modo.<sup>195</sup>

Apoiando-nos nas referências topográficas da primeira novela, temos o delineamento da cartografia geral das outras narrativas. Deve-se salientar que essa combinação, entre geografia da região e a temática profunda da obra, de certa forma demarca o começo, o nascimento de um sentido maior da configuração do espaço no livro.

Temos o Mutum como um espaço que tensiona a dicotomia natureza/cultura, que nesse contexto se funde sem contornos precisos. Nessa mesma tendência, configuram-se duas visões de mundo aberto a inúmeros conflitos. Se *Corpo de baile* desencadeia complexa configuração do espaço sertanejo, “Campo geral” traz à tona as primeiras composições internas dessa realidade física e simbólica.

Como tem sido dito, é sob o signo da ambiguidade, do jogo de incertezas, que se dá a apreensão do espaço nas novelas. Em “Campo geral”, a primeira focalização do espaço

<sup>194</sup> ROSA, 2003a, p. 91, itálicos do autor, negritos nossos.

<sup>195</sup> ROSA, 2003b, p. 95, negritos nossos.

centra-se nas coordenadas físicas, mas que logo se tornam inconsistentes.<sup>196</sup> Observa-se, logo de início, que há um modo muito particular de realização do espaço, como se vê no fragmento que introduz “Campo geral”:

Um certo Miguilim morava com sua mãe, seu pai e seus irmãos, **longe, longe daqui, muito depois** da Vereda-do-Frango-d’Água e de outras **veredas sem nome ou pouco conhecidas, em ponto remoto**, no Mutum. **No meio dos Campos Gerais**, mas num covão em trecho de matas, terra preta, pé de serra.<sup>197</sup>

Temos aqui a convergência entre referenciais do espaço, que apontam para uma orientação e desorientação. Ao trazer a localização do Mutum, “longe, longe, daqui”, o narrador, que se posiciona de fora e a partir de um lugar fixo determinado, no entanto, ressalta a noção do espaço impreciso, indeterminado, que se estende no plano interno da narrativa. O Mutum situa-se “no meio dos Campos Gerais”, sem delimitação fixa, tratando-se de um referencial vago. Pelo trecho transcrito e as expressões em destaque, verifica-se uma apreensão dessa condição de ausência de delimitação e fechamento com relação aos limites físicos. Logo se percebe que o Mutum é um espaço em que não há distâncias determinadas.

Ainda tratando dessa ambiguidade expressiva que funciona como a força motriz do livro, e que corrobora para a unidade/multiplicidade de *Corpo de baile*, destacam-se alguns temas que surgem em “Campo geral” e que se repetem nas demais novelas: os dramas familiares e existenciais, a busca da compreensão da vida, o sentido de incompletude das personagens e a viagem, que se desdobra na metáfora da travessia.

Paulo Rónai destacou, em uma das primeiras críticas a *Corpo de baile*, no texto “Rondando os segredos de Guimarães Rosa”, que os temas dominantes no livro estão relacionados a um conjunto de características semelhantes a personagens de diferentes novelas, que formam o corpo narrativo. Essas aproximações decorrem, sobretudo, do fato de elas serem “inseparavelmente ligadas à natureza ambiente, fechadas ao raciocínio, mas acessíveis a toda espécie de impulsos vagos, sonhos, premonições, crendices, vivendo a séculos de distância de nossa civilização urbana e niveladora”.<sup>198</sup> Essa confluência entre as personagens ligadas ao mesmo ambiente faz que o lugar físico funcione como elemento que contribui para acentuar os dramas e conflitos comuns entre elas. A tensão entre espaço e ambientação acaba por fazer sobressair os traços sociais do lugar em que se desenvolve a

---

<sup>196</sup> Esse procedimento, como estamos tentando demonstrar aqui, se projeta para todas as narrativas, pois o rompimento dessa moldura faz parte da dinâmica organizacional do livro.

<sup>197</sup> ROSA, 2006a, p. 11, negritos nossos.

<sup>198</sup> RÓNAI, 2009, p. 119.

ação, que influem nas características psicológicas das personagens. “São almas ainda não estereotipadas pela rotina, com receptividade para o extraordinário e o milagre”.<sup>199</sup> Traços significativos, como a descoberta da vida, o inesperado, o inimaginável, que nascem com Miguilim em “Campo geral”, sobressaindo nas demais novelas, tornam-se temas comuns do livro. Muitas personagens, “num momento de crise, quando acuadas pelo amor, pela doença ou pela morte, procuram desesperadamente tomar consciência de si mesmas e buscam o sentido de sua vida”.<sup>200</sup> Miguilim faz isso de forma exemplar, sendo repetido de diferentes formas por Manuelzão, Lélío, Pedro Orósio, Soropita, Cara-de-Bronze e Miguel:

No fundo deles se vislumbram os grandes medos atávicos do homem, sua sede de amor e seu horror à solidão, seus vãos esforços de segurar o passado e dirigir o futuro.

Nas obras de Guimarães Rosa, tais sentimentos plasmam a mente de personagens marginais, imperfeitamente absolvidos pelo convívio social ou nada tocadas por ele: crianças, loucos, mendigos, cantadores, prostitutas, capangas, vaqueiros. Eles é que formam o corpo de baile num teatro em que não há separação entre palco e plateia.<sup>201</sup>

Do ponto de vista interno, a ambientação do Mutum não serve apenas para situar a personagem no espaço, onde as ações se realizam, mas é o local de onde se extrai substancialmente a matéria viva, os “germes” do livro. Com efeito, o Mutum é um espaço irradiador de tensões que se prolonga em todas as narrativas. Nessa novela-embrião, ambientada no Mutum, os cenários se organizam entre os espaços externos — a natureza, a floresta, a roça e os internos — a casa e seus compartimentos.

Na estrutura arquitetônica de “Campo geral”, a casa é o espaço central, em que as tensões se potencializam, especialmente em virtude do desarranjo provocado pelo tio Terêz no ambiente familiar, motivado pelo suposto caso, entre ele e a mãe de Miguilim. É o menino quem recebe mais diretamente o impacto dessa desordem familiar. Nessas condições de conflito, no ambiente do lar, Miguilim vai se transformando em adulto prematuramente, devido às mais variadas circunstâncias.

O espaço da casa e seu entorno vão se configurando e ganhando relevância a partir do olhar apreensivo de Miguilim. Há nesses ambientes fatores determinantes de conflitos interiores que têm o sentido intensificado por meio da ação das personagens. Na casa, além dos moradores, que são cinco crianças e sete adultos, há também os passantes: seo Deográcias, seu filho Patori, seo Aristeu (vizinhos do Mutum), Luisaltino (trabalhador da

---

<sup>199</sup> RÓNAI, 2009, p. 119.

<sup>200</sup> RÓNAI, 2009, p. 119.

<sup>201</sup> RÓNAI, 2009, p. 119.

fazenda, suposto amante de Nhanina, que substituiu tio Terêz), o Dito, irmão de Miguilim, Liovaldo, o tio Osmundo, o menino Grivo, Saluz e Jé (os vaqueiros) e o doutor José Lourenço. Cada um estimula uma determinada transformação em Miguilim, levando-o a configurar o Mutum como um lugar paradoxalmente triste e alegre, sempre em transformação, em meio a uma relação ambivalente com o mundo. Diante desses momentos de instabilidade, a casa torna-se um lugar sufocante para Miguilim, e a chegada do Grivo, sobretudo com a possibilidade de sair dali com ele para passear, faz que o ambiente se torne momentaneamente revestido de alegria. “Só dizia aquelas coisas dançadas no ar, a casa se espaceava muito mais, de alegrias [...]. Miguilim desejava tudo de sair com ele passear — perto dele a gente sentia vontade de escutar as lindas estórias”.<sup>202</sup> A personagem se encontra em um espaço limitado.

A palavra Mutum é um palíndromo, vocábulo de expressão forte, que tanto pode ser lido da direita para esquerda e da esquerda para a direita, e, assim, remete ao regime de mobilidade do espaço e ao sentido de passagem, do aqui e do lá que se dobram entre morro e morro. A geografia do espaço físico refere-se à condição de isolamento e fechamento das personagens. Tendo-se originado do latim (*mūtus, a, um*), mutum remete à classe dos adjetivos e significa “mudo; silencioso; ignorado; obscuro”.<sup>203</sup> O Mutum se duplica de forma invariável, intuindo incessantemente a simbologia do lugar e do pássaro,<sup>204</sup> do externo e do interno, do fora e do dentro.

O Mutum, além de palíndromo, representa a ideia de voo deslizante entre as diversas narrativas e espaços. Essa simbologia do Mutum (lugar/pássaro), podemos relacionar com a descrição que Miguel faz em “Buriti” como uma ave que se esconde de dia e que, à noite, se pode pegá-la com a mão. Essa noção de fragilidade do pássaro reflete a vulnerabilidade das personagens. Esse pássaro bonito e frágil remete à ideia de fantasia e imaginação.

Para compreendermos o universo relacional, fechado/aberto, interior/exterior, sertão/casa e a mobilidade dos sentidos que dimensionam as diferentes formas de concepção do espaço no Mutum, é importante que percebamos o espaço do sertão, dentro do complexo processo de construção social, que influi sobre as formas como as sociedades se organizam. No Mutum, o sertão e a casa configuram-se como categorias sociológicas. Na dialética entre ordenação e perturbação do espaço social, em que casa e sertão são lidos como corpo social, “o espaço se confunde com a própria ordem social, de modo que, sem entender a sociedade com suas redes de relações sociais e valores, não se pode interpretar como o espaço é

<sup>202</sup> ROSA, 2006a, p. 61.

<sup>203</sup> AZEVEDO, 1963, p. 127.

<sup>204</sup> A palavra mutum refere-se também a um pássaro. Esse sentido é explorado por Miguel em “Buriti”, que, sob esse aspecto, abordaremos no 4º capítulo.

concebido”.<sup>205</sup> Claudia Soares<sup>206</sup> destaca que a disposição espacial do Mutum assemelha-se ao modelo de espaço grego:

No interior, na casa — centro da cultura — estão as mulheres e as crianças. No exterior estão os homens: na roça (os campos cultivados), o pai; nos pastos (campo mais aberto, mas ainda submetido aos interesses da cultura) estão os vaqueiros Saluz e Jé; e, nas matas ao redor da fazenda, no limite entre a casa e a natureza selvagem, está Tio Terez. As roças e os pastos são ocupados por atividades civilizadas, que decorrem do domínio do homem sobre a natureza e que, por isto, são responsáveis pela sobrevivência do grupo — em sentido literal e simbólico. Em oposição a eles, as matas. Entre eles, na verdade. Miguilim tem que atravessar uma mata para levar comida para o pai, que trabalhava na lavoura. Como se, no Mutum, os campos cultivados ainda tentassem se instalar por entre a selvageria geral.<sup>207</sup>

Apesar de uma aparente organização, os influxos da desordem dominam. O Mutum remete a essas duas dimensões. A todo instante, o espaço de dentro e o de fora da casa se contaminam. A mata que “Miguilim tem que atravessar” tira-o do espaço de proteção e remete a um caminho móvel e a um desvio, que tanto se dá no plano físico como no simbólico. É ao fazer o percurso, o caminho de volta da roça, que o menino é abordado por tio Terêz que pede a Miguilim para entregar um bilhete a Nhanina. Diante desse fato, o menino é jogado em uma situação complexa, em que é forçado a decidir entre trair o tio, por quem tem enorme afeto, ou o pai, por quem já teve muitos desafetos:

E Miguilim tudo falava, mas Tio Terêz estava de pressa muito apurado, vez em quando punha a cabeça para escutar. Miguilim sabia que Tio Terêz estava com medo de Pai. — “Escuta, Miguilim, você lembra um dia a gente jurou ser amigos, de lei, leal, amigos de verdade? Eu tenho uma confiança em você...” — e Tio Terêz pegou o queixo de Miguilim, endireitando a cara dele para se olharem. — “Você vai, Miguilim, você leva, entrega isto aqui à Mãe, bem escondido, você agarante?! Diz que ela pode dar a resposta a você, que mais amanhã estou aqui, te espero...” Miguilim nem paz, nem pôde, perguntou nada, nem teve tempo, Tio Terêz foi falando e exaparecendo nas árvores. Miguilim sumiu o bilhete na algibeira, saiu quase corre-corre, o quanto podia, não queria afrouxar ideia naquilo, **só chegar em casa, descansar, beber água, estar já faz-tempo longe dali, de lá do mato.** — Miguilim, menino, credo que sucedeu? Que que está com a cara em ar? — Mesmo nada não, Mãe. Gostei de ir na roça, demais. Pai comeu a comida...

**O bilhete estava dobrado, na algibeira. O coração de Miguilim solava que rebatia. De cada vez que ele pensava, recomeçava aquela dúvida na respiração, e era como estivesse sem tempo.** — “Miguilim está escondendo alguma arte que fez!” — Foi não, Vovó Izidra...” — “Dito, quê

<sup>205</sup> DAMATTA, 1997, p. 28.

<sup>206</sup> A autora baseia-se nos estudos de Vernant e Naquet sobre os gregos.

<sup>207</sup> SOARES, 2002, p. 143.

que foi que o Miguilim arrumou?!” “— Nada não, Vovó Izidra. Só que teve de passar em matos, ficou com medo do capeta...”<sup>208</sup>

A passagem revela contraposição entre a casa, espaço seguro e de proteção, e o mato, espaço inseguro e de perigo. Cria-se uma ilusão de que o fato de “chegar em casa, descansar” dissolva o medo e a dúvida, mas, não é o que ocorre, pois, nesse intervalo, Miguilim passa momentos de extrema apreensão por não saber o que fazer com o bilhete, e nem como lidar com o segredo que traz consigo. Miguilim corre para casa na tentativa de se afastar dos perigos da mata, mas leva o bilhete dobrado no bolso, o que significa carregar algo ameaçador que o coloca em uma situação desconcertante. O menino vive tenso, oscilando entre o medo do pai severo, o carinho da mãe frágil e a amizade do tio amoroso. Miguilim se nega a mostrar o bilhete por considerar um erro: “[...] não podia entregar o bilhete à Mãe, nem passar palavra a ela, aquilo não podia, era pecado, era judiação com o Pai, nem não estava correto”.<sup>209</sup> Miguilim pensa destruir o bilhete para livrar-se do problema. “Rasgava o bilhete, jogava os pedacinhos dentro do rego, rasgava miúdo”. Mas, em meio à aflição, recusa-se a fazê-lo. “E Tio Terêz? Ele tinha prometido ao Tio Terêz, então não podia rasgar. Podia estar escrito coisa importante exata, no bilhete, o bilhete não era dele”.<sup>210</sup>

O episódio do bilhete é uma experiência dramática vivenciada por Miguilim, que o leva a uma compreensão profunda dos fatos, simbolizando uma importante etapa da travessia simbólica dele da infância à vida adulta. A situação revela a condição instável, contraditória e contínua do sofrimento da família ali no Mutum, e “cada vez, que ele pensava, recomeçava aquela dúvida”, arrebatadora diante do que a vida a ele impunha.

Miguilim passa por enorme inquietação, que se intensifica cada vez mais, pois ele não consegue decidir entre entregar ou não o bilhete à mãe. Esse episódio do bilhete, equação sem resolução, incide na lógica interna da narrativa que se repete em todos os protagonistas: a dificuldade em decidir entre o certo e o errado, medo e coragem, fazer ou deixar de fazer, saber e não saber. No caso de Miguilim, a questão perturbadora é a dificuldade dele em conviver com o pai nessa relação tensa e de medo. Por um lado, tio Terêz se mostra carinhoso, mas, por outro, ele coloca o menino em uma situação bastante complicada.

Logo, nesse cruzamento de espaços, Miguilim é conduzido a uma constante imersão em um universo difuso e incerto. Suas ações são indissociáveis do contexto espacial e se realizam de forma articulada à paisagem. A personagem é colocada dentro de um espaço que

<sup>208</sup> ROSA, 2006a, p. 65, 66, grifos nossos.

<sup>209</sup> ROSA, 2006a, p. 66.

<sup>210</sup> ROSA, 2006a, p. 66.

se alterna entre a ordem e a desordem. O espaço que se desenha em torno de Miguilim é ambíguo e se confunde com a busca dele em compreender a contundente tristeza da mãe:

Da viagem, que durou dias, ele guardara aturdidas lembranças, embaraçadas em sua cabecinha. De uma, nunca pôde se esquecer: alguém, que já estivera no Mutum, tinha dito: — **“É um lugar bonito, entre morro e morro**, com muita pedreira e muito mato, **distante de qualquer parte**; e lá chove sempre...”

Mas sua mãe, que era linda e com cabelos pretos e compridos, se doía de tristeza de ter de viver ali.<sup>211</sup>

O Mutum, como centro do mundo, é um espaço que se duplica: ora surge em estado bruto, natureza selvagem, ora ganha novas perspectivas, que reforçam o sentido de abertura para o simbólico. Com o propósito de certificar a sua mãe que o Mutum “é um lugar bonito”, Miguilim se confunde cada vez mais. A narração avança e o espaço se dilui no conjunto de ações que se desenvolvem em torno do menino, conferindo ao lugar frequente desestabilização. Observamos que os referentes do lugar são imprecisos, havendo uma crescente tensão. Nessa novela, que se desenvolve através do discurso indireto livre, a percepção do narrador muitas vezes se confunde com a de Miguilim. Segundo Deise Dantas Lima, em “Campo geral” há “ausência de marcadores que delimitem o discurso distanciado em terceira pessoa onisciente” e leva o leitor a perceber, “nas vozes superpostas, a representação do estado mental do personagem cujo discurso invade o do narrador”.<sup>212</sup> As percepções dos sujeitos da narrativa, narrador e Miguilim, se misturam, havendo um jogo de aproximação entre o discurso do narrador e o discurso da personagem:

Chovera pela noite afora, o vento arrancou telhas da casa. [...] Na hora do angu dos cachorros, Pai tinha voltado. Ele almoçou com a gente, não estava zangado, não dizia. Só que, quando Pai, Mãe e Vovó Izidra estavam desaliviados assim como hoje, não conversavam assuntos de gente grande, uns com os outros, mas cada um por sua vez falava era com os meninos, alegando algum malfeito deles. Pai dizia que Miguilim já estava no ponto de aprender a ler, de ajudar em qualquer serviço fosse. Mas que ali no Mutum não tinha quem ensinasse pautas, boa sorte tinha competido era para o Liovaldo, se criando em casa do tio Osmundo Cessim, um irmão de Mãe, na Vila-Risonha-de-São-Romão. Miguilim dobreceia, assumido com aquelas conversas, logo que podia ia se esconder na tulha, onde as goteiras sempre pingavam. Ao quando dava qualquer estiada, saía um solzinho arrependido, então vinham aparecendo abelhas e marimbondos, de muitas qualidades e cores, pousavam quietinhos, chupando no caixão de açúcar, muito tempo, o açúcar melmela, pareciam que estavam morridos.<sup>213</sup>

<sup>211</sup> ROSA, 2006a, p. 11,12, negritos nossos.

<sup>212</sup> LIMA, 2001, p. 66.

<sup>213</sup> ROSA, 2006a, p. 35.

Como podemos verificar, há um embaralhamento entre personagem e narrador que faz com que a distinção não seja muito perceptível em alguns momentos. O narrador não se ocupa apenas em narrar os acontecimentos exteriores, descrever o ambiente, mas destacar os sentimentos e as impressões das personagens. O narrador de 3ª pessoa acompanha o ponto de vista de Miguilim. Por isso, às vezes, se confunde com ele pela utilização do discurso indireto livre. Esse recurso é denominado por Jean Pouillon de “visão com”, em que, por meio do narrador, “escolhe-se um único personagem que constituirá o centro da narrativa, ao qual se atribui uma atenção maior ou, em todo caso, diferente ao qual se atribui aos demais”.<sup>214</sup> É com base na visão dessa personagem central “que vemos os outros protagonistas, é ‘com’ ele que vemos os acontecimentos narrados”.<sup>215</sup> Em “Campo geral”, é Miguilim que desempenha essa função:

No outro dia os galos já cantavam tão cedinho, os passarinhos que cantavam, os bem-te-vis de lá, os passo-Pretos: — *Que alegre é assim... alegre é assim...* Então. Todos estavam em casa. Para um em grandes horas, todos: Mãe, os meninos, Tio Terêz, o vaqueiro Salúz, o vaqueiro Jé, o Grivo, a mãe do Grivo, Siãrlinda e o Bustiquinho, os enxadeiros, outras pessoas. Miguilim calçou as botinas. Se despediu de todos uma primeira vez, principiando por Mãitina e Maria Pretinha. As vacas, presas no curral. O cavalo Diamante já estava arreado, com os estrivos em curto, o pelego melhor acorreado por cima da sela. Tio Terêz deu a Miguilim a cabacinha formosa, entrelaçada com cipós. Todos eram bons para ele, todos do Mutum.<sup>216</sup>

A cena que antecede a partida de Miguilim sintetiza de forma engenhosa vários acontecimentos. O narrador traz os elementos espaciais bem articulados e cada detalhe funciona como um indicador dos acontecimentos que estão por vir. Tem-se aí um espaço móvel, em construção, que se dá a partir da metáfora do olhar que se renova com o dia que principia. Há uma força vital, uma energia, uma comunhão entre os elementos que compõem o espaço. Tudo o que é destacado na cena o é em função das movimentações de Miguilim. São essas ações que imprimem dinamismo à narrativa e dão maior interação entre a personagem e o contexto espacial.

Entre os vários processos de recolhimento e exposição de Miguilim na trama, tem-se uma amplificação da noção de não fixação da personagem nos limites do Mutum. Uma das elaborações mais eficazes que regulam o espaço em “Campo geral” é a percepção que Miguilim tem do lugar, que tanto remetem à ideia de ameaça e segurança quanto exprimem as mudanças constantes no núcleo da família. Através dos desdobramentos narrativos, a aparente

<sup>214</sup> POUILLON, 1974, p. 54.

<sup>215</sup> POUILLON, 1974, p. 54.

<sup>216</sup> ROSA, 2006a, p. 132.

ordem que regula a vida do Mutum revela-se constantemente ameaçada, demonstrando a crise na família.

Percebe-se que, de “Campo geral”, é disseminada para todas as outras novelas a semente da desordem e dos males que brotam no Mutum: violência, morte, desencontros, desonra, feitiçaria, desagregação. No Mutum, as ameaças tanto são externas como internas. Elementos de caracterização do espaço físico entram na composição da ambientação da cena, aspecto que se nota nas condições de fragilidade da casa diante da chuva. A tempestade sinaliza momentos de desestabilização. “Corda-de-vento entrava pelas gretas das janelas, empurrava água. Molhava o chão. Miguilim e Dito a curto tinham olho no teto, onde o barulho remoía. A casa era muito envelhecida”.<sup>217</sup> A chuva tem um efeito perturbador, pois metaforiza os conflitos das personagens. Assim, manifesta-se como duplo espaço: proteção e ameaça. Sendo a casa muito frágil, corroída pela ação do tempo, é abalada com a tempestade, alterando a rotina familiar e instaurando inquietação nos seus moradores:

Vovó Izidra tirava o terço, todos tinham de acompanhar. E ela ensinava alto que o demônio estava despessando nossa casa, rodeando, os homens já sabiam o sangue um do outro, a gente carecia de rezar sem esbarrar. Mãe ponteava, com muita cordura, que Vovó Izidra devia de não exaltar coisas assim, perto dos meninos. — “Os meninos necessitam de saber, valença de rezar junto. Inocência deles é que pode livrar a gente de brabos castigos, o pecado já firmou aqui no meio, braseado, você mesma é quem sabe, minha filha!...”<sup>218</sup>

A rotina da casa é assim marcada por acontecimentos oscilatórios, como um pêndulo corroído, ora pendendo para ordem, ora para a desordem. O trecho acima põe em destaque um jogo dramático em que é alterada a relação familiar. O temporal produz um efeito de instabilidade na casa que, por ser velha, sofre com os abalos causados pela chuva. Temos, assim, nessa cena, a atuação de um fenômeno da natureza, iniciado no mundo exterior que se prolonga para o interior das personagens e que funciona como uma metáfora dos intensos conflitos. Nessa perspectiva, um dos desdobramentos possíveis dessas experiências é a tensão entre o agente externo (a chuva) e o interno (os dramas) das personagens. A tempestade revela a condição precária da casa, mas também simboliza a fragilidade e a ameaça de dissolução da família, que se interpõem entre a carência material e as relações afetivas.

Esses elementos complicadores e essa imprecisão dominante simbolizam as travessias obscuras das personagens que ocorrem em um movimento fragmentário nas outras novelas.

---

<sup>217</sup> ROSA, 2006a, p. 28.

<sup>218</sup> ROSA, 2006a, p. 31.

Como observamos no tópico anterior, a imagem do Mutum é retomada por Miguel que, mesmo estando no Buriti Bom, relembra a infância. É como a metáfora do “ovo novo chocado no ninho velho”.<sup>219</sup> O Mutum simboliza para Miguel uma categoria da experiência vivida na infância. Miguel não se desprende do Mutum, nem do passado, e renova sua vida a partir da experiência e das lembranças de sua infância no sertão:

Envelhecer devia de ser bom — a gente ganhando maior acordo consigo mesmo. Minha mãe dizia: — Todo amor... A meninice é uma quantidade de coisas, sempre se movendo; a velhice também, mas as coisas paradas, como em muros de pedra sossa. O *Mutum*. Assim, entre a meninice e a velhice, tudo se distingue pouco, tudo perto demais. De preto, em alegria, no mato, o mutum dança de baile.<sup>220</sup>

Tomada em conjunto, a imagem do pássaro em contraposição à referência ao lugar em que Miguel passou a infância, vemos sintetizada uma construção complexa de experiência fragmentada da personagem no espaço. É no período de transição que o texto busca reconstituir o percurso circular realizado por Miguel, entremeado de vários conflitos. A percepção do interior e do exterior aproxima duas espacialidades, Mutum e Buriti. A dinâmica Miguilim/Miguel ocorre em um mundo em que os limites espaciais são moduláveis, havendo uma instabilidade recorrente.

Miguel relembra a infância no Mutum dentro de uma visão perturbadora: “O mato do Mutum é um enorme mundo preto, que nasce dos buracões e sobe a serra”.<sup>221</sup> Essa personagem tem a possibilidade de entrecruzar momentos e espacialidades distintas e promover um movimento circular entre uma novela e outra. As suas reminiscências vão construindo e revelando cada vez mais os aspectos comuns entre as narrativas em que a descoberta dá lugar à repetição.

Sabendo que o Mutum é um espaço, cujos limites já não são mais possíveis de serem fixados, procuraremos acompanhar como se potencializa a travessia de Miguilim diante da experiência da passagem à vida adulta. Em “Campo geral”, essa personagem vive o momento de aprendizado, de intensa transformação e de sentimento de afeto, mas também de estranheza. A passagem de Miguilim para a vida adulta é marcada pela experiência da descoberta, que se dá em meio a esse “enorme mundo preto” do Mutum.

Na primeira parte da novela, Miguilim vive a infância, momentos de cumplicidade com o irmão Dito e, juntos, passam por experiências intensas de encantamento. No entanto,

<sup>219</sup> RONCARI, 2004, p. 176.

<sup>220</sup> ROSA, 2006a, p. 696, grifo do autor.

<sup>221</sup> ROSA, 2006a, p. 668.

com a morte de Dito, marca-se a segunda parte da narrativa em que Miguilim passa a viver imerso em uma realidade difusa. Diante desse episódio, há uma aceleração no processo de passagem à vida adulta, que leva Miguilim a ressignificar o Mutum e, conseqüentemente, seu mundo:

Todos os dias que depois vieram, eram tempo de doer. Miguilim tinha sido arrancado de uma porção de coisas, e estava no mesmo lugar. Quando chegava o poder de chorar, era até bom — enquanto estava chorando, parecia que a alma toda se sacudia, misturando ao vivo todas as lembranças, as mais novas e as muito antigas. Mas, no mais das horas, ele estava cansado. Cansado e como que assustado. Sufocado. Ele não era ele mesmo. Diante dele, as pessoas, as coisas, perdiam o peso de ser. **Os lugares, o Mutum — se esvaziavam, numa ligeireza, vagarosos.** E Miguilim mesmo se achava diferente de todos. Ao vago, dava a mesma ideia da vez, em que, muito pequeno, tinha dormido de dia, fora de seu costume — quando acordou, sentiu o existir do mundo em hora estranha, e perguntou assustado: — “Uai, Mãe, hoje já é amanhã?”<sup>222</sup>

Nessa sequência, marcada pela figuração da paisagem em que “os lugares, o Mutum — se esvaziavam, numa ligeireza, vagarosos”, há inegável conexão entre o vazio interior da personagem e o espaço externo. O Mutum agora se revela paradoxalmente como um silêncio repleto de ruído, um lugar em que as pessoas, o mundo pleno de coisas, já não são mais como antes, pois se perdeu o sentido. O espaço que parece continuar igual torna-se diferente, porque está esvaziado. Essa espacialidade que aparece revestida de valor simbólico implica a concepção de “topografia arruinada”, espaço em ruína, ou ainda o “espaço degradado”,<sup>223</sup> que é trazida à tona pela percepção da personagem.

Essa é uma questão nuclear em *Corpo de baile*, que aponta para o sentimento de finitude e incerteza, experimentado por todos os protagonistas. Assim, os gerais, plataforma de todas as narrativas, é um espaço de emergência, concebido como um tabuleiro de xadrez que sugere a necessidade de movimentos, e o Mutum é o local onde as peças são deslocadas e embaralhadas. Todos que ali habitam parecem jogados em um campo de conflitos.

Neste sentido, prevalece a ideia das personagens fragmentadas, sofrendo com a instabilidade da vida, que também se estende à esfera do espaço social, como se percebe na relação do pai de Miguilim com o Mutum. Nhô Bernardo não era proprietário da fazenda e o vínculo com o lugar era frágil. Ele segue fazendo o trabalho para garantir o sustento da

<sup>222</sup> ROSA, 2006a, p. 103, 104, negritos nossos.

<sup>223</sup> Antonio Candido, em estudo sobre a correlação entre espaço e degradação social no romance *L'Assomoir*, de Emile Zola, analisa “a degradação do espaço e da vida nele encasulada”, e, sobretudo, nos chama a atenção para as relações entre espaço e ambientação das personagens, em que “manifesta-se o laço palpável entre o ambiente e o ser” (CANDIDO, 1972, p. 59).

família, mas seu convívio ali é marcado por cenas instáveis, crises, impossibilidade de pertencimento. Destaca-se como característica fundamental a insatisfação perturbadora que deforma o sentimento de afeição com o lugar:

Como o pai ficava furioso: até quase chorava de raiva! Exclamava que ele era pobre, em ponto de virar miserável, pedidor de esmola, **a casa não era dele, as terras ali não eram dele**, o trabalho era demais, e só tinha prejuízo sempre, acabava não podendo nem tirar para sustento de comida da família. Não tinha posse nem para retelhar a casa velha, estragada por mão desses todos ventos e chuvas, nem recurso para mandar fazer uma boa cerca de réguas, era só cerca de achas e paus pontudos, perigosa para a criação.<sup>224</sup>

O pai de Miguilim passa a ideia ambígua que tanto remete à escassez quanto ao excesso. Falta-lhe condição material, sobram atritos com a família. Ele tem problema de não aceitação de sua condição de agregado. Sublinha-se, nesse trecho, a problematização da condição social da personagem e as dimensões existenciais. Nhô Bernardo, ao tomar consciência de sua submissão, incorpora os conflitos do homem marginalizado frente às estruturas econômicas massacrantes. O fato de não ser o proprietário da terra, da casa, invalida os esforços do agregado, desencadeando nele um sentimento de desilusão e desencanto. Conforme aponta Deise Dantas Lima, em *Corpo de Baile* é recorrente o fato de que as condições sociais do agregado impliquem os conflitos psicológicos nas personagens. Nhô Bernardo e Manuelzão, de “Uma estória de amor”, exemplificam bem essa situação:

Estas severas condições obrigam o trabalhador à mobilidade compulsória, uma errância permanente. Decantando esta instabilidade, aparece a figura ambígua do capataz, no limite, apenas mais um trabalhador, — Manuelzão, o pai de Miguilim, além de Aristó — que se move num entrelugar onde o mando sobre os demais trabalhadores da fazenda conflita com a subserviência ao proprietário. Tal ambivalência de papéis põe à mostra um complexo entrecruzar dos mecanismos de dominação e sujeição econômicas, com dolorosas implicações sobre a consciência e as atitudes destes indivíduos, agenciadas pelos relacionamentos interpessoais.<sup>225</sup>

Tanto Nhô Bernardo quanto Manuelzão, na tentativa de abrir novas perspectivas de vida, confrontam radicalmente essa situação de agregado pobre. É notório o esforço para a emancipação dessa subserviência econômica. No entanto, o cenário não se mostra favorável, levando-os a atitudes, por um lado, desesperadoras (por parte de Nhô Bernardo) e, por outro, de profunda desilusão (por parte de Manuelzão):

<sup>224</sup> ROSA, 2006a, p. 51, negritos nossos.

<sup>225</sup> LIMA, 2001, p. 20.

O trabalhador, em primeiro plano, desempenhando suas atividades para envelhecer pobre como Manuelzão — apesar da vida devotada honestamente ao trabalho —, ou até podendo chegar à loucura, premido pelo desespero, como o pai de Miguilim — que muito antes do ato suicida já prenunciava respostas violentas para os problemas, devidas, em parte, à desumanidade das condições sob as quais tem que viver.<sup>226</sup>

Desse modo, no conjunto desses acontecimentos há um desnudamento da realidade sertaneja, a partir do olhar do velho sertanejo Manuelzão, que reflete sobre o vivido e ganha relevância num jogo entre as implicações psicológicas e sociais das personagens. De acordo com Claudia Soares:

Nhô Bernardo é um homem em crise, em consequência da relação extremamente tensa com a realidade histórica que lhe toca viver. Sob a pressão angustiante da necessidade de sobrevivência em meio adverso, inteiramente dedicado à árdua tarefa de fazer a fazenda produzir, vive inteiramente alienado em relação à intensa vida emocional que agita sua casa.<sup>227</sup>

O suicídio, como uma possível saída para a resolução de todos os problemas do pai de Miguilim, decorre de várias situações conflitantes: arrependimento por ter cometido um crime, sentimento de honra, por acreditar ter sido traído, falta de dignidade pela condição de pobreza. Essa personagem traz à tona os conflitos e as dificuldades que tanto o atormentam.

Aqui, importa-nos reconhecer que o espaço aberto nessas zonas indefinidas, entre ordem e desordem, faz parte da composição narrativa ficcional de *Corpo de baile* e compõe o mundo partilhado das personagens, estando vinculado, dentro dessa linha, em que o Mutum se comporta como uma força motriz multiplicadora do espaço e das personagens que se repetem no livro.

A busca infinita das personagens e a impossibilidade de resposta apontam para essas não respostas que marcam os vários discursos narrativos. Vemos que é questão marcante, por exemplo, na jornada circular de Miguilim em “Campo geral”. No final da novela, Miguilim se despede do Mutum: “O doutor chegou. — ‘Miguilim, você está aprontado? Está animoso?’ Miguilim abraçava todos, um por um, dizia adeus até aos cachorros, ao Papaco-o-Paco, ao gato Sossõe [...]. Estava abraçado com Mãe. Podiam sair.”<sup>228</sup> A cena funde duas perspectivas, o fim de um ciclo e o início do outro. A saída de Miguilim ocorre em meio a uma triste despedida. Ele teve que deixar para trás seu universo infantil, as pessoas, os animais e tudo que compõe a vida dele no Mutum.

<sup>226</sup> LIMA, 2001, p. 81.

<sup>227</sup> SOARES, 2002, p. 104.

<sup>228</sup> ROSA, 2006a, p. 132.

### 2.3 Da possibilidade à impossibilidade de mapear

Como destacou Antonio Candido, ao analisarmos o texto rosiano somos levados a nos “dobrarmos sobre o mapa”, mas logo percebemos que há uma materialidade instável, pois “o mapa desarticula e foge”.<sup>229</sup> As imagens cartográficas se recusam a ser delimitadas; mapas são constituídos e embaralhados dentro da relação de (im)possibilidade de mapear. Ironicamente, na esfera do espaço rosiano, o mapa torna-se uma armadilha, uma desorientação.

Doreen Massey, no livro *Pelo Espaço* (2008), mais especificamente no capítulo “Caindo nas armadilhas do mapa”,<sup>230</sup> confronta as cartografias tradicionais rígidas,<sup>231</sup> tensionando o modelo hegemônico das formas dominantes de pensar o espaço relacionado ao sistema representacional fechado. Verifica-se aí que o espaço pensado fora das molduras põe em análise a concepção da abertura do mapa no âmbito da estruturação do espaço geográfico.

A concepção do espaço, a partir dessa visão do mapa deslizante, articula-se com a noção das “cartografias literárias”.<sup>232</sup> Assim, a cartografia aqui se refere aos diferentes modos e arranjos de representação do espaço no livro, e sua atuação como campo de força deslizante entre mobilidade e imobilidade. Luis Brandão, ao tratar da noção de cartografia literária, destaca a ambivalência e variações acerca da relação entre espaço no texto literário e mapa. Brandão destaca que “toda cartografia pode ser entendida como ficcional, não conforme a lógica que opõe real e imaginário, mas ao contrário, porque agrega fatores de determinação e de indeterminação”.<sup>233</sup> A cartografia literária rosiana nega legitimar formulações espaciais rígidas, e constitui-se em permanente embate entre as formas fechadas e abertas. Veja-se, por exemplo, esse trecho de “Buriti”:

O Buriti-Grande, a aragem regirando em seu cimo, um vento azucrim, que aqui repassava as relvas, como mão baixa. A mata. O Brejão — choco, má

<sup>229</sup> CANDIDO, 1964, p. 124.

<sup>230</sup> MASSEY, 2008, p. 159.

<sup>231</sup> É importante salientar que o termo “cartografia”, assim como “topografia”, tem sentido relevante para este estudo e possibilita delimitar os contornos desta análise. Cartografia, no dicionário, significa “conjunto de estudos e operações científicas, técnicas e artísticas que orienta os trabalhos de elaboração de cartas geográficas; descrição ou tratado sobre mapas”, e teve seu sentido alargado e deslocado para outras áreas que extrapolam o geográfico. Diante de novas vertentes, mais especificamente na modernidade, o termo passou a ser usado largamente na literatura (HOUAISS, 2001, p. 638).

<sup>232</sup> A cartografia ocupa-se com o estudo da representação do espaço, e tem como objeto de investigação o mapa. Já a cartografia literária tem como foco analisar as correlações dos mapas com o espaço no âmbito dos textos literários.

<sup>233</sup> BRANDÃO, 2013, p. 274.

água em verdes, cusposo; mas belo. E o rio, relento. Mas: o Buriti-Grande — uma liberdade. Miguel desceu de pensamento. A vida não tem passado. Toda hora o barro se refaz. Deus ensina.

— Vigia: que palmeira de coragem! — ele apontou.

O rapaz espiava, queria mais olhos.

O *jeep* avançou, acamando a campina dos verdes, entre pássaros expedidos, airados. Para admirar ainda o Buriti-Grande, o rapaz se voltava, fosse aprender a vida. Era uma curta andada — entre o Buriti-Grande e o Buriti Bom. Chegariam para o almoço. Diante do dia.<sup>234</sup>

É com esse fragmento da novela Buriti que é fechado *Corpo de baile*. Tem-se uma sucessão de cenas que revelam uma estruturação espacial intercalada e fragmentária tal qual o pensamento da personagem. Há uma mistura entre o espaço físico e o psicológico. A inserção de Miguel “entre o Buriti-Grande e o Buriti Bom” remete a um espaço intermediário e de travessia que se organiza pela ambivalência entre dentro e fora. O espaço psicológico ganha importância devido ao modo com que se intercala no ambiente físico. O sentido do verbo “voltar” nesse contexto é ambíguo, tanto pode se referir a retornar no espaço físico para ver a palmeira quanto para rever o curso da própria vida. Assim configurado, o espaço constitui-se como um elemento desencadeador de instabilidade remetendo ao ilimitado que intensifica o estado fluido e instável da obra.

Clara Rowland explica que, em *Corpo de baile*, “o movimento do livro é [...] de resistência ao limite”.<sup>235</sup> A pesquisadora destaca que a fusão entre os processos de configuração da obra tanto se revela no movimento para dentro do sertão como para fora dele. E é exatamente esse “fora das molduras” que funciona como o pressuposto para os primeiros indícios e as percepções mais evidentes do projeto maior de *Corpo de baile*, no que se refere à questão do espaço, que é o de romper com os limites físicos e as estruturas fechadas. No livro, o universo de circularidades que se entrelaçam de diferentes maneiras constitui-se de tramas diversas. As narrativas apontam para o desdobramento do final aberto, e é o modo como termina “A estória de Lélío e Lina”. No desfecho da novela, Lélío parte do Pinhém em direção “a Peixe-Manso, um lugar forte, longe de rota, muito além da Serra do Rojo, dias e dias”.<sup>236</sup> Nota-se o uso de termos de orientação geográfica, “direção”, “rota”, sendo usados no sentido vago e impreciso:

Olharam para trás: a estrela-d’alva saiu do chão e brilhou, enorme. Olharam para trás: um começo de claridade ameaçava, no nascente; beira da lagoa, faltava nada para as saracuras cantarem. Olharam para trás: o sol surgia. Com pouco, atravessavam o pasto da Cascavel. Os passarinhos refinavam.

<sup>234</sup> ROSA, 2006a, p. 828, 829, grifo do autor.

<sup>235</sup> ROWLAND, 2011a, p. 168.

<sup>236</sup> ROSA, 2006a, p. 382.

[...]

— “Buriti e boi! Isto sempre vamos ter, no caminho, e lá, no Peixe-Manso, Meu-Mocinho...” Aumentava a manhã, e eles apressavam os animais. Ele a ela: — “É nada?” E ela a ele: — “É tudo. E vamos por aí, com chuva e sol, Meu-Mocinho, como se deve”. O Formôs corria adiante, latindo sua alegria. — “... **Chapada e chapada, depois você ganha o chapadão, e vê largo.**” **Lélio governava os horizontes.** — “... Mãe Lina”... “— Lina?!” — ela respondeu, toda ela sorria. **Iam os Gerais — os campos altos.** E se olharam, era como se estivessem se abraçando.<sup>237</sup>

Esse trecho que finaliza a narrativa destaca a partida de Lélio em companhia de Lina, a que se dá rumo ao oeste do Pinhém. Tem-se aí uma viagem/travessia que se inicia no plano físico e que vai gradualmente se alargando para o simbólico. O narrador dá grande destaque à paisagem em movimento a partir do olhar de Lélio. O percurso sinaliza a passagem pelos Gerais, campos altos, as chapadas, os chapadões, em que Lélio “governava os horizontes”. Há também uma travessia simbólica e lacunar que se mescla à incompletude das personagens. O espaço transicional simboliza os caminhos complexos, que Lélio enfrentará nessa viagem que é também do conhecimento de si.

As novelas estão submetidas a esse processo que as leva deliberadamente para a ambiguidade. Marca, dessa forma, a expansão do espaço que se desdobra na figuração da personagem, como se verifica na novela “Buriti”, em que a caracterização do espaço concreto no Buriti Bom vai se desmaterializando para construir novo potencial significativo:

O cerradão, as beiras, com as cambaúbas retrocadas, a estrada fofa de areia, vagarável. Uma areia fina clara, onde passarinho pode banho de se afundar e espenejar: todo ele se dá cartas. Mas, a vasto, do que o Brejão dá e do que o rio mói, a gente já adivinhava uma frescura no ar, o sim, a água, que é a paz dessas terras. E o Buriti Bom enviava uma saudade, desistia do mistério. O Buriti Bom era Maria da Glória, dona Lalinha.<sup>238</sup>

Nessa perspectiva, o Buriti Bom apresenta um quadro de referências sobre as personagens. O narrador destaca traços singulares das duas mulheres e, por meio de uma disposição estratégica, faz do espaço um elemento narrativo eficaz, em que o lugar físico onde Lalinha e Maria da Glória habitam é caracterizado com os aspectos da personalidade delas.

Percebe-se o engendramento dessas figuras cartográficas em *Corpo de baile*, havendo um processo de cartografia dos lugares por onde as personagens se deslocam. A novela “O recado do morro” traz um exemplo em que a situação de trânsito das personagens dá visibilidade ao mapa do mundo físico. O desenho do percurso e as imagens que projetam o

<sup>237</sup> ROSA, 2006a, p. 383, negritos nossos.

<sup>238</sup> ROSA, 2006a, p. 827.

roteiro da viagem amplificam o encadeamento entre as fazendas e os modos como os espaços se movem:

Variavam algum trajeto, a mor evitavam agora os espinhaços dos morros, por causa do frio do vento — castigos de ventanias que nessa curva do ano rodam da Serra Geral. Mas quase todas as mesmas, que na ida, eram as moradias que procuravam, para hospedagem de janta ou almoço, ou em que ficavam de aposento. As quais, sol a sol e val a val, **mapeadas por modos e caminhos tortos**, nas principais tinham sido, rol: a do *Jove*, entre o Ribeirão Maquiné e o Rio das Pedras — fazenda com espaço de casarão e sobrefatura; a *dona Vininha*, aprazível, ao pé da Serra do Boiadeiro — aí Pedro Orósio principiou namoro com uma rapariga de muito quilate, por seus escolhidos olhos e sua fina alvura; o *Nhô Hermes*, à beira do Córrego da Capivara — onde acharam notícias do mundo, por meio de jornais antigos e seo Jujuca fechou compra de cinquenta novinhos curraleiros; a *Nhá Selena*, na ponta da Serra de Santa Rita — onde teve uma festinha e frei Sinfrão disse duas missas, confessou mais de umas dúzias de pessoas; o *Marciano*, na fralda da Serra do Repartimento, seu contraforte de mais cabo, mediando da cabeceira do Córrego da Onça para a do Córrego do Medo — lá o Pedro quase teve de aceitar malajuzada briga com um campeiro morro-vermelhano; e, assaz, passado o São Francisco, o *Apolinário*, na vertente do Formoso — ali já eram os campos-gerais, dentro do sol.<sup>239</sup>

As várias fazendas são elencadas trazendo um mapa do percurso da viagem. Essa representação pressupõe a abertura do mapa para o simbólico. As fronteiras moventes do geográfico em relação ao aspecto planetário ampliam a cartografia dos lugares por onde a comitiva passa. O espaço em interlocução, com a forma simbólica, num mundo construído pela linguagem, partilha da representação e da significação do percurso da viagem. O conjunto dessas premissas nos permite perceber a singularidade com que os mapas literários, associados a outros elementos, ressignificam os modos de ler o espaço na obra, levando a perceber o texto como um fenômeno aberto, evitando o uso excessivo e pouco produtivo de esquemas.

O espaço que se estrutura em torno do percurso e do mapa flexível e maleável reflete-se no modo como as personagens se orientam, movimentam-se e interagem no ambiente da cena. Desse modo, nas palavras de Ricardo Gullón, o espaço funciona como um campo de forças, “que permite personificá-lo, senti-lo como uma realidade cuja existência varia segundo quem a observa ou a vive”.<sup>240</sup> O referente espacial se constrói em conformação com a percepção subjetiva das personagens e o ambiente em que estão inseridas.

Aprofundando nossas análises acerca do “mapa” em *Corpo de baile*, destacamos em “O recado do morro” que o mapa abre-se na geografia incerta dos campos-gerais rosianos.

<sup>239</sup> ROSA, 2006a, p. 415, itálico do autor, negritos nossos.

<sup>240</sup> GULLÓN, 1980, p. 3.

“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”.<sup>241</sup> A comitiva se desloca em torno de Cordisburgo. O S remete à sinuosidade do trajeto que, por sua vez, se desenha no S do sertão desconhecido, que leva ao S dos sete sítios simbólicos, que remetem aos nomes das fazendas por onde a comitiva passa:

E assim seguiam, **de um ponto a um ponto**, por brancas estradas calcárias, como **por um a linha vã, uma linha geodésica**. Mais ou menos como a gente vive. Lugares. **Ali, o caminho esfola 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. Saíram a onde **a estrada é reta**, bom estirão.<sup>242</sup>

Nesse sentido, os elementos em destaque que compõem a figuração visual do espaço, no fragmento, tanto remetem para uma cartografia real quanto simbólica. O cenário geográfico que delimita o trajeto e apreende o espaço está marcado por elementos constitutivos: pontos, linhas e curvas, dobraduras e retas. Tudo isso condiciona uma ambiguidade em que os referentes se embaralham, para paradoxalmente darem forma ao “mundo disforme” da viagem e a “seus grandes vazios”, que se duplicam na simbologia do recado.

Em paralelo à figuração do espaço geográfico, que se destaca nesse sinuoso percurso da viagem, está a apreensão do eixo planetário. Este se relaciona aos topônimos das fazendas, balizando a sua localização. Tudo isso afeta o mapa da viagem. As fazendas visitadas pela comitiva, na mesma ordem, são: a do seo Juca Saturnino, “Fazenda do Saco-dos-Cochos”; a do Jove, “entre o Ribeirão do Maquiné e o Rio das Pedras”; a de dona Vininha, “ao pé da Serra do Boiadeiro”; a de Nhô Hermes, “à beira do córrego da Capivara”; a de Nhá Selena, “na ponta da Serra de Santa Rita”; a de Marciano, “na fralda da Serra do Repartimento” e a de Apolinário, “na vertente do Formoso — ali já eram os campos-gerais, dentro do sol”.<sup>243</sup>

Em carta a Edoardo Bizzarri, de 19 de novembro de 1963, Guimarães Rosa aponta “o aspecto planetário ou de correspondências astrológicas” entre as fazendas visitadas e também “assinalamento onomástico-toponímico” com os companheiros de Pedro Orósio.<sup>244</sup> Cada fazenda remete a um planeta da Astrologia Tradicional — Juca Saturnino (Saturno),

<sup>241</sup> ROSA, 2006a, p. 389.

<sup>242</sup> ROSA, 2006a, p. 399, grifos nossos.

<sup>243</sup> ROSA, 2006a, p. 415.

<sup>244</sup> 1 — Jove, (JÚPITER), o Jovelino. 2 — dona Vininha, (VÊNUS), o Veneriano. 3 — Nhô Hermes, (MERCÚRIO), o Zé Azougue. 4 — Nhá Selena, (LUA), o João Lualino. 5 — Marciano, (MARTE), o Martinho. 6 — Apolinário, (SOL), o Hélio Dias Nemes (ROSA, 2003a, p. 86).

Jove (Júpiter), dona Vininha (Vênus), Nhô Hermes (Mercúrio), Nhá Selena (Lua), Marciano (Marte), Apolinário (Sol).<sup>245</sup> Assim, os viajantes lançados no mundo demarcam um intenso movimento descontínuo.

A disposição e a ordem das fazendas têm o sentido amplificado nessa associação “onomástico-toponímico”. A partir dessas especificidades, o espaço ganha visibilidade no desdobramento simbólico do mapa da viagem. Se tomarmos o espaço como matriz geradora da obra, percebemos a ambiguidade que reveste a realidade geográfica. Deve-se lembrar que o mapa que toma forma no texto literário se realiza ressignificando a realidade concreta, e fora de seus contornos imediatos. Segundo destaca Coelho de Melo:

A essência do documento diz respeito ao fato de que a geometria cósmica das paisagens de *Corpo de baile* opera sobre os enredos das histórias assim como no Todo cartográfico as relações posicionais dos cenários determinam a vida diegética de personagens, motivos e temas.

As figuras cartográficas desenhadas entre os cenários consistem em imagens visuais das atrações e repulsões controladoras das “correspondências” entre as partes componentes da paisagem, desde a geologia e a botânica sertanejas até a ficção da intratextualidade planetária em grande escala.<sup>246</sup>

Visto sob esse ângulo, o mapa de *Corpo de baile* implica o deslizamento do espaço geográfico em planos diferentes, que se dão entre as estações da viagem e as relações planetárias, transbordando assim seus limites. Os referentes topográficos se cruzam com as cartografias simbólicas e ganham força nessas zonas flutuantes que, paradoxalmente, delimitam o roteiro da viagem.

Em geral, nas novelas, os percursos de viagem são pontilhados por paradoxos, que são componentes importantes na topografia do livro. Posto isso, podemos aferir que essa figuração espacial, que define e nega os contornos do mapa em *Corpo de baile*, reforça a tensão da geografia sertaneja, que se mistura a referentes altamente simbólicos. Com efeito, o papel fundamental do espaço no livro é essa mobilidade entre os influxos externos e internos que os deslocamentos das personagens produzem.

## 2.4 Viagem-travessia: espaços de trânsito

<sup>245</sup> ARAÚJO, 1992, p. 92. Heloísa Vilhena foi uma dentre os críticos que mais se dedicou a estudar essa correspondência apontada pelo autor.

<sup>246</sup> MELO, 2011, p. 236.

Em *Corpo de baile*, a viagem, além de ser um forte evocativo para a composição da estrutura da travessia física, dos deslocamentos das personagens, atua como a metáfora desencadeadora dos conflitos internos dos protagonistas. A viagem se ressignifica em cada narrativa e aparece motivada por diferentes situações: busca de trabalho, desejo de aventura, autoconhecimento. Benedito Nunes (1969) destaca que o espaço, que se abre em viagem, é também interior e existencial:

Os espaços que se entreabrem, na obra de Guimarães Rosa, são modalidades de travessia humana. *Sertão e existência* fundem-se na figura da viagem, sempre recomeçada — viagem que forma, deforma e transforma e que, submetendo as coisas à lei do tempo e da causalidade, tudo repõe afinal nos seus justos lugares.<sup>247</sup>

O vínculo com a viagem é, portanto, de enorme recorrência para marcar a condição de transitoriedade das personagens no espaço móvel sertanejo, que se ressignifica nas diversas travessias. É pertinente explicitar que o tema da viagem também amplia a experiência das personagens além de mesclar realidades distintas. Dentro dessa perspectiva, a “viagem-travessia que se transvive”<sup>248</sup> desvela dramas e conflitos.

Discutimos como, em “Campo geral”, o fim da estória é marcado por novo começar. Ocorre o mesmo com as demais narrativas de *Corpo de baile*. As personagens viajantes surgem imersas no espaço por onde circulam, mas não desenvolvem vínculos de pertencimento com o lugar. Benedito Nunes destaca que o “motivo da viagem”, em Guimarães Rosa, surge ligado ao sentimento nômade da busca infinita de respostas do ser humano sobre si mesmo e o mundo. De acordo com o crítico:

*Corpo de Baile* não está menos do que *Sagarana* vinculado a essa concepção de destino itinerante, que se constrói ou com lances aleatórios de jogo ou com os circunlóquios de uma fortuna andeja. No poema de Miguelim, “Campos Gerais”, a vida nova começa para o Menino quando a história acaba e ele parte em viagem pelo mundo. Igualmente a união espiritual do moço e da velha, do vaqueiro Lélío com D. Rosalina, em “A Estória de Lélío e Lina” completa-se na peregrinação por eles iniciada no fim do conto. E é ainda uma espécie de peregrinação mas no plano do amor carnal, que reacende a paixão de Soropita por Doralda (“Dãolalalão”), ao sabor das recordações, que mais se avivam quanto mais Soropita se aproxima, ao cabo de uma viagem costumeira, da mulher distante.<sup>249</sup>

---

<sup>247</sup> NUNES, 1969, p. 178, grifos do autor.

<sup>248</sup> NUNES, 1969, p. 175.

<sup>249</sup> NUNES, 1969, p. 177.

Os diferentes espaços reconectam e aproximam fatos e episódios distantes vivenciados pelas personagens de “destino itinerante”, que estão sempre estabelecidos provisoriamente. Dessa perspectiva, destaca-se que esse viajar constante implica uma tensão entre o movimento e o repouso. Esses espaços que se abrem nos intervalos da viagem e, metaforicamente nas clareiras da vida, representam o jogo entre narração e reflexão e têm importante contribuição para uma compreensão mais profunda das personagens.

*Corpo de baile* abre-se com “Campo geral” e termina com “Buriti”, a última novela do livro, que tem como tema principal as viagens de Miguel. Essa temática reforça o sentido de mobilidade e deslocamento das personagens e a inter-relação entre as duas novelas. Em “Campo geral”, a viagem implica a passagem de Miguilim da infância à vida adulta. Na primeira narrativa, tem-se novela como tema desencadeador da viagem travessia de Miguilim, que trata da ida dele ao Sucuriçu para ser crismado. “Miguilim tinha oito anos. Quando completara sete, havia saído dali, pela primeira vez: o tio Terêz levou-o a cavalo, à frente da sela, para ser crismado no Sucuriçu, por onde o bispo passava”.<sup>250</sup> O motivo da viagem está entrelaçado ao sentido de renovação, funcionando também como metáfora da descoberta. Na outra ponta da novela, a última viagem narra a saída de Miguilim do Mutum, sinalizando o recomeço:

E Mãe foi arrumar a roupinha dele. A Rosa matava galinha, para pôr na capanga, com farofa. Miguilim ia no cavalo Diamante — depois era vendido lá na cidade, o dinheiro ficava para ele. — “Mãe, é o mar? Ou é para a banda do Pau-Roxo, Mãe? É muito longe?” — “Mais longe é, meu filhinho. Mas é do lado do Pau-Roxo não. É o contrário...” A Mãe suspirava suave.<sup>251</sup>

As dimensões da realidade concreta, que surgem a partir da percepção de Miguilim, colocam em cadeia os sentidos produzidos ao longo das narrativas nos diálogos que tinha com a mãe, sobre a vontade dela de sair do Mutum, conhecer outros lugares, ver o mar. A viagem possibilita o desdobramento de outra realidade que se abre diante dele. Surge um novo referencial das relações de distanciamento ou aproximação. A partir do motivo da viagem, explora-se o significado da vida e o destino do menino.

Neste quadro interpretativo do espaço em interlocução com a viagem, *Corpo de baile* tem em sua composição a “focalização”<sup>252</sup> de um espaço móvel que se desloca e se

<sup>250</sup> ROSA, 2006a, p. 11.

<sup>251</sup> ROSA, 2006a, p. 131, 132.

<sup>252</sup> O espaço como focalização corresponde ao terceiro modo de abordagem do espaço na literatura. Corresponde à perspectiva adotada pelo narrador, o lugar de onde ele fala. “Por essa via é que se afirma que o narrador é um espaço, ou que narra sempre de algum lugar”, escolhendo a perspectiva mais conveniente (BRANDÃO, 2013, p. 62).

transforma, desencadeando diferentes percepções das personagens. Sendo assim, se encontra intimamente submersa à paisagem, à experiência perceptiva e ao ponto de vista, como destacamos no trecho do retorno de Miguel ao Buriti:

**Depois de saudades e tempo, Miguel voltava àquele lugar, à fazenda do Buriti Bom, alheia, longe.** Dos de lá, desde ano, nunca tivera notícia; agora, entanto, desejava que de coração o acolhessem. Receava. Era um estranho; continuava um estranho, tornara a ser um estranho? Ao menos, pudessem recebê-lo com alegria maior que a surpresa. **Mas, para ele, aproximar-se dali estava sendo talvez trocar o repensado contracurso de uma dúvida, pelo azado desatinozinho que o destino quer.** Achava.

Viajara de *jeep*, em ermas etapas, e essa rapidez fora do comum dava para desentender-se um tanto o monótono redor, os conduzidos caminhos campeiros. Ia chegar à Casa, tardio mas enfim, noite sobre. Parara, para jantar, no mesmo ponto em que da primeira vez: perto duma funda gruta — escondido muito lá embaixo um riachinho bichinho, bem um fiapo, só, só, que fugia no arrepiado susto de por algum boi de um gole ser todo bebido; um riinho, se recobrando com miúdas folhagens, quase subterrâneas, sem cessar trementes e lambidas, plantinhas de floricas verdes, muito mais modestas que as violetas.<sup>253</sup>

O episódio do regresso de Miguel à fazenda de iô Liodoro abre a novela. Inicia-se com uma “focalização” pormenorizada do lugar onde, por ocasião de outra viagem há um ano, a personagem estivera hospedada no Buriti Bom. A estrutura narrativa de “Buriti” é complexa devido ao fato de as cenas serem entrecortadas, de fazer uso da técnica do *flashback* e apresentar diversos focos narrativos. O trecho busca apreender a multiplicidade da realidade do lugar em que se passa a cena e, para tanto, traz a mistura de vários elementos sob o ponto de vista de Miguel. Neste caso, a irradiação da narrativa se dá pela consciência da personagem. Apresenta-se aqui a visão dele sobre o lugar. O fragmento escolhido para análise mostra o espaço-paisagem sendo visualizado em meio às lembranças e sensações, sob o ponto de vista interior da personagem. Miguel recupera os acontecimentos vividos em decorrência de sua primeira viagem ao Buriti Bom, os quais refletem seu estado de tensão nessa segunda viagem, que ocorre no presente narrativo.

Gérard Genette analisa a questão do ponto de vista da “perspectiva”, abordando o conceito de *focalização*, identificando a visão e a voz narrativa, por meio de uma discussão sistemática. Segundo Genette, o modo “como narra” é mais significativo do que “quem narra”, e a “escolha do romancista não é feita entre as formas gramaticais, mas entre as atitudes narrativas”, uma vez que são os modos de narrar que geram efeito à narrativa.<sup>254</sup>

<sup>253</sup> ROSA, 2006a, p. 629, 630, itálico do autor, grifos nossos.

<sup>254</sup> GENETTE, 1995, p. 243.

A focalização, como propõe esse teórico, traz elementos fundamentais que permitem analisar a narrativa dentro dessa complexidade e que implicam as estratégias de sistematização do modo de narrar e de como o espaço é construído na cena. Com efeito, considerando o trecho analisado, o modo como se dá a focalização funciona como elemento configurador do espaço e da tensão entre a visão objetiva e a visão subjetiva do mundo. Miguel é quem orienta a perspectiva narrativa.

Pode-se afirmar que o regime de focalização nessa construção instaura uma complexidade, um desdobramento da voz que narra. A organização narrativa se dá de forma elástica por encadeamento das descrições do espaço com a dimensão psicológica da personagem. A articulação do foco narrativo em “Buriti” foi considerada por Roncari complexa, pois “nada é narrado a partir de um ponto de vista inteiramente objetivo, mas também nada do que é dito é inteiramente subjetivo”,<sup>255</sup> havendo uma tensão e um deslocamento constantes do ponto de vista narrativo.

Destacamos na cena a focalização do espaço natural, que simboliza a experiência conturbada de Miguel ao retornar ao Buriti Bom. Aqui, a imagem da personagem junto ao “riachinho bichinho” subterrâneo é flagrada pela sensibilidade de Miguel e simboliza o “contracurso” dele, diante das incertezas ao retornar àquele lugar. O entrelaçamento entre as percepções do mundo físico e a instância psicológica da personagem se destaca mediante a natureza lacunar com que traz às cenas as reminiscências do passado e as dúvidas existenciais que a perturbam no presente. A visão da natureza por parte da personagem (já que o ponto de vista aqui é o dela), a partir do contato com a natureza sertaneja, metaforiza os sentimentos de Miguel em relação às pessoas do Buriti Bom, principalmente Maria da Glória.

Na verdade, esta é uma das variadas formas como a viagem se desdobra no livro. As viagens pelos gerais e sertões rosianos desenvolvem em um movimento oscilante, atravessando diferentes níveis. Em “Uma estória de amor”, se fazem em meio a uma tensão entre a travessia física e a simbólica de Manuelzão. A “Estória de Lélío e Lina” é marcada pela jornada de Lélío no Pinhém. Em “Dão-Lalalão”, se realiza a travessia conturbada de Soropita, do Andrequicé ao ão. Na novela “Cara-de-Bronze”, Grivo se transforma no vaqueiro viajante. Em “O recado do morro”, a comitiva liderada por Pedro Orósio desloca-se pelos gerais. E, por fim, “Buriti”, como vimos, demarca o retorno de Miguel ao Buriti Bom. No livro, as viagens e os viajantes se apresentam de maneiras diversas e compõem a estrutura de construção das narrativas.

---

<sup>255</sup> RONCARI, 2008, p. 48.

Contudo, ao longo dos percursos das personagens de uma novela a outra, há uma total reorientação dessa condição itinerante, como se percebe em “Uma estória de amor”, em que a viagem em curso é a travessia singular de Manuelzão em busca de um significado para sua existência. A personagem desloca-se para o simbólico e a viagem propicia a relação intersubjetiva da personagem com o espaço, como se discute a seguir.

Manuelzão conhecia o “remexer da vida” e o “caminho do mundo”.<sup>256</sup> Sua chegada à Samarra é um acontecimento significativo para compreender a condição da personagem viajante. Sua vida divide-se em antes e depois de “fundar lugar”. Manuelzão era um vaqueiro nômade, que deixa esse modo de vida após passar a trabalhar para Federico Freyre, ao fixar-se na Samarra:

Aqui era umas araraquaras. **A Terra do Boi Solto.** Chegaram, em mês de maio, acharam, na barriga serrã, o sítio apropriado, e assentaram a sede. O que aquilo não lhes tirara, de coragens de suor! **Os currais, primeiro; e a Casa.** Ao passo que faziam, sempre cada um deles recordava o modo de feitio de alguma jeitosa fazenda, de sua terra ou de suas melhores estradas, e o queria remedar, com o pobre capricho que o trabalho muito duro dá desejo de se conceber; mas, quando tudo ficou pronto, não se parecia com nenhuma outra, nas feições, tanto as paragens do chão e o desuso do espaço sozinho **têm o seu ser e poder.**<sup>257</sup>

A chegada de Manuelzão à Terra do Boi Solto instaura uma nova fase na vida dele, reinscrevendo-o em um novo espaço. Apesar de não ser o dono das terras, Manuelzão se sente como se assim o fosse, investindo no trabalho duro, colocando sua identidade na “Casa” que ganhava forma e feições próprias. É um processo em que a personagem estabelece uma relação de sentimento com o lugar. Quando tudo parecia completo, apontando para a realização dos desejos da personagem e sua fixação ali, surge uma sensação de incompletude:

Mas desde o começo **Manuelzão conheceu que, para fundar lugar, lhe faltava o necessário de alguma espécie.** Sentiu-o, vagarosamente. Só, solteirão, que ele era. Antes, nunca tinha pensado nisso com motivos. Pensou. Seus homens, mais ou menos velhos conhecidos, com ele vindos do Maquiné, para apego de companhia não bastavam? Ele calculou que não. E resolveu um recurso. A mãe, idosa, e que nunca aceitara de sair do lugarejo do Mim, na Mata do Andrés, no Piumhi, no Alto Oeste, não era pessoa para vir aguentar as ruindades dum princípio tão sertanejo assim. Mas Manuelzão se lembrou de um filho, que também tinha.<sup>258</sup>

<sup>256</sup> ROSA, 2006a, p. 196.

<sup>257</sup> ROSA, 2006a, p. 141, 142, grifos nossos.

<sup>258</sup> ROSA, 2006a, p. 142, grifos nossos.

Temos configurada aqui a inquietação de Manuelzão ao perceber que somente fundar o lugar não lhe bastava — era preciso uma família. O sentimento de estranhamento dominava seus pensamentos. Frente a essa insatisfação de se ver estabelecido ali, mas sem família, pensa na necessidade de reuni-la. Essa mudança da personagem, que está relacionada ao desejo de deixar a vida nômade, não se separa do fato de ela conscientizar-se na velhice. Manuelzão vive a relação conflitante entre o passado, a vida nômade, e sua condição ambígua no presente. A tensão da personagem entre a vida nômade de desbravador do sertão e a sua fixação na Samarra é constante.

Para pensar as formas com que a viagem se estrutura em “Uma estória de amor”, é necessário ter sempre em vista esta instabilidade em ter ou não ter conquistado uma vida segura, tanto no sentido material quanto no campo das relações afetivas. É do conflito de não ser o dono das terras da Samarra que faz nascer em Manuelzão o sentimento de frustração. O evento da festa, a inauguração da capela, lhe dá reconhecimento e admiração. “Ativo e quieto, Manuelzão ali à porta se entusiasmava, público como uma árvore, em sua definitiva ostentação”.<sup>259</sup> Mas também implica uma condição de ambivalência, à medida que ele toma consciência de que nunca foi dono dali.

O fato de ter conquistado certa estabilidade, fazer parte socialmente de uma comunidade, não lhe basta, pois está dominado pela tensão que o impulsiona a retornar à vida de nômade e viver seu grande dilema: a conquista de um mundo e simultaneamente o reconhecimento de que esse mundo não lhe satisfaz mais. A personagem reflete o duplo regime de deslocamento e sentimento de pertencimento. Manuelzão queria fixar-se na Samarra: ser proprietário, ter uma vida familiar de verdade, e ter uma mulher que fosse parecida com sua nora. Sendo assim, ele vê Leonísia como se fosse a esposa que não conseguiu ter. “Leonísia, Manuelzão mesmo respeitava. Ela ficara sendo a dona-da-casa. Da Casa — de verdade, que ali formava seu concheço firme sertanejo”.<sup>260</sup>

Na realização da festa, forças opostas coexistem, em dois movimentos, um para fora (a festa) e outro para dentro (o sentimento de frustração). A personagem, com seus quase sessenta anos, vive paradoxalmente seu ponto mais alto de realização e também o seu declínio. A sensação de integração de Manuelzão na Samarra não perdura. Assim, a festa leva o protagonista a lembrar-se das viagens que fizera enquanto nômade e da sua condição de viajante, agora, mesmo depois de ter se fixado na Samarra. Os vaqueiros em trânsito, que participam da festa, levam Manuelzão a se entusiasmar com as estórias de viagem:

---

<sup>259</sup> ROSA, 2006a, p. 139.

<sup>260</sup> ROSA, 2006a, p. 144.

Manuelzão, como os dois campeiros escutava, não conseguia ser mais forte do que aquelas novidades. — “Estória!” — ele disse, então. Pois, minhamente: **o mundo era grande. Mas tudo ainda era muito maior quando a gente ouvia contada, a narração dos outros, de volta de viagens.** Muito maior do que quando a gente mesmo viajava, serra-abai-xo-serra-acima, quando a maior parte do que acontecia era cansativo e dos tristonhos, tudo trabalho empatoso, a gente era sofrendo e tendo de aturar, que nem um boi, daqueles tangidos no acerto escravo de todos, sem soberania de sossego. A vida não larga, mas a vida não farta.<sup>261</sup>

A personagem, ao ouvir as narrativas da viagem dos vaqueiros, lembra as viagens que fez conduzindo boiada e os cenários que percorria. Evidencia-se também uma digressão nas memórias de viagem e dos lugares. Realidade e fantasia se misturam permitindo-lhe uma transposição de espaços. A narrativa é marcada por diferentes recursos técnico-formais, que contam com vários cortes e vários ecos envolvendo a jornada/travessia de Manuelzão. Nessa novela, a viagem tem como forte elemento a abertura de caminhos novos que a escuta da “narração dos outros” proporciona. Paralelamente à festa, os relatos aguçam as lembranças do velho vaqueiro e põem a descoberto suas tensões:

A tarde passava. Manuelzão escutava aquelas frases, a **um modo esquipáticas**, soavam como um relato de outros tempos. A feio o berro do gado é na estrada, em desde cedo, a gente molhado de orvalho, feito se estivesse debaixo de chuvas. [...] Tudo se sofria. Maus pastos de pernoite, o arrancho nos descampados, os frios nos serros... **Mas, sempre tudo não tinha sido assim, toda a vida?** Nada nenhum. Por que era, então, que, desta vez, repelia de ir, **o escuro do corpo negava suas vontades**, e depois a alma se entristecia?<sup>262</sup>

A paisagem sertaneja e as lembranças das viagens se entrelaçam no pensamento de Manuelzão no momento da festa. Assim, episódios do presente e passado que surgem entrecortados formam um tecido de imagens e cenas do vivido que compõem um emaranhado de fios, que pouco a pouco vão sendo desenrolados. Manuelzão encontra-se fisicamente debilitado, fato que de algum modo o coloca em dúvida se deve ou não continuar viajando. Ao rememorar a viagem, a personagem, em conflito existencial, aviva nas reminiscências uma profusão de imagens que vão desencadeando os dramas atuais. No movimento das experiências de outras viagens, vão-se vislumbrando espaços da viagem que se aproxima:

Sair, daqui a quatro dias. Da Samarra à Tralha, primeiro dia, subida da Serra, quatro léguas, mau cômodo, mau pouso. Segundo, da Tralha ao Andrequicé, corda de morros, cômodo regular, três léguas e meia, bom pouso, pasto regular, desdemente. Do Andrequicé à Vereda-do-Enforcado, razoável.

<sup>261</sup> ROSA, 2006a, p. 157, grifos nossos.

<sup>262</sup> ROSA, 2006a, p. 218, 219, grifos nossos.

Fazenda São-Manuel, da viúva Pedro Donato. Riacho-do-Chumbo. Fazenda Jequitibazinho — **esses paraísos de agradável**. Ribeirão Branco. Lagoa do Caramujo. Riacho da Vaca Magra. O resto. Meio de dar volta, de longe do Curral-de-Pedras, **faltava de todo a água**, para a boiada beber, o vento perfazia muito, o frio muito. Trem de trem ruim, negócio de pegar a estrada, pajeando boi. **Algum dia ele podia deixar esses excessos de lado, enriquecido**. Ah, os netos haviam de não carecer do burro serviço! **Varar os sem-fins de cerradão de árvores altas**, o dia inteiro não se via o sol, não se via o céu direito, e era o perigo de os bois se espalharem aos lados, se perdendo no mato do mundo. Com os dias, **sobrava uma saudade de mulher, das comodidades de casa**, uma comidinha mais molhada, melhor. Vontade de se ter mulher no pé da mão, para esquecimentos. **O corpo formoseava essas sedes**. Cachorro que verte em qualquer pé-de-pau — os bons companheiros, vaqueiros, queriam pandegar. Bem divertidas horas, isso dizia. **A gente saía, com pouco já se degozando o voltar, o dia da chegada de volta era o melhor**. Antes, tinha sempre sido assim. Agora, não. **Agora não se sentia o aviso do cheio, que devia de vir depois do vazio**.<sup>263</sup>

A travessia pelo sertão-gerais, o trajeto da viagem que está por realizar, é trazido ao pensamento de Manuelzão, com muitos pontos obscuros. São caminhos embrenhados dentro do sertão, entre veredas e fazendas, que se alternam entre lugares que são “paraísos de agradável”, e de difíceis passagens, em que “faltava a água”. As incertezas das longas travessias, nos mais remotos lugares escondidos no sertão, faziam com que o vaqueiro, ao “varar os sem-fins de cerradão”, sentisse “saudade de mulher, das comodidades de casa”, do aconchego do lar, e desejasse fazer sempre com alegria e expectativa a viagem de volta. Manuelzão, por meio de um enraizamento profundo na vida sertaneja, ao trazer essas imagens vivas se entristece, pois percebe que, devido à velhice, “agora não se sentia o aviso do cheio, que devia de vir depois do vazio”. Os obstáculos da travessia física simbolizam as dúvidas do vaqueiro, que segue tateando paradoxalmente entre o cheio e o vazio da vida conquistada na Samarra. Há uma tensão no lembrar a vida de viajante, o sofrimento e o interesse em ouvir as histórias contadas. A construção da imagem do presente está impregnada de uma dimensão telúrica, mas impõe-lhe um contraste negativo com o passado. A personagem estabelece um cruzamento de paisagens díspares na representação do espaço sertanejo.

Não, esse perigo não tinha, não. Não tinha, porque ele Manuelzão era alto para sustentar toda ordem, toda decisão dada. Falou que ele mesmo ia, ia. Sorte do Adelço, escapado de lição, e que lucrava. Brios da vida: — “*Eh, Manuel J. Roíz não bambêia!...*” Havia de descorçoar? Só o não-sei-o-que que estava meio quase sentindo, que principiava a não-querer sentir, dessa viagem. Será que estava mesmo cansado nos internos, desnordeado com a festa? Porque, incertamente, **dessa vez, ele dissaboria de ir, desgostava**

<sup>263</sup> ROSA, 2006a, p. 219, grifos nossos.

**daquela boiada em jornadas**, a ideia dela era pesada; e não aceitava um palpite ruim, o sussurro duns receios.<sup>264</sup>

Após já ter realizado várias viagens, Manuelzão tem dúvida se deve continuar viajando com a boiada: está começando a se sentir cansado e velho. Essa interrupção no percurso é impulsionada pelo sentimento de reflexão que a festa provocou. No vasto repertório de indagações de Manuelzão, seu universo mental surge como consequência da viagem e entra como projeção das decisões futuras num processo de refiguração. A personagem passa a refletir sobre a decisão de fazer ou não a viagem para a Fazenda da Santa-Lua. Ele reluta em ir porque se sente doente. A viagem real que planejava vai sendo entrelaçada por outra que emerge de sua fantasia. É a partir da observação e do olhar para a festa e tudo que o rodeia, as estórias que ouve, reportando para lugares reais e inventados, que o sentido da viagem vai se revelando para ele.

Durante a festa, Manuelzão se mostra motivado pelas estórias contadas pelo velho Camilo e Joana Xaviel, que lhe fornecem elementos para a reflexão que vão ressignificar para ele o sentido da viagem. Essas estórias, provindas do mundo fantasioso da cultura popular, despertam na personagem uma viagem empreendida no plano psicológico. Dentre as várias estórias contadas, uma se destaca por mexer de forma especial com Manuelzão: é o “Romance do Boi Bonito”, ou “Décima do Boi e do Cavalo”, contada pelo velho Camilo no final da festa. Essa estória ocupa parte significativa da novela. No momento que escuta a estória, os conflitos interiores do vaqueiro estão intensificados devido à tensão em fazer ou não a viagem. Assim, a estória funciona como elemento impulsionador das decisões de Manuelzão. A estória contada espelha a narrativa principal em vários aspectos: passa-se em uma fazenda, celebra-se uma festa e retrata o universo dos vaqueiros. Na estória, o Vaqueiro Menino, que “não tinha coragem nem medo”,<sup>265</sup> se destaca por ter conseguido pegar o boi bonito, que “vaqueiro nenhum não aguentava trazer no curral”.<sup>266</sup>

Essa estória desloca-se no universo mitopoético em que um vaqueiro emblemático, conhecido apenas como Menino, montando em um cavalo encantado, “que fala a lei do sempre”,<sup>267</sup> em um lugar mágico, na Campagem do Amargoso, bebe “da água do riachinho” e canta a canção do boi falante. “Velho Camilo cantava o recitado do Vaqueiro Menino com o Boi Bonito. O vaqueiro, voz de ferro, peso de responsabilidade. O boi cantava claro e lindo,

<sup>264</sup> ROSA, 2006a, p. 175, itálicos do autor, negritos nossos.

<sup>265</sup> ROSA, 2006a, p. 237.

<sup>266</sup> ROSA, 2006a, p. 230.

<sup>267</sup> ROSA, 2006a, p. 235.

que, por voz nem alegre nem triste, mais podia ser de fada”.<sup>268</sup> A estória que irrompe no mundo sertanejo abre-se para um universo mágico e cheio de pontos obscuros.

Dessa forma, a narrativa do velho Camilo é altamente simbólica e de certo modo tem relação com as transformações ocorridas em Manuelzão. O sentimento de falta e dúvida é trocado pela fantasia, suscitando-lhe uma reação curiosa. O incômodo dá lugar a uma súbita iluminação de consciência, causando-lhe um conforto em contraponto ao desconforto que a festa havia lhe causado. Manuelzão se vê como o vaqueiro Menino. Por entre uma sucessão de eventos desencadeados por meio da festa, Manuelzão debruça-se em refletir sobre a viagem:

Amanhã, raiava o diazinho, a festa recomeçava mais... Mas, então, o lucro seria de não desperdiçar a esportina destas pequenas horas, e deixar de ouvir aquelas estórias — o vago de palavras, o sabido de não existido, invenções. Tomar a ocasião para presumir os benefícios do serviço do campo, o negócio de sempre. A boiada que ia sair. À Santa-Lua. Não, não carecia. A gente não estava em folga de festa? Ness'horinha, não devia-de. Desmerecia, até estragava o avêjo da festança, se ele pegasse a refletir na viagem da boiada, no procedimento do Adelço. Aborrecia. [...] Agora mesmo, não era por querido querer que estava ali escutando as estórias. Mais essas vinham, por si, feito no avanço do chapadão o menor vento briseia.<sup>269</sup>

A estória do “Romanço do Boi Bonito” tem enorme contribuição na transformação íntima de Manuelzão, que vai ressignificar a viagem de condução da boiada. Ao aproximar-se do fim da festa, e do desfecho da estória narrada, principiam-se os últimos preparativos para a viagem de Manuelzão. Há um desejo de renovar, em meio a uma consciência da impossibilidade de realização. Manuelzão se esforça para compreender os sentidos de sua vida. O entrelaçamento entre o real dos acontecimentos e a projeção imaginária, decorrente da outra narrativa em paralelo, obscurece ainda mais o sentido:

— Espera aí, seo Camilo...  
 — Manuelzão, que é que há?  
 — Está clareando agora, está resumindo...  
 — Uai, é dúvida?  
 — Nem não. Cantar e brincar, hoje é festa. — dansação.  
 Chega o dia declarar! A festa não é pra se consumir — mas para depois se lembrar... Com boiada jejuada, forte de hoje se contando três dias... A boiada vai sair. Somos que vamos.  
 — A boiada vai sair.<sup>270</sup>

<sup>268</sup> ROSA, 2006a, p. 243.

<sup>269</sup> ROSA, 2006a, p. 167, 168.

<sup>270</sup> ROSA, 2006a, p. 245.

Nesse fragmento que marca o final da novela, a viagem de Manuelzão tem novo desdobramento. A personagem, agora, mais decidida, principia uma nova travessia, na fronteira imprecisa do imaginário e em meio à consciência plena do sentido da transitoriedade da vida. Esse trecho aponta para a função de ressignificar o sentido da viagem que essas estórias têm para Manuelzão. Isso demonstra como o espaço interior e o exterior (o contexto da festa) se interpenetram na novela. As estórias contadas por Joana Xavier na cozinha têm também importante influência na reelaboração do pensamento de Manuelzão:

Como as compridas estórias, de verdade, de reis donos de suas fazendas, grandes engenhos e mais muitos pastos, todo gado, e princesas apaixonadas, que o canto da mãe-da-lua numa vereda distante punha tristonhas, às vezes chorando, e os guerreiros trajados de cetim azul ou cor-de-rosa, que galopavam e rodopiavam em seus belos cavalos — as estórias contadas, na cozinha, antes de se ir dormir, por uma mulher. Essa, que morava desperdida, por aí, ora numa ora noutra chapada — o nome dela era a Joana Xavier.<sup>271</sup>

Essas estórias têm papel importante na transformação de Manuelzão, pois lhe permitem redirecionar a vida, seus afazeres cotidianos, que já lhe pareciam cansativos e desgastantes. No final da festa, culminando com as estórias, a personagem reencontra sentido no cotidiano, nas atividades diárias que muitas vezes deixam-na cansada. Seu espírito aventureiro, sufocado pela rotina da fazenda, favorece na decisão de viajar com a boiada.

Outro aspecto que dialoga com esse processo de significação da viagem é a técnica narrativa de final aberto. Da mesma forma que as estórias de *Corpo de baile* são inconclusas, são as estórias contadas por Joana Xavier, que dialogam com o processo de ressignificação de Manuelzão. De acordo com Clara Rowland, “‘Uma estória de amor’ oferece a primeira figuração de uma violenta negação da conclusão”.<sup>272</sup> Joana Xavier conta uma estória em que o final não se fecha. Há, portanto, um efeito bastante interessante, que é exatamente o fato de a narrativa ser incompleta que gera o seu sentido. Como explica Clara Rowland, “o que a história de Joana Xavier postula é a criação de uma forma incompleta e ao mesmo tempo necessariamente completada por uma ausência”.<sup>273</sup> A estória contada por Joana Xavier resiste à conclusão e é impedida de fechar o final, que fica em suspensão, devido às interferências dos ouvintes:

---

<sup>271</sup> ROSA, 2006a, p. 164.

<sup>272</sup> ROWLAND, 2011a, p. 49.

<sup>273</sup> ROWLAND, 2011a, p. 48, 49.

Todos que ouviam, estranhavam muito: estória desigual das outras, danada de diversa. Mas essa estória estava errada, não era toda! Ah, ela tinha de ter outra parte — faltava a segunda parte? A Joana Xaviel dizia que não, que assim era que sabia, não havia doutra maneira. Mentira dela? A ver que sabia o resto, mas se esquecendo, escondendo. Mas — uma segunda parte, o final — tinha de ter! Um dia, se apertasse com Joana Xaviel, à brava, agatanhal, e ela teria que discorrer o faltante. Ou, então, se vero ela não soubesse, competia se mandar enviados com paga, por aí fundo, todo longe, **pelos ocos e veredas do mundo Gerais**, caçando — para se indagar — cada uma das velhas pessoas que conservavam as estórias. Quem inventou o formado, quem por tão primeiro descobriu o vulto de ideia das estórias? Mas, ainda que nem não se achasse mais a outra parte, a gente podia, **carecia de nela acreditar, mesmo assim sem ouvir, sem ver, sem saber**. Só essa parte é que era importante.<sup>274</sup>

Os que escutam a estória suspeitam que Joana Xaviel falsificou o final e negam o desfecho dado por ela. O dentro e o fora da narrativa se misturam, e a discordância dos ouvintes com o final da história leva-os ao desejo de elucidação dos fatos — o cômico é que querem elucidar, como fato, uma ficção. A estória viaja pelos espaços incertos, criando um vazio, um aberto na linguagem, provocando um desconforto nos ouvintes. Das estórias ouvidas, Manuelzão vai recriando um novo sentido para sua vida. Assim como a personagem e as estórias narradas por Joana Xaviel estão em processo de incompletude, construção e experimentação de sentido, também está a organização do pensamento de Manuelzão. Na novela, os sentidos são ambíguos.

A narração da festa é interrompida para dar lugar às inserções reflexivas sobre Manuelzão. “O de-vir, que não se sabe. Queria saber de mim? Errou a vida? Ia seguir trabalho de ser, adiante viver para os netinhos, esses cresciam tendo mais, conhecendo”.<sup>275</sup> A suspensão da narração é frequente com destaque para os vários recortes que têm o propósito de trazer uma visão mais aprofundada sobre Manuelzão. A articulação entre esses dois planos narrativos predomina em todo o texto. A festa, por fim, cumpre seu papel tradicional (simbólico) de campo de restauração de forças e energias, de recomeço, de renascimento.

Como decorrência do tema da viagem, impõe-se abordar outros aspectos relacionados aos modos de focalização do espaço. Diante disso, na sequência, trataremos de analisar a ocorrência e o impacto da viagem na concepção temática e estrutural da novela “O recado do morro”. Dessemelhante da novela anterior, o espaço que torna a viagem possível já não está mais ligado à paisagem interior e à forma como a personagem tenta compreender a vida. Nessa novela, é o espaço dos cenários naturais que está em evidência, tanto pelo ponto de

<sup>274</sup> ROSA, 2006a, p. 170, grifos nossos.

<sup>275</sup> ROSA, 2006a, p. 184.

vista do narrador, quanto dos viajantes. Na abertura da novela, focaliza-se o espaço por onde irá se desenvolver a viagem:

Sem que bem se saiba, conseguiu-se **rastrear pelo avesso um caso** de vida e de morte, **extraordinariamente comum**, que se armou com o enxadeiro Pedro Orósio (também acudindo por Pedrão Chãbergo ou Pê-Boi, de alcunha), e teve aparente princípio e fim, num julho-agosto, **nos fundos do município onde ele residia; em sua raia noroesteã, para dizer com rigor.**<sup>276</sup>

Evidencia-se, no fragmento, que a perspectiva do narrador não é trazer com exatidão uma demarcação do espaço, do percurso da viagem, mas sim mostrar que este se apresenta em constante oscilação. Há referências às coordenadas espaciais, mas elas se embaralham em meio à ambiguidade, como se vê nas expressões de sentidos contraditórios que estão em destaque. O trecho junta imagens de precisão geográfica, “raiz noroesteã”, com a imprecisão da forma de recuperação da estória, “sem que bem se saiba”, os paradoxos — “extraordinariamente comuns” — formam um conjunto de elementos que o narrador utiliza para configurar o universo da viagem em paralelo à complexidade da estrutura narrativa. A articulação entre informe e forma se mescla à dinâmica espacial.

Essa tensão entre diferentes opostos é um aspecto notadamente mobilizado por meio da transmissão do recado que, ao passar por sete recadeiros (Gorgulho, Catraz, Joãozezim, Guégue, Nominedômine, Coletor e Laudelim Pulgapé), se reconfigura absorvendo novos sentidos e traços característicos de cada um deles. Conforme destaca José Miguel Wisnik:

“O recado do morro” é uma expansão, elevada a níveis a princípio insuspeitáveis, da problemática inerente à singularidade da palavra “recado”. O núcleo da novela é o percurso da mensagem como processo que se dá na palavra enquanto “contrapalavra”, **deslizando entre interlocutores que imprimem seus acentos peculiares ao movimento do sentido**, fazendo de cada recepção o lugar de uma nova emissão que confirma seu trânsito.<sup>277</sup>

Focando na viagem metafórica e pouco convencional do recado, destacamos seu processo de ressignificação em interseção com os espaços que se justapõem às personagens em trânsito. O espaço que se constrói ao longo da trama enfatiza o dinamismo da significação. Quanto à viagem do recado especificamente, Miguel Wisnik evidencia a dinâmica com que cada mensageiro incorpora ao recado elementos próprios. Na medida em que o recado vai passando, os recadeiros “imprimem seus acentos peculiares ao movimento do sentido”,

<sup>276</sup> ROSA, 2006a, p. 389, grifos nossos.

<sup>277</sup> WISNIK, 1998, p. 163, aspas do autor, grifos nossos.

modificando-o, acrescentando aspectos únicos, de acordo com suas características pessoais, pontos de vista, suas experiências, percepções e circunstâncias em que ouviram o recado. Assim, a mensagem, antes ininteligível, vai ganhando sentido, alcançando inteligibilidade. Vejamos a terceira versão do recado em que Joãozezim transmite-o a Guégue:

— O recado foi este, você escute certo: que era o rei... **Você sabe o que é rei? O que tem espada na mão**, um facão comprido e fino, chama espada. Repete. A bom... O rei tremia as peles, não queria ser favoroso... Disse que a sorte quem marca é Deus, seus Apóstolos. E a Morte, tocando caixa, naquela festa. A Morte com a caveira, de noite, na festa. E matou à traição...<sup>278</sup>

Nessa passagem, Joãozezim ressignifica o recado a partir do seu próprio mundo, incluindo elementos novos. Na versão do menino, ele acrescenta a explicação para o Guégue de que rei é alguém que tem espada na mão. Esse elemento vai passar a aparecer nas versões futuras do recado. Dessa forma, cada recadeiro fornece material que contribui para a ressignificação da mensagem. Nesse processo, a ficcionalização da mensagem faz com que traços aparentemente despercebidos ganhem novo significado. Ao longo da viagem do recado, por meio do processo de intermitência, vão-se percebendo as nuances de transformações que ocorrem com o deslocamento pautado nessa dinâmica de construção do recado.

Como se percebe, as narrativas desencadeiam sucessivos pontos de ambiguidade e percursos que se desenrolam em movimento, que se repetem no conjunto de *Corpo de baile*. Em “Dão-lalalão”, podemos ver que a reduplicação da viagem de Soropita, de forma enovelada no final do texto, alude de modo claro a uma continuidade contraditória:

Tão bom, tudo, que a vida podia recomeçar, igualzinha, do princípio, e dali, quantas vezes quisesse. Radiava um azul. Soropita olhava a estrada-real. Virou a rédea. Falava àqueles do ão:

— Amigo Leomiro, tem hoje quem vai no Andrequicé, ouvir o restante da novela do rádio?

— Tem não.

— Pois vou. Passo em casa, pra bem almoçar, e vou...<sup>279</sup>

O olhar retrospectivo de Soropita ganha sentido por reforçar a ideia do eterno “recomeçar, igualzinha, do princípio, e dali, quantas vezes quisesse”. A ideia de recomeço que modula a trajetória dos protagonistas orienta o corpo narrativo que interliga as sete novelas em uma apreensão tensa. Esse recurso é bastante significativo para pensar essa negação de fechamento de sentido com que cada novela termina.

<sup>278</sup> ROSA, 2006a, p. 425, grifos nossos.

<sup>279</sup> ROSA, 2006a, p. 557.

Na novela “Cara-de-Bronze”, o relato de Grivo ao retornar da viagem é lacunar e há grande expectativa de complementação por parte dos outros vaqueiros. Com a chegada do viajante, tem-se um alvoroço na fazenda. Os outros vaqueiros se perguntam como o Grivo irá narrar a viagem ao fazendeiro Cara-de-Bronze.

Maranduba.<sup>280</sup>

Narrará o Grivo só por metades? Tem ele de pôr a juro o segredo dos lugares, de certas coisas? Guardar consigo o segredo seu; tem. Carece. E é difícil de se letrear um rastro tão longo. Para o descobrir, não haverá possíveis indicações? Haja, talvez. Alguma árvore.<sup>281</sup>

No fragmento, o narrador, por procedimentos metalinguísticos, informa como se desenvolve o relato do Grivo, principalmente que se trata de uma narrativa fantasiosa, sem compromisso com o que de fato a personagem viveu na viagem. O narrador reflete a respeito da natureza da narração destacando que o modo “como se conta” e os artifícios utilizados é que são importantes. Verifica-se a completa impossibilidade de ser elucidado o real motivo da viagem. É recorrente, nessa novela, o uso de expressões ambíguas, questionamentos como processo de desarticulação da verdade. Como podemos perceber, a viagem guarda um enigma: os lugares percorridos por Grivo são indefinidos, a narrativa da viagem é fragmentada e difícil de ser reconstruído o seu percurso.

A tematização da **viagem dentro da viagem** em *Corpo de baile* tem maior destaque em “Cara-de-Bronze”. Nessa novela, o constante processo de composição do espaço, tendo como parâmetro a cartografia da viagem, tem o mais alto grau de simbolização. São duas narrativas entrecortadas — a do relato de Grivo ao fazendeiro e a outra que se faz a partir da elaboração coletiva dos vaqueiros. Estes, reunidos na varanda da fazenda, no intervalo do trabalho, especulam sobre o que motivou a viagem de Grivo: “É. Eu sei que ele foi para buscar alguma coisa. Só não sei o que é. [...] Há de ser alguma coisa de que o Velho carecia, por demais, antes de morrer. Os dias dele estão no fim-e-fim”.<sup>282</sup> A princípio, a conversa em torno do episódio da viagem não passa de especulações:

*Iô Jesuino Filósio*: E ninguém sabe aonde esse Grivo foi? **Não se tem ideia?**

*O vaqueiro Adino*: É de ver... **De certo, danado de longe.**

*O vaqueiro Tadeu*: Nas Províncias...

*O vaqueiro Cicica*: Saiu daqui, escoteiro, faz dois anos. Em tempo-das-águas.

<sup>280</sup> “História ou relato sobre guerra ou viagem. Narrativa fantasiosa, inverossímil, mentira” (HOUAISS, 2001, p. 1847).

<sup>281</sup> ROSA, 2006a, p. 601, 602.

<sup>282</sup> ROSA, 2006a, p. 571.

*Moimeichêgo: Tão lonjão foi?*<sup>283</sup>

Diversos elementos do excerto acima dão a noção de que o fato de saber muito pouco sobre o lugar, aonde terá ido o Grivo, é o ponto de partida para levantar diversas questões acerca da viagem misteriosa do vaqueiro. No entanto, diante dessa imprecisão, quanto mais tentam saber, o que conseguem é o compartilhamento da dúvida e do não-saber. A viagem é, nessa novela, um procedimento narrativo que se desdobra e vai se expandindo até chegar ao ponto máximo, convertendo-se na “demanda da Palavra e da criação poética”.<sup>284</sup> Benedito Nunes esclarece que é em “Cara-de-Bronze” que a viagem encontra o seu ponto máximo da travessia, ao transformar o sertão na própria poesia.

Quando Grivo narra sobre a viagem para os companheiros, ocorre um movimento contrário ao esperado, pois a explicação dele obscurece mais ainda. “Só estava seguindo, em serviço do Cara-de-Bronze? Estava **bebendo sua viagem**”.<sup>285</sup> Os vaqueiros não conseguem rastrear o roteiro de Grivo, que engendra um percurso sinuoso e ambíguo, deixando aflorar a dimensão simbólica da viagem. O maior feito do viajante-poeta é a descoberta de lugares que se desdobram no “beber da viagem”, que se desenrola nessa rede narrativa. “No ir — seja até aonde se for — tem-se de voltar; mas, seja como for, que se esteja indo ou voltando, sempre já se está no lugar, no ponto final”.<sup>286</sup> Nessa novela, o espaço encontra sua força expressiva nessa dupla imagem da viagem, que se desdobra nesse jogo tensivo de oposições, do ir e vir nesses percursos indecifráveis do sertão-gerais.

Efetivamente, a viagem de Grivo possui algumas particularidades e, embora traga referências espaciais, não se situa em nenhum lugar específico. “Um vaqueiro tinha chegado, de torna-viagem. De uma viagem quase uma expedição, sem prazos, não se precisava bem aonde, tão extenso é o Alto Sertão — os bois nesses vastos”.<sup>287</sup> Sob o efeito da curiosidade, a mensagem captada pelos vaqueiros acerca do relato vai se ressignificando, sobretudo quando o Grivo passa a narrar a eles a sua jornada. Inicialmente, concentra-se em descrever o percurso, os cenários naturais, alargando a imagem dos lugares percorridos:

— Eu vos conto, por miúdo. Desde daqui saí, do Urubuquaquá, conforme o comum — em diretura. Andei os dias naturais. **Fui. Vim-me** encostando para um chapadão feio enorme. **Lá ninguém mora lá** — só em beira de marimbu — só criminoso. Desertão, com uma lepra de relva. Dez dias, nos altos: lá não tem buriti... Água, nem para se lavar o corpo de um defunto...

<sup>283</sup> ROSA, 2006a, p. 569, itálicos do autor, negritos nossos.

<sup>284</sup> NUNES, 1969, p. 179

<sup>285</sup> ROSA, 2006a, p. 616, grifos nossos.

<sup>286</sup> ROSA, 2006a, p. 616.

<sup>287</sup> ROSA, 2006a, p. 588.

— Chapadão de Antônio Pereira?

**Virou dessas travessias.**

— **Sempre nos Gerais?**

— **Por sempre. O Gerais tem fim?**

Ao que são campinas e chapadas e chapadões e areões e lindas veredas e esses escuros brejos marimbus — o mato cerrado na beira deles.

— Subi serra, o sol por cima. Terras tristes, caminho mau...

Mas beirou a caatinga alta, caminhos de caatinga, semideiros. Sertão seco.

No aperto da seca. Pedras e os bois que pastam na vala dos rios secos.

Lagoas secas, como panos de presépio. Caatinga cheia de carrapatos. Lá é que mais esquentava. A caatinga da faveleira.

— Acompanhei um gado, de longe, para poder me achar...

Tornou esquerda, seus Gerais. Todo buriti é uma esperança. Achou os brejos, nos baixões. — Na chapada, as mutucas não esbarravam de me ferroar: minha cara e minhas mãos empolaram inchadas, dum vermelho só...<sup>288</sup>

Apesar do detalhamento, do acúmulo de dados geográficos, Grivo pouco esclareceu sobre a viagem. Essa descrição agrega elementos que mostram a relação intrínseca entre a personagem e o espaço do percurso. Os caminhos são difíceis de serem percorridos e localizados. As dificuldades enfrentadas na travessia dos gerais, ao ultrapassar a região, são intensificadas, dadas a extensão e a indefinição de seus limites. Grivo atua como mediador da imagem desse espaço entre Cara-de-Bronze e os outros vaqueiros. No entanto, à medida que avança a travessia, a paisagem em movimento vai se transformando, e a imagem desse lugar deserto passa também a focalizar os povoados.

Na novela “Cara-de-Bronze”, em se tratando da viagem de Grivo, que se realiza no universo do sertão em um percurso emblemático, destacam-se lugares inusitados e de estranhamento. Há uma mensagem cifrada, que ganha destaque tanto na fala de Grivo como na dos vaqueiros. Ao escutar a narração de Grivo, os vaqueiros que desejam ver de forma clara o real motivo da viagem e o percurso referendado no mundo sertanejo, na realidade empírica, percebem que o Grivo fala da viagem por metáforas e entram nesse jogo de enigmas:

*José Proeza* (surgindo do escuro): Ara, então! Buscar palavras-cantigas?

*Adino*: **Aí, Zé, opa!**

GRIVO: Eu fui...

*Mainarte*: Jogou a rede que não tem fios.

GRIVO: Não sei. Eu quero viagem dessa viagem...<sup>289</sup>

A expressão, “**Aí, Zé, opa!**” (que forma a expressão — a poesia), dita com empolgação pelo vaqueiro Adino a José Proeza, que aparece no diálogo entre os vaqueiros, é

<sup>288</sup> ROSA, 2006a, p. 602, 603, 604, grifos nossos.

<sup>289</sup> ROSA, 2006a, p. 626, itálicos do autor, negritos nossos.

um elemento de composição da metáfora da poesia consubstanciada no motivo da viagem. As interjeições do vaqueiro recebem investimentos figurativos. A expressão “buscar palavras-cantigas” reflete o processo de especulação acerca do sentido da viagem. *Corpo de baile* traz à tona o signo da viagem como apreensão do universo sertanejo que se reduplica, ganha corpo e se potencializa na expressão poética. A viagem do Grivo reafirma a construção simbólica do sertão, que se dá devido às articulações discursivas e aos efeitos de sentido produzidos. A expressão, dita por Grivo, “eu quero viagem dessa viagem” evidencia o desdobramento entre o plano da viagem e o do relato.

Podemos ver nesse jogo do “**Aí, Zé, opa!**” uma “espacialidade da Linguagem.” Segundo Luis Brandão, “a linguagem é espacial porque é composta de signos que possuem materialidade”.<sup>290</sup> A palavra como espaço ganha destaque nas relações sintagmáticas e paradigmáticas, com seus significados variáveis. “O texto literário é espacial porque os signos que os constituem são corpos materiais”.<sup>291</sup> A palavra é como um corpo que carrega em si diferentes formas e sentidos.

Guimarães Rosa, em carta a Bizzarri, diz que “‘*Cara-de-Bronze*’ se refere à POESIA”,<sup>292</sup> ou a parábase da poesia. O autor destaca que parte dos sentidos que há “nos ditos dos vaqueiros, são tentativas de definição da poesia”, além de haver “um oculto desabafo lúdico” na expressão “‘*Aí, Zé, ôpa!*’, intraduzível, evidentemente: lida de trás para diante = **apô ÉZ ía; a Poesia**”...<sup>293</sup> Como assinala Guimarães Rosa, o jogo lúdico nessa inversão da palavra é potencialmente significativo, uma metáfora da estrutura implícita na novela. Em determinado ponto da narrativa de Grivo, aparece o arraial do Aizê, um dos locais em que ele passou durante a viagem. Depreendem-se daí dois sentidos que dialogam entre si: a travessia do sertão e o universo da palavra de A e Z. A viagem, nessa novela, desdobra-se na metáfora da busca e da procura e descoberta:

E — no arraial do **Aizê** — o padre de lá enlouqueceu: que rasgava as folhas do breviário, quais dava de presente a uns e outros, depois que elas se acabaram ele escrevia praxes em folhas de papel e dava distribuído; e reunia o povo em igreja, para gritadas rezas, que às vezes iam pelo dia e pela noite inteira, ele gritava como se dentro da boca tivesse martelos; e todo o mundo cria e obedecia, por causa que as rezas e relíquias de repente estavam sendo milagrosas...<sup>294</sup>

<sup>290</sup> A dimensão Espacialidade da Linguagem corresponde, conforme a proposta de Luis Brandão, ao quarto modo de compreender o espaço na literatura. Nessa abordagem, defende-se que há uma espacialidade própria da linguagem verbal. “Afirma-se que a palavra é também espaço” (BRANDÃO, 2013, p. 63).

<sup>291</sup> BRANDÃO, 2013, p. 64.

<sup>292</sup> ROSA, 2003b, p. 93.

<sup>293</sup> ROSA, 2003a, p. 93, itálico do autor, negritos nossos.

<sup>294</sup> ROSA, 2006a, p. 617, 618, grifos nossos.

Ao atravessar o arraial do Aizê, a viagem toma novo rumo. O local é caótico e Grivo o observa com estranheza. As imagens escapam à ordem racional do mundo. A loucura do padre abre as fronteiras da irracionalidade. Ao passar no arraial do “Aizê — o p”, Grivo atravessa o secreto mundo da palavra do A e Z, da poesia. O padre louco provoca um efeito de estranhamento em Grivo. Nesse trecho, há uma referência, ainda que indireta, ao nome do arraial, e ao mecanismo composicional utilizado para se referir à inversão da palavra poesia mostrada anteriormente. Há uma fusão do signo verbal com o universo de procura. A materialidade do signo e o espaço, que se agregam como o lugar da poesia, dimensionam os múltiplos sentidos da viagem. A viagem abre um universo singular, um ressignificar que desestabiliza as certezas.

No plano de escrita rosiana, percebe-se um lançar-se das palavras no aberto do mundo e em um universo de possibilidades de significações. Gérard Pommier, no texto “O Aberto, até onde as palavras podem nos transportar”, nos fala desse aberto em que a palavra “ecoa por sua ressonância singular”. Esse deslocamento tira a palavra do mundo e a coloca no abismo da linguagem, “no espaço de uma percepção pura”, em um lugar incomum, “à luz de sua unicidade seu esplendor único”,<sup>295</sup> ultrapassando os limites de sua aparente significação. Essa é a tônica recorrente de Guimarães Rosa, na relação “subversiva” com as palavras, ao atravessar o aberto da linguagem e seguir por essa via não convencional da língua em busca de novas formas de dizer o sertão.

Marli Fantini, ao tratar da viagem de Grivo, comenta sobre esse excepcional desdobramento e desarticulação do mapa em *Corpo de baile*. O trajeto da viagem, que aparentemente remete aos confins do Maranhão, terra natal de Cara-de-Bronze, leva também a lugares imprecisos, a um universo desconhecido. A desarticulação da realidade empírica radicaliza a função transgressora do espaço em *Corpo de baile*. Segundo Fantini:

No périplo poético do Grivo, há, assim, o impulso para outros lugares, uma outra viagem que incessantemente se desvia da rota prevista. Uma linha se dobrando, se desdobrando e alterando o traçado do mapa, cujos limites não é mais possível controlar. A deambulação pelo sem-fim dos “gerais” resulta numa espécie de mapa errante, feito de “espaços sem lugares, tempo sem duração”, conforme expressão de Althusser.<sup>296</sup>

O universo sertanejo se associa a duas dimensões — por um lado, o espaço vivido, caracterizado por locais ordenados, povoados, fazendas, sítios em que as personagens se posicionam e se movimentam. Por outro lado, outra característica do sertão é a sua extensão, a

<sup>295</sup> POMMIER, 1987, p. 99.

<sup>296</sup> FANTINI, 2003, p. 160, grifos da autora.

sua amplitude, e a sua pouca densidade demográfica. Ele é marcado pelos grandes espaços vazios e muitas vezes desérticos, o que também contribui no sentido de tornar as coisas imprecisas e ambíguas. Esses espaços abertos refletem nas potencialidades e nos modos como, na conjuntura das novelas, os povoados se organizam, revelando os diferentes processos de ordenação em que vão se misturando. Nessa reflexão, o lugar de destaque é dado ao poder dinamizador do espaço que, ao estabelecer novas conexões, concede à narrativa abertura.

Dentro da viagem projetam-se os desvios. A personagem logo se perde, deslocando-se para a subjetividade. A partir do momento em que ocorrem esses desdobramentos, arma-se uma estrutura de rede em que Grivo tem autonomia para fazer do trajeto uma matriz potencial. A personagem realiza, nesses lugares de passagem, um permanente entrar e sair na realidade física e simbólica, que relacionam a própria condição de experiência na dupla viagem que se realiza. Nesse movimento, e nas encruzilhadas, o espaço se desdobra, gerando conexões e entrelaçamentos. A narrativa desenvolve-se nessa dualidade dos percursos que se entrecruzam. “Por quanto tivesse de chegar, e dar conta do mandado do Velho Cara-de-Bronze, ele — O Grivo — receasse? Nada; no meio de estranhos, nada não receava. [...] **Ele virou o mundo da viagem**”.<sup>297</sup> Nessa missão, portanto, ao que parece, Grivo não está perdido no percurso da viagem, mas diante de diferentes possibilidades de transformar-se e se integrar ao “mundo da viagem”.

O texto, de maneira geral, como se refere Barthes, se abre num jogo de pluralidade de sentidos, em um movimento constitutivo de travessia. Assim, “o texto, não é coexistência de sentido, mas passagem, travessia” que está permanentemente em contínua expansão de significados, “o texto tem a metáfora da *rede*”.<sup>298</sup> Na tapeçaria literária de *Corpo de baile*, o entrelaçamento entre os planos narrativos se estende para várias direções e proliferação de sentidos. Liga-se também aos termos percurso e passagem. Na viagem de Grivo, o trajeto da viagem remete a um emaranhado de caminhos que vão se conectando. De acordo com Marli Fantini, “a cada refacção do roteiro ‘original’, o Grivo agencia viagens dentro da viagem, por meio dos quais pode recartografar o mapa do percurso e, dessa forma, consagrar o redimensionamento da região”.<sup>299</sup>

<sup>297</sup> ROSA, 2006a, p. 618, grifos nossos.

<sup>298</sup> BARTHES, 1972, p. 70, grifo do autor.

<sup>299</sup> FANTINI, 2003, p. 164.

## 2.5 Tensão no espaço: entre fluxos e fixos

Um dos elementos a que o espaço em *Corpo de baile* está submetido é a perspectiva de como as personagens veem o mundo diante de sua inquietação constante. Esse aspecto aparece de forma veemente em Miguilim que, revelando a condição nômade de sua família, traz à lembrança outros lugares de paragens provisórias. Podemos dizer que há uma particularização do espaço que influencia o modo de pensar da personagem.

Como vimos ao longo do nosso trabalho até aqui, em *Corpo de baile* os espaços vividos pelas personagens não param de se transformar, resignificando-se continuamente. Assim como ocorre com a personagem Miguilim, é interessante notar a dimensão de afeto e de incerteza de Manuelzão na sua relação com o espaço, na novela “Uma estória de amor”, em que a fundação da Samarra por ele configura, na primeira parte da narrativa, o que poderíamos dizer a segmentação de um espaço em tensão. À medida que “a Samarra ia virando uma fazenda”,<sup>300</sup> Manuelzão se estabelecia ali, tendo a possibilidade de reunir a família novamente e deflagra-se nele a sensação de ordenar um lugar:

Na Samarra, aliás, Manuelzão conduzira o início de tudo, havia quatro anos, desde quando Federico Freyre gostou do rincão e ali adquiriu seus mil e mil alqueires de terra asselvajada. — “Te entrego, Manuelzão, isto te deixo em mão, por desbravar!” E enviou o gado. Manuelzão: sua mão grande. Sua porfia. Pois ele sempre até ali usara um viver sem pique nem pouso — fazendo outros sertões comboiando boiadas, produzindo retiros provisórios, onde por pouquinho prazo se demorava — sabendo as poeiras do mundo, como se navega. Mas, na Samarra, ia mas era firmar um estabelecimento maior.<sup>301</sup>

Percebemos que há toda uma lógica que visa destacar a relação de Manuelzão com a terra, nessa tentativa de criar vínculos, firmar-se em um lugar. O enfoque no espaço mostra a passagem da vida da personagem de nômade a encarregado de fazenda. O narrador se detém em demarcar a dimensão afetiva de Manuelzão com a Samarra. Isso significou para ele a possibilidade de fixação, e, portanto, deu-lhe (relativa) estabilidade (porque a fazenda não era dele). No entanto, o vaqueiro ainda viajava, conduzindo boiadas. Só que no tempo presente da narrativa, ele tem um ponto fixo, um lugar para onde voltar. Visto dessa forma, essa passagem se dá na narrativa de modo gradual, mas sempre caminhando no direcionamento pelo liame

<sup>300</sup> ROSA, 2006a, p. 148.

<sup>301</sup> ROSA, 2006a, p. 141, grifos do autor.

entre **lugar**, que remete à segurança, pausa e estabilidade, e **espaço**, que remete à ideia de mobilidade.

Roberto Vecchi, analisando o tema da comunidade na novela “O recado do morro”, chama a atenção para a recorrência dessa temática em *Corpo de baile*. No livro, as formas de organização comunitária se destacam por suas singularidades e reforçam a falência do modelo histórico totalitário. A noção de comunidade que está em jogo configura-se na contramão da imanência de uma comunhão orgânica, pois “não encontra seu princípio na construção, mas na incompletude, uma comunidade estruturada na falta”.<sup>302</sup> Exemplo fulcral que corresponde a essa tematização, que toma como referência comunidades complexas, está imbricado nessa relação de Manuelzão com a Samarra. Nesses termos, há uma interação paradoxal entre ele e o lugar, no sentido de suficiência e incompletude. Dessa maneira, a noção de comunidade é dessubstancializada e está em consonância com a ideia defendida por Roberto Esposito acerca de *communitas* (comunidade com obrigação partilhada), baseada num “único” ter-em-comum, um corpo social coeso, no *commun* (o que não é próprio). Segundo Esposito, “o que os membros da *communitas* partilham é, acima de tudo, uma expropriação da sua substância que não se limita ao seu ‘ter’ mas que aflige o seu próprio ‘ser sujeitos’”.<sup>303</sup> Na organização social da Samarra, durante a festa, Manuelzão vive a tensão entre o compartilhamento do comum, *communitas* (a comunidade), o *munus* (que indica dever — podendo significar ofício ou dom), e o seu contrário, o esvaziamento do comum, o *immunitas*, a busca incessante do *proprium*, sua profunda individualidade. A personagem se coloca no limite entre o coletivo proporcionado pela festa e o individual, suas convicções e interesses pessoais. Neste âmbito, há uma falta, um sentimento de incompletude.

Dessa maneira, no contexto da novela, foi preciso que houvesse um grande acontecimento, a festa de inauguração da capela, para que, de fato, Manuelzão pudesse refletir sobre o mundo vivido e as experiências mais dramáticas. Através da forma como essa personagem percebe o espaço, em decorrência da mobilização da festa, mostra-se uma apreensão objetiva e subjetiva do sertão na narrativa, como pode ser observado no seguinte trecho: “A festa era o a-esmo, um acontecido de muitos, os espaços, uma coisa que não se podia pegar”.<sup>304</sup> Era um evento expressivo, havia reunido pessoas dos lugares mais remotos do sertão: Chapadão, Maquiné, Pirapora, Vereda do Liroliro, Riacho do Boi, Três-Veredas, Grotão do Abaeté, Fazenda da Santa-Lua, Andrequicé, entre outros. A maneira como o

---

<sup>302</sup> VECCHI, 2009, p. 3.

<sup>303</sup> ESPOSITO, 1998, p. 148.

<sup>304</sup> ROSA, 2006a, p. 198.

narrador vai inventariando um conjunto de comunidades circundantes destaca uma tensão desses lugares com a Samarra, e de Manuelzão com os habitantes oriundos dessas comunidades, neste caso, os convidados da festa.

O velho vaqueiro Manuelzão, durante o evento de inauguração da igreja, seu maior empreendimento ali na Samarra, percebendo a idade avançada, é tomado por um sentimento perturbador. No intervalo do trabalho pesado da fazenda, durante a festa, quando tudo corria aparentemente bem, “a música derretia o demorado das realidades. Mas dava receio. Assim a música amolecia a sustância de um homem para as lidas, dessorava o rijo de sobresser”.<sup>305</sup> É nesse momento intervalar, entre o trabalho e o descanso, no momento do ócio proporcionado pela festa, que a personagem tem condições de reelaborar o pensamento e refletir sobre a vida. Situação que se aproxima do estado de “range rede” de Riobaldo, que se desdobra na capacidade de se inventar no gosto “de especular ideia”.<sup>306</sup> Riobaldo e Manuelzão se assemelham no sentido de que ambos vivenciam a experiência de refletir sobre os acontecimentos de suas vidas, razões e “desrazões”. Essas personagens estão em busca de avaliar tanto seus sucessos quanto seus fracassos. Depois que terminou a parte religiosa do evento, Manuelzão, repentinamente, entra em uma inexplicável desordem interior:

Manuelzão saía de lá, queria estar mais simplificado. Mas, debaixo de tão curtas horas, e sentia que estava caído de alturas — das alturas da festa. Tudo era diferente do que devia de ser. Mesmo enquanto se festava, a gente carecia de sofrer também o ramorro dos usos, o mau sempre da vida: uns adoeciam com moléstias, outros se entristeciam, alguém tinha de cuidar das necessidades de todos, rompe reinava as maçadas, e a gente tinha de precator os perigos do amanhã, que subia armado contra os fundamentos de hoje. Os outros aceitavam o misturado disso, entravam nus na festa, feito fossem meninos. Mas, ele, Manuelzão, não.<sup>307</sup>

A descoberta que faz de si reafirma o sentido de renovação nesse momento epifânico proporcionado pela festa. A partir desse evento, desenvolve-se em Manuelzão uma força que desarticula o estado de harmonia com o lugar. Dessa forma, o movimento essencial da caminhada durante a festa contém as retenções necessárias à reflexão.

Nessa viagem-dança entre os espaços e personagens, configura-se na novela “A estória de Lélío e Lina”, a sinalização de um novo começo que principia no Pinhém: “Na entrada-das-águas, tempo de afã em toda a fazenda-de-gado nos Gerais, um vaqueiro de fora chegou à

---

<sup>305</sup> ROSA, 2006a, p. 209.

<sup>306</sup> ROSA, 2001b, p. 26.

<sup>307</sup> ROSA, 2006a, p. 212, 213.

do Pinhém”.<sup>308</sup> Temos, no início da narrativa, a entrada desse estranho. A referência geográfica do Pinhém no mapa de *Corpo de baile* é bastante vaga e indefinida, o lugar é circundado “desse redor de gerais, onde a terra e o pasto pobrejam tanto”.<sup>309</sup>

A riqueza do Pinhém contrasta com a pobreza dos arredores. A fazenda tem todas as possibilidades de ser produtiva, porém está em declínio. A certa altura, o narrador sugere que há uma tensão em virtude da possível decadência da fazenda. Nesse sentido, a aparente ordem está sendo corroída por uma desordem invisível:

Mas ali, no Ribeirão do Pinhém, e no São-Bento, era a felicidade de terrão e relva, em ilha farta — capões de cultura alternando com pastagens de chão fosfado, calcário, salitrado — quase tão rica quanto as do Urubuquaquá e do Peixe-Manso. Tanto, que às vezes seo Senclér se reanimava, no entusiasmo de que dela pudesse tirar a salvação de seus negócios; mas que, outras horas, num arregalar de tristeza, pensava achando que talvez ele mesmo não soubesse aproveitar tudo aquilo, e tinha medo de ruína próxima.<sup>310</sup>

A instabilidade da família de seo Senclér e o estado de desordem que desestabiliza toda a estrutura organizacional do Pinhém remetem ao conflito entre o moderno e o arcaico. O espaço é móvel e acentuam-se os dilemas, os paradoxos e as contradições entre a “ilha farta” e a ameaça “de ruína próxima”. O Pinhém é, a um só tempo, um lugar aberto e fechado. Como aponta Roncari: “A fazenda do Pinhém é um pouco ilha e um pouco universo, ele tanto se isola, como um lugar florescente no meio de um deserto ruinoso, como se basta, quase fechada, aparentemente independente de contatos, embora estes existam e a ameacem”.<sup>311</sup>

Até certo ponto, a desordem na fazenda está relacionada à incapacidade do proprietário seo Senclér de gerir os negócios, como argumenta Roncari. Dessa forma, a falta de ordenação advém do fato de elementos do mundo moderno (o capital, o dinheiro) penetrarem no mundo arcaico do sertão (dos fazendeiros amorosos — como aqueles que se relacionam inclusive com a mulher de seus subordinados — e altivos, dignos e valorosos) e, assim, suas bases vão sendo corroídas. Roncari nos fala dessa relação ambígua entre o moderno e o arcaico no Pinhém:

Como um universo próprio de relações, ainda que vivendo ameaças externas e internas, o Pinhém permitia aos seus homens mais liberdade de escolhas do que outros lugares. A luta pela sobrevivência nele não parecia muito

<sup>308</sup> ROSA, 2006a, p. 247.

<sup>309</sup> ROSA, 2006a, p. 249.

<sup>310</sup> ROSA, 2006a, p. 250.

<sup>311</sup> RONCARI, 2004, p. 151.

opressiva, embora o trabalho fosse árduo, e os homens não estavam tão sujeitos às ambições de poder e riqueza como os de fora do lugar.<sup>312</sup>

De fato, o dinheiro e o poder não são elementos cruciais para esses homens, que não têm como objetivo principal a acumulação de bens materiais e dinheiro. Há aqui uma desestabilização dessa visão do homem moderno dominado pelo capital. Porém, o lugar não está imune às ameaças externas. Aqui desponta uma questão essencial. Com a chegada do capital, há uma reorganização do Pinhém que, segundo Roncari, deixa de ser “ilha” para incorporar símbolos da modernidade, novos valores e costumes. A mudança ocorre com a entrada de “seo Amafra e o encarregado Dobradinho, os novos donos do Pinhém, cujos nomes ressoam a chegada da *mafra*, a gente ordinária, e o *dobrão*, a moeda antiga”,<sup>313</sup> com isso, mudam-se as formas de relações entre patrão e empregados, marcando assim “o fim de um tempo de pessoas ocupadas muito mais com amor do que com a produção de mercadorias e acúmulos de bens”.<sup>314</sup>

*Corpo de baile* mostra um mundo patriarcal em crise devido à penetração do moderno. No livro, há uma tensão entre grandes fazendeiros e pequenos proprietários de terras, poder privado disputando espaço com o poder público, mundo do dinheiro contra o mundo dos valores antigos; tudo isso é recorrente na organização social do Pinhém. Aspectos da modernidade contrastam com a pobreza e a permanência e as transformações de valores se misturam. Ao mesmo tempo em que apresenta um modelo de família da tradição patriarcal, coloca em questão as relações em decadência, devido à penetração dos valores urbanos, como o dinheiro. “O movimento da história indica a transferência da propriedade das mãos de homens de certa estirpe, familiar e patriarcal, para as de outros de categoria inferior, mais preocupados com os rendimentos e interesses comerciais”.<sup>315</sup> Ao vender a fazenda a seo Amafra, seo Senclér quebra a cadeia de transmissão aos filhos que, por sinal, já se encontram morando na cidade para estudar.

De acordo com Luiz Roncari, seo Senclér é quem melhor traduz a expressão do patriarca no livro *Corpo de baile*. O espaço da casa é um demarcador do patriarcalismo no Pinhém. “A Casa de dona Rute e seo Senclér, sempre que referida, é grafada com maiúscula, de modo a distingui-la das demais e como se fosse a própria ou a única verdadeira casa, a casa-grande”.<sup>316</sup> Os espaços por onde se transita no Pinhém são divididos em vários

---

<sup>312</sup> RONCARI, 2004, p. 152.

<sup>313</sup> RONCARI, 2004, p. 155.

<sup>314</sup> RONCARI, 2004, p. 155.

<sup>315</sup> RONCARI, 2004, p. 160.

<sup>316</sup> RONCARI, 2004, p. 157.

segmentos e categorizações que permitem perceber a posição hierárquica das personagens. A casa de seo Senclér, lugar de respeito, é um símbolo do patriarcalismo no panorama social do Pinhém, e reflete a ordem e o poder ali estabelecidos nas relações que se efetivam entre o fazendeiro e os habitantes da fazenda.

O espaço da geografia do Pinhém divide-se em parte alta e baixa, verticalidade e horizontalidade. Na parte alta está a casa de dona Rute e de seo Senclér, ostentando superioridade. “Delmiro chamou Lélío a espiar lá para dentro da Casa, a sala e o corredor comprido, aquilo tudo enorme”.<sup>317</sup> Situada na parte baixa da fazenda, está a casa das “tias” Conceição e Tomázia, mulheres do sexo. O narrador demarca os lugares sociais das personagens. “[...] — **lá em cima**, na Casa, dona Rute, flor-d’altura, a que podia ser por esses grandes Gerais todos o rebrilho de uma joia... E **ali** aquela Tomázia, cachimbando!”<sup>318</sup> Enquanto dona Rute se destaca pela beleza, a imagem de Tomázia surge associada à inferioridade. Observe-se que o narrador usa os advérbios lá e ali como marcadores do lugar físico, que indicam uma diferenciação dos espaços, influenciada pelas posições que as personagens ocupam. Nessa conjuntura, a casa das “tias” aparece como o lugar do prazer, do sexo sem censura.

Em se tratando do lugar social em que essas mulheres estão inseridas, Luiz Roncari aborda a representação da prostituta em Guimarães Rosa, ressaltando o outro lado dessas personagens, que é o viés positivo do exercício das “tias” como mulheres do sexo. “Tomázia e Conceição, que se prostituíam como iniciadoras no amor, [...]; cumpriam quase uma função higiênica e nutritiva no lugar [...]; e se elevavam como educadoras nas artes cortesãs”.<sup>319</sup> De certa forma, esses espaços heterogêneos não se enquadram nem dentro nem fora da lógica dominante.

Dante Moreira Leite destaca também esse viés positivo na ficção rosiana, com o tratamento dado à prostituta, especialmente referindo-se àquelas que exercem o ofício sem exploração econômica. De acordo com Leite, elas se enquadram no aspecto moralmente aceitável e surgem despidas de julgamento social. “A ficção de Guimarães Rosa conduz-nos, ainda aqui, a um universo primitivo, em que a mulher-dama, longe de ser vista como impura ou depravada, é uma sacerdotisa do amor”.<sup>320</sup> De qualquer forma, tanto abarcam o sentido mitológico, de “sacerdotisa do amor”, como da ordem social histórica, revestida do valor moral. Em se tratando especificamente de Tomázia e Conceição, a valorização está muito

<sup>317</sup> ROSA, 2006a, p. 285.

<sup>318</sup> ROSA, 2006a, p. 300, 301, grifos nossos.

<sup>319</sup> RONCARI, 2004, p. 190.

<sup>320</sup> LEITE, 2007, p. 150, 151.

mais vinculada ao mito da prostituta como sacerdotisa do sexo. As “tias” atuavam como as mediadoras entre a realidade e o mito, e cumpriam o ofício ensinando:

Tinha nojo não, dizia que gostava era de ensinar coisas. Já tinha sido de zona, de bordel, na cidade — lá se chamava era *Lindelena*... — “E quem trouxe você pra cá?” — Lélío indagou. — “Quem? Adivinha, só. Não acerta? Pois foi o seo Senclér, mesmo, Bem. Ele já teve rabicho, por mim! Tenho muito lombo...”<sup>321</sup>

Tomázia havia sido amante de seo Senclér, que a encontrou na zona boêmia na cidade e a levou para o sertão. O local onde vivem as “tias” é em terras da fazenda, porém afastado, escondido. Caracteriza-se como um espaço de desvio; trata-se de um espaço que, mesmo sendo localizado dentro dos limites das terras de seo Senclér, desloca-se constituindo um lugar à parte. Portanto, dentro do tecido social do Pinhém, o sentido desse espaço é problematizado. É um lugar que promove o alívio das tensões sociais e a integração pacífica dos oprimidos:

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 num dente...” **Moravam numa casinha bem estável, à beira do córrego**, depois daquela capoeirinha, que se avistava. — “E o seo Senclér deixa? Dona Rute?!” — “Mas elas duas estão aqui na Casa, 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”.<sup>322</sup>

O espaço onde vivem Conceição e Tomázia caracteriza-se como desviante, porém útil para promover desafogo aos vaqueiros, desde que fique no limite tolerado. Há uma contraposição de sentido: a descrição do lugar, onde se perpetua o sexo, implicitamente remete ao moralmente inaceitável, negativo, vem entremeada de positividade. O local em que está a “casinha bem estável à beira do córrego” é aprazível e remete ao *tópos (locus amoenus)*, uma alusão ao mundo grego. No Pinhém, a casa das tias é propícia para o prazer e o sexo. A paisagem remete à natureza e ao frescor, um cenário ideal à felicidade dos vaqueiros:

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. Havia também dois bancos, de talas de buriti. O Pernambo brincava na viola;

<sup>321</sup> ROSA, 2006a, p. 300, aspas e itálicos do autor.

<sup>322</sup> ROSA, 2006a, p. 296, aspas do autor, grifos nossos.

acocorado perto dele, Placidino tocava berimbau. Peças de roupa secavam, numa corda, ou estendidas no capim. Acolá, no limo 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 enrolara um lenço estampado na cabeça. Era a Conceição, conforme se queria.<sup>323</sup>

A casa das “tias” surge como um refúgio dos vaqueiros onde encontram os prazeres para suprir as carências afetivas. O ambiente é festivo, alegre, propício para satisfazer os empregados da fazenda. Aberta aos domingos e durante a semana somente à noite, é um espaço em que os homens circulam livremente, aonde vão para serem “servidos”. Os trabalhadores tinham esse lugar na fazenda como espaço privado para o prazer e descanso, após horas em serviço exaustivo com o gado.

No Pinhém, os espaços estão codificados de acordo com esses valores sociais. Temos um espaço referencial, a casa, o símbolo da família patriarcal e “todo o resto da população do Pinhém era periférica e circundava a família dos ricos proprietários”.<sup>324</sup> As famílias periféricas que habitam esses espaços do entorno e esses moradores mantêm permanente contato, intensas circulação e movimentação com o centro, apresentando características comuns entre elas, em que se destaca a estrutura de dependência da periferia em relação à casa-grande.

Há também diferenças entre essas organizações familiares, que estão fora do centro. Por um lado, tem-se a família sertaneja tradicional, que preza a honra, representada por Aristó, o capataz da fazenda. O vaqueiro Delmiro apresenta a Lélío o Pinhém, ressaltando essas particularidades. “Mostrava, por onde passavam, casas de vaqueiros. — ‘Ali, é o Lidebrando. Mulher dele, Benvinda, é filha de Aristó. Eles dois são **gente de todo valor de respeito**’”.<sup>325</sup> Por outro, notam-se situações que saem fora desses moldes — são exemplos, o casal Jiní e Tomé Cássio (ela, ex-amante de seo Senclér, passa a ter um caso com Lélío). O fazendeiro, após ter comprado a Jiní, “a pôs **morando de mentira** com o Bereba, que é um pobre coitado fazedor de alpercatas, e deu ao Bereba uma casinha nova, com muita comodidade”.<sup>326</sup> Há também, nessa mesma condição, Adélia Baiana (amante de seo Senclér e casada com Ustavo), “por isso, [seo Senclér] tinha botado o Ustavo para ir com a Adélia para o retiro do São-Bento, aonde ele seo Senclér sempre ia que podia, assim dava menos na

<sup>323</sup> ROSA, 2006a, p. 297.

<sup>324</sup> RONCARI, 2004, p. 157.

<sup>325</sup> ROSA, 2006a, p. 263, grifos nossos.

<sup>326</sup> ROSA, 2006a, p. 274, grifos nossos.

vista”.<sup>327</sup> Como se vê, o proprietário da fazenda, na condição de regulador e proprietário das terras do Pinhém, não consegue manter-se soberano com relação a seus vaqueiros, pois estes guardam segredos que podem abalar seu casamento com Dona Rute. Assim, o núcleo patriarcal recebe influência da periferia abalando a estrutura centralizadora do poder.

No que diz respeito aos espaços mais distantes e “marginais”, destaca-se na novela o lugar onde vive isolada com o filho a prostituta Caruncha. Essa personagem “morava quase dentro do mato, e não falava, nem por sinais, muda de nascença; mas que descarecia de falar”.<sup>328</sup> O lugar habitado por Caruncha é selvagem, fica à margem do Pinhém, afastado do centro. Desencadeia-se uma tensão de ordem e de desordem, do domesticado e do selvático como polo irradiador de desestatização do núcleo familiar.

Em certa medida, podemos dizer que há uma aproximação do Pinhém com a estrutura espacial do Mutum. Nessa novela, como na outra, há uma relação de semelhança com o modelo de espaço grego — que considera o espaço afastado da casa como o mais “selvagem”, — das terras selvagens e dos confins, distantes das normas que definem e mantêm o convívio social. No Mutum, tio Terêz se esconde no mato e de lá envia bilhete para Nhanina e, dessa forma, ameaça a estabilidade familiar. No Pinhém, a Caruncha (que habita na floresta) atua de forma semelhante.

No cerne das tensões e conflitos que caracterizam esses espaços, está a casa das “tias”, um lugar, que se diferencia de onde vive Caruncha, por ser mais civilizado. A casa delas está em um espaço emblemático, não faz parte do mundo da ordem (centro), mas também não está no da desordem. Elas moram relativamente perto da casa de seo Senclér. Seguem regras: só “recebem” os vaqueiros à noite e nos fins de semana. No entanto, Caruncha recebe qualquer um, a qualquer hora.

Em *Corpo de baile*, apresenta-se uma sociedade rural em que o arcaico e moderno se mesclam de diferentes formas. Guimarães Rosa potencializa nessa novela as relações humanas centradas nas experiências do vivido, que se interpenetram nos valores éticos, culturais e sociais que vigoram no sertão. Dessa forma, o Pinhém leva a uma travessia em direção a um espaço ambíguo, forjado. É um espaço potencialmente denso, de transição, do encontro e do desencontro.

É recorrente nas narrativas uma ênfase aos vaqueiros no exercício do ofício. A associação se dá por meio do entrelaçamento das duas superfícies, a da sedimentação das relações sociais e a do plano da subjetividade. Além de trazer Lélío numa relação de encontro

---

<sup>327</sup> ROSA, 2006a, p. 274.

<sup>328</sup> ROSA, 2006a, p. 371.

consigo mesmo, o foco também é dado ao homem em sua relação com o meio. Como tem sido discutido aqui, o espaço em *Corpo de baile* surge misturado aos acontecimentos internos. “Ah, o mundo não se acabava não; em horas, mesmo, pelo direito, parecia que o mundo nem estava ainda começado. De um modo, o que se acabava era o Pinhém, em quieta desordem e desacordo de coração”.<sup>329</sup> Podemos dizer que, nesse desdobramento, o Pinhém remete a um espaço ainda a ser explorado, que para Lélío representa o desejo e os afetos.

Lélío viaja da Tromba-d’Anta, lugar que simboliza a desordem, em direção ao norte, um lugar seguro e chega ao Pinhém, em busca de compreender o passado, ordenar a própria vida. Pretendia viajar percorrendo os caminhos pelos quais o pai havia passado. A relação da personagem com o lugar é imediata. “A chegada de Lélío ao Pinhém foi um encontro propício e cheio de agouros, como a chegada do sol na morada dos gaviões, cujos nomes, Lélío e Pinhém, são onomatopeias de Hélio e dos gritos dos pássaros”, de modo que “o lugar só intensificava o que já era uma disposição intrínseca do sujeito”.<sup>330</sup> A travessia dá um ar de recomeço à vida de Lélío.

Já se abençoava de ter vindo para o Pinhém; principalmente, se conseguia solto, dono de si e sem estorvo. Era um novo estirão de sua vida, que principiava. Antes, nos outros lugares onde morara, tudo acontecia já emendado e envelhecido, igual se as coisas saíssem umas das outras por obrigação sorrateira — os parentes, os conhecidos, até os namoros, os divertimentos, as amizades, como se o atual nunca pudesse ter uma separação certa do já passado; e agora ele via que era dessa quebra que a gente precisava às vezes, feito um riachinho num ribeirão ou rio precisa de fazer barra.<sup>331</sup>

As expectativas da personagem são demarcadas, evidenciando os aspectos subjetivos. O jovem inexperiente busca vida nova, chega à fazenda movido pelo desejo de liberdade. O jovem vaqueiro, ao mover-se por esses espaços, principia uma travessia-aprendizagem que lhe dará uma melhor compreensão da vida e das relações estabelecidas ali, e tem no Pinhém um primeiro momento de repouso.

Naquele lugar, “Lélío ganhava ponto de paz, só se admirava de que, com um dia passado no Pinhém, o sentir era o de que tivesse já vivido ali um tempo de anos, tanto tantas pessoas e coisas pequenas dançavam se tecendo na boca do vazío das horas grandes”.<sup>332</sup> Há, entretanto, um segundo momento, o da desintegração, que culmina com sua saída.

<sup>329</sup> ROSA, 2006a, p. 316.

<sup>330</sup> RONCARI, 2004, p. 154.

<sup>331</sup> ROSA, 2006a, p. 254, 255.

<sup>332</sup> ROSA, 2006a, p. 286, grifos do autor.

A passagem de Lélío pelo Pinhém é marcada, sobretudo, pela amizade com Lina. A viagem desse protagonista vai além do deslocamento no espaço pelas fazendas dos gerais, e ocorre mais especificamente no plano simbólico, na tensão entre as lembranças, as angústias do passado e a descoberta do novo. Também nessa novela há uma renovação do espaço físico que se transforma junto ao desenvolvimento interior da personagem. O encontro de Lélío e Lina ocorre de forma muito sutil, porém provoca uma profunda mudança em Lélío:

Mas segurou a mão de Lélío, e disse, curtamente, num modo tão verdadeiro, tão sério, que ele precisou de rir forte, de propósito: — **“Agora é que você vem vindo, e eu já vou-m’bora. A gente contraverte. Direito e avesso... Ou fui eu que nasci de mais cedo, ou você nasceu tarde demais. Deus pune só por meio de pesadelo. Quem sabe foi mesmo por um castigo?...”**<sup>333</sup>

Temos aqui um (des)encontro que mescla tempos e espaços difusos. A personagem Lina é o liame que une Lélío ao Pinhém e tem o poder de conduzi-lo com suas palavras sábias a uma dimensão reflexiva. É exatamente essa contravenção da lógica, num encontro entre opostos, no “ir e vir” da vida, marcada pela disparidade entre as idades das personagens e a dissonante distância no tempo em suspensão, que ocorre uma simetria entre elas. Esse evento possibilita a maturação do conhecimento de Lélío acerca do mundo e sobre si mesmo. Nesse quiasso, nessa estrutura cruzada que se articula no desencontro, nesse espaço paradoxalmente de separação, é que surge a juntura. Nessa aparente descontinuidade, “direito e avesso” se entrecruzam.

Rosalina conversa com Lélío sobre as questões dele, e lhe oferece novas perspectivas, de modo que ele vai delineando novo trajeto. Lélío vinha em busca de seguir os caminhos do pai, para encontrar, de certa forma, o pai perdido e também a si mesmo. No ilimitado espaço da travessia constitutiva que a novela conduz, faz-se surgir um caminho novo em que fixos e variáveis se alternam, marcando os movimentos da vida. A viagem tanto se direciona para dentro do sertão, para os ocos dos gerais, como para o interior do homem:

Desde aquele ano todo, quase dia com dia, se acostumara a buscar da bondade dela, os cuidados e carinho, os conselhos em **belas palavras que formavam o pensar por caminhos novos**, e que voltavam à lembrança nas horas em que a gente precisava. Sua voz sabia esperanças e sossego. Às vezes, olhado por aqueles olhos, homem destremia da banzeira da vida, se livrava de qualquer arrocho e ria de si mesmo um pouco, respirando mais.<sup>334</sup>

<sup>333</sup> ROSA, 2006a, p. 310, negritos nossos.

<sup>334</sup> ROSA, 2006a, p. 319, negritos nossos.

Lélio é um viajante e após algum tempo esgota-se a motivação de viver no Pinhém, e nele se efetua o desejo de partir. “Andando os dias, entanto, tomou-o a vontade de ir embora do Pinhém. Precisava de outra parte”.<sup>335</sup> Há uma imediata relação entre a insatisfação da personagem, animada por uma força interior e o espaço exterior, que a impulsiona a sair dali. “Então ele ia; ia. Tinha vivido, extrato, no Pinhém — demais, em tempo tão curto. Ali não cabia. Aquele lugar o repartia em muitos, parava como uma encruzilhada. Ia. Então, por que ainda não tinha ido?”<sup>336</sup> Há uma ambiguidade; a oscilação entre o ir e o ficar coexiste. Lélio não pertence àquele lugar nem a lugar nenhum. — “Vai, meu Mocinho. Chegou o de ir. Não por fuga, nem por canseira daqui, nem por medo. Mas, o que eu sei, e seu coração sabe, é que a razão da vida é grande demais, e algum outro lugar deve de estar esperando por você...”<sup>337</sup> O Pinhém representa para Lélio mais um lugar de passagem. Sua vida nômade não lhe permite se fixar em canto algum. Antes e após sua jornada no Pinhém, seu destino era andar sem ponto de chegada estabelecido.

Enfim, como foi mostrado até aqui, tomadas em conjunto, as novelas estão ancoradas em uma realidade sertaneja ambígua. Os espaços, onde se desenrolam as ações, se desdobram entre ordem e desordem, aberto e fechado, liberdade e encarceramento, nômade e sedentário, e demarcam as sucessivas segmentações da obra. A noção de um mapa aberto e o comportamento oscilante das personagens nesses espaços de trânsito contribuem para a (des)ordenação do mundo do qual elas fazem parte.

## 2.6 Estruturação e fragmentação narrativa

Em *Corpo de baile*, há uma fragmentação na estrutura narrativa, aspecto que influi no modo de configuração do espaço no livro. É frequente nas novelas, discursos entrecortados e a desestruturação do enredo. Faz parte da técnica e estética de composição do livro o procedimento em que a narrativa é quebrada e a sequência textual é entrecortada, como nesse trecho da novela “Buriti”:

A fazenda de nhô Gualberto Gaspar era dali a légua, tomava-se pela esquerda. — “Sortimento de farmácias é provado? É seu do senhor, comercial, ou é do Governo?” Desentendia. — “Ah... A ver. Os tempos ásperos para a criação, pra a lavoura...” Nhô Gualberto discutia mansinho,

<sup>335</sup> ROSA, 2006a, p. 378.

<sup>336</sup> ROSA, 2006a, p. 380.

<sup>337</sup> ROSA, 2006a, p. 380, 381.

desprotegido, como se estivesse recebendo um consolo. — “... A paca mergulha, fica mais ou menos cinco minutos. Mas capivara chega a ficar uns dez...” — o setelagoano conferia com o outro, o primeiro caçador. O que sabiam: — “Paca, quando foge, vai a nado rio-acima, na lua-minguante; mas avança é rio-abaixo na crescente...” Às artes. Um bicho é um bicho, e a lua é de todos. Ao miúdo, nhô Gualberto desescondia um modo sincero de desconfiar. Mas buscava entendimento com Miguel, à socapa dos caçadores, já prontos para mais viagem.<sup>338</sup>

Na primeira frase, temos o referencial da localização da fazenda trazida pela voz narrativa, mas que imediatamente se justapõe aos diálogos das personagens. Passa-se de um diálogo a outro em meio à descontinuidade e planos narrativos diversos. A montagem da cena se vale de várias combinações, elementos díspares, evidentemente explorando o espaço sertanejo por meio do ponto de vista narrativo como meio de estabelecer uma lógica interna. São inseridas partes dispersas, reflexões do narrador que geram um desarranjo. “Este procedimento narrativo desorganiza uma visão estereotipada e fixa da realidade; [...] a realidade é representada como poliedro”.<sup>339</sup>

Nesse sentido, há uma interferência no plano da organicidade de *Corpo de baile*. No corpo místico e fragmentado do livro, a noção de que cada novela constitui unidade fechada é substituída pela composição de fragmentos. Cada narrativa constitui potencial expressivo no corpo do livro, parte fundamental na produção de sentido do conjunto. No plano textual, a fragmentação na composição narrativa constitui um modo recorrente na produção rosiana. A forma de escrita marcada por recorte, quebra do discurso para a introdução de reflexão, mudança de planos narrativos, jogo de digressões produzem tensões diversas.

A flexibilidade das narrativas desdobra-se na tensão entre fragmentação e unidade no livro. A novela “O recado do morro” ilustra bem esse procedimento narrativo relacionado à fragmentação do discurso, em que o recado é moldado de acordo com cada personagem encarregada de transmitir a mensagem. Ao passar pelos recadeiros, a mensagem vai se completando, à medida que os fragmentos vão sendo repassados e agregando novos significados de acordo com cada recadeiro, suas próprias disposições íntimas, circunstâncias da transmissão do recado. Assim, como uma espécie de mosaico que vai reunindo e colando cacos de natureza diversa, o recado vai ganhando inteligibilidade. A mensagem vai sendo transmitida e o sentido dela vai sendo construído pelos recadeiros, sendo revelado seu destinatário somente ao ser recodificado em forma de canção. Na quarta versão do recado,

<sup>338</sup> ROSA, 2006a, p. 641, grifos do autor.

<sup>339</sup> LIMA, 2001, p. 56.

quando este é passado de Guégue a Nominedômine, a mensagem continua fragmentada, apesar das transformações e acréscimos adquiridos ao longo de sua transmissão:

— Uai, então é! É que nem o Menino...

— O menino? O menino? **De uns assim foi dito, que entram no Reino-do-Céu dançadamente... Que menino?**

— A bom, no Bôamor: foi que o Rei — isso do Menino — com espada na mão, tremia as peles, não queria ser favoroso. Chegou a Morte, com a caveira, de noite, falou assombrando. Falou foi o Catraz, Qualhacoco: o da Lapinha... Fez sino-saimão... Mas com sete homens, caminhando pelos altos, disse que a sorte quem marca é Deus, seus Doze Apóstolos, e a Morte batendo jongo de caixa, de noite, na festa, feito História Sagrada... Querendo matar à traição... Catraz, o irmão dum Malaquia... Ocê falou: a caveira possui algum poder? É fim-do-mundo?

— É o começo dele, é o começo — alvorada de toda a Glória! Um arcanjo sabe o poder de palavras que acaba de sair de tua boca... Ajoelha, às graças, ajoelha, já!<sup>340</sup>

A desorganização estrutural nessa versão transmitida pelo Guégue reflete a percepção fragmentada da personagem. No trecho, temos o sentido da mensagem sendo construído na sua travessia rumo à canção. Percebe-se que, por meio de um jogo de palavras entre o verbo e o substantivo “dito”, faz alusão ao menino Dito, da novela “Campo geral”. Há uma relação ente o Dito, que pregava a alegria e morreu menino em “Campo geral”, e a palavra “dito” da citação acima, que vem associada a um menino (anjo), que entrou “no Reino-do-Céu dançadamente”.

As várias versões do recado atuam como uma espécie de espelhamento da própria estrutura de *Corpo de baile*. A estrutura narrativa fragmentada nos remete à montagem da obra, em que a relação entre as novelas produz múltiplas percepções e a união das partes constitui o corpo não linear das narrativas e opera como partes, fragmentos que se encaixam entrecruzando personagens, espaços e temas. À luz do pensamento benjaminiano, a fragmentação da percepção e a fragmentação da linguagem ganham expressiva importância. Segundo Benjamin, “a linguagem é, assim, fragmentada para nos seus fragmentos adquirir uma expressão diferente e mais intensa”.<sup>341</sup> O fragmento para Benjamin só se justifica em relação ao conjunto e a obra de natureza fragmentária se constitui de modo semelhante a um “mosaico”,<sup>342</sup> em que elementos figuram em justaposição, por meio da descontinuidade e de uma explosão de abismos. A partir da ideia de que a obra é formada de fragmentos e que estes revelam a sua unidade, Benjamin chama a atenção para o seu próprio método utilizado em

<sup>340</sup> ROSA, 2006a, p. 431, grifos nossos.

<sup>341</sup> BENJAMIN, 2013, p. 224, 225.

<sup>342</sup> BENJAMIN, 2013, p. 17.

*Origem do drama trágico alemão*, em que o livro é constituído mediante a articulação de fragmentos.

Lançado no abismo, o recado enviado pelo morro é transmitido por personagens que, de algum modo, uns de maneira direta, outros indiretamente, fogem à lógica “da razão”, opondo-se à “megera cartesiana”.<sup>343</sup> São eles: Gorgulho ou Malaquias, Catraz ou Qualhacoco, Joãozezim, Guégue, Nominedômine, o Jubileu ou Santos-Óleos, Coletor, o músico Laudelim Pulgapé. Da primeira até a última versão do recado, há um longo percurso. Gorgulho, o primeiro recadeiro, é quem recebe o recado diretamente do morro.

A partir daí, o recado fragmentado, desconexo, segue sendo retransmitido pelos demais recadeiros até chegar a seu destinatário, Pedro Orósio. Nessa viagem-travessia do recado, as palavras saem da lógica comum e tendem a abrir-se aí num abismo. Assim, a linguagem escapa da rigidez ordenada. Nesse plano composicional, a língua opera por analogia aos transmissores do recado, que estão deslocados dos espaços confinados e livres das estruturas normativas. Como se percebe no fragmento, no início o recado não é inteligível, é fragmentado e desconexo, no entanto, vai ganhando sentido com as retransmissões.

As linhas de força, justaposição entre contrários, o movimento paradoxal que define a escrita rosiana, trazem como aspecto fundamental a liberdade criativa, como princípio estético da forma literária à abertura para outros códigos, enfatizando a configuração fragmentária. O método criativo rosiano desorganiza a ideia tradicional da forma de representação do espaço, colocando em destaque a tensão entre precisão e imprecisão, completude e incompletude, destacando sua singularidade literária.

Ainda tratando dos aspectos composicionais que fazem parte da estruturação de *Corpo de baile*, Coutinho enfatiza que “a novela ‘O recado do morro’ é uma bela metáfora de sua criação artística, que começa num processo de revelação e completa-se originando outro”, de modo que, nesse processo de retransmissão, se instala “uma cadeia que não tem mais fim, e desdobrando-se como constante reescritura, como sucessivas traduções”.<sup>344</sup> Assim, o recado não se finda, vira canção, a estória da canção vira “caso”<sup>345</sup> (o “caso de vida e de morte” que se conseguiu “rastrear pelo avesso”) e o caso vira uma novela, “O recado do morro”, escrita por Guimarães Rosa — que os leitores e a crítica continuam mantendo viva.

---

<sup>343</sup> ROSA, 2003b, p. 90.

<sup>344</sup> COUTINHO, 2006, p. 166.

<sup>345</sup> A canção de Laudelim Pulgapé lembra a canção de Siruiz em *Grande sertão: veredas*, que também é reveladora para Riobaldo. “A canção de Siruiz, forma híbrida também ela de narração épica e instantâneo lírico, contém cifrado em suas palavras enigmáticas o destino de Riobaldo” (ARRIGUCCI JR. 1994, p. 27).

Ao longo da expedição, o recado cifrado (de vida ou morte), enviado pelo morro a Pedro Orósio, chega ao destinatário final recodificado em canção pelo violeiro Laudelim Pulgapé. Veremos a passagem da novela em que o violeiro tem um momento epifânico, uma iluminação que ordena a linguagem:

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. Ave, matutava. E mesmo, quando o Pedro Orósio o pegou pelo braço e ia levando, ele entreparou, asseado, pé no ar. — “Isso é importante!” — disse. E pendurou cara, por escutar mais. — “...**O extraordinário de importante... Tremer as peles... Cristãos sem o que fazer... Quero ver meu ouro...** Um danado de extraordinário!...” O que? A tontaria do Coletor? **Patarata!** Mas, que é que se havia, se o Laudelim era mesmo assim — que dava de com os olhos não ver, ouvido não escutar, e se despreparava todo, **nuvejava**. Nunca se sabia de seus porfins.<sup>346</sup>

O impulso criativo de Laudelim surge quando ele ouve a mensagem. Com entusiasmo, tenta apreender o recado expressando intensa vibração que extravasa em sentidos. De início, é surpreendido, tocado de tal maneira por uma sensação “esquisita” que lhe causa inquietação. Diante dessa massa amorfa que consegue captar, passa a “maturar”, modelar a matéria — refletir, pensar e organizá-la. Logo percebe que se trata de algo “extraordinário de importante” e, nesse momento intuitivo, a mensagem colocada em alta frequência, em meio intraduzível, dá forma à canção reveladora. Assim que entrou nesse processo criativo, Laudelim procurou um lugar afastado, “se sentou debaixo do itapicuru, temperava o violão, apalpou as cordas”, e ali ficou por um longo tempo retirado, dedicado a trabalhar aquela iluminação. A partir daí, surge a canção como uma nova forma de (re)velar a mensagem. A reformulação do recado incorpora a linguagem da poesia ao fluxo narrativo da mensagem. Verifica-se, nesse processo de significação, uma convergência entre o recado e a canção. O significado e a combinação extensiva das imagens e a força imaginativa presentes na canção do Laudelim<sup>347</sup> se destacam.

Na festa, Laudelim apresenta a canção, que é recebida com entusiasmo como uma “dessas cantigas milagrosas, que pousam no coração do povo, que as violas semeiam e os cegos vendem pelas estradas”. É uma composição forte, “que o verso transmuz da pedra das palavras”.<sup>348</sup> Depois de ter ouvido a canção, e já se aproximando do final da festa, Pedro Orósio segue com Ivo Crônico e mais seis homens em direção a Saco-dos-Cochos.

<sup>346</sup> ROSA, 2006a, p. 449, itálico e aspas do autor, grifos nossos.

<sup>347</sup> Em resposta à carta ao Padre Boaventura Leite, Guimarães Rosa comenta sobre esse momento de iluminação de Laudelim. “[...] o artista, que, movido por intuição mais acesa, captura a informe e esdrúxula mensagem sob a forma de inspiração poética, ordenando-a em arte e restituindo-lhe o oculto sentido: tudo serviu como gênese de uma canção” (LEITE, 1987, p. 175).

<sup>348</sup> ROSA, 2006a, p. 460.

“Entremente, ia cantando. Mal e mal, tinha aprendido uns pés-de-verso, aquela cantiga do Rei não saía do raso de sua ideia. [...] Gostava daquela música. Gostava de viver”.<sup>349</sup> Ouvindo e repetindo a canção é que Pedro Orósio entende o recado e percebe a emboscada.

A canção traz a imagem emblemática da morte, mas que, por meio de trajetos estranhos e indefinidos, vai ganhando dimensões mágicas, iluminando a vida e o caminho de Pedro Orósio, que, ao final, “com medo de crime, esquipou, mesmo com a noite, abriu grandes pernas. Mediu o mundo. Por tantas serras, pulando de estrela em estrela, até seus Gerais”.<sup>350</sup> Nesse trecho, que ocorre após o confronto, Pedro Orósio, com medo de ter matado um dos traidores durante a briga, e com receio da chegada da polícia, vai embora para seus gerais. A sua saída dali é bastante emblemática e se faz mediante a mistura de elementos realistas (o medo da polícia; a decisão de voltar para os gerais) e mágicos (pular de estrela em estrela), que impede a delimitação do espaço em qualquer nível, e coloca o realismo e o mito em tensão, em suspensão.

Enquanto Pedro Orósio segue pela estrada e aproxima-se do momento da emboscada, o narrador faz um recorte, fragmenta a narrativa para introduzir um longo trecho reflexivo que retarda o desfecho. A narrativa é deslocada para o passado, num desdobramento entre o interior dos Gerais e a subjetividade da personagem. A representação da natureza se mistura ao vivido, à experiência afetiva:

Ao sim, tinha viajado, tinha ido até princípio de sua terra natural, ele Pedro Orósio, catrumano dos Gerais. Agora, vez, era que podia ter saudade de lá, saudade firme. **Do chapadão — de onde tudo se enxerga.** Do chapadão, com desprumo de duras ladeiras repentinas, onde a areia se cimenta: a grava do areal rosado, fazendo pururuca debaixo dos cascos dos cavalos e da sola crua das alpercatas. Ou aquela areia branca, por baixo da areia amarela, por baixo da areia rosa, por baixo da areia vermelha — sarapintada de areia verde: aquilo, sim, era ter saudade! **O vivido velho dos vaqueiros,** gritando galope, encourados rentes, aboiando. Os bois de todo berro, marruás com marcas de unha de onça. Chovia de escurecer, trovoava, trovoava, a escuridão lavrava em fogo. E na chapada a chuva sumia, bebida, como por encanto, não deitava um lenço de lama, não enxurrava meio rego. Depois, subia um branco poder de sol, e um vento enorme falava, respondiam todas as árvores do cerrado — a caraíba, o bate-caixa, a simaruba, o pau-santo, a bolsa-de-pastor. De lua a lua. Sempre corriam as emas, os veados, as antas. Sonsa, nadava a sucuriju. [...] Uma luz mãe, de milagre. E o coração e coroo de tudo, **o real daquela terra, eram as veredas vivendo em verde com o muito espelho de suas águas, para os passarinhos, mil — e o buritizal, realegre sempre em festa, o belo-belo dos buritis em tanto, a contra-sol.**<sup>351</sup>

<sup>349</sup> ROSA, 2006a, p. 462.

<sup>350</sup> ROSA, 2006a, p. 467.

<sup>351</sup> ROSA, 2006a, p. 462, 463, grifos nossos.

Nesse fragmento, o espaço guarda uma relação com a vida e as lembranças da personagem de sua terra natal. Quando se aproxima do final da viagem, que corresponde ao retorno de Pedro Orósio aos Campos Gerais, a saudade dele se intensifica. Os chapadões e as veredas, que representam a imagem do “real daquela terra”, abrem-se numa miríade de formas. As “duras ladeiras repentinas”, que surgem no caminho do viajante, simbolizam os obstáculos enfrentados duplamente pelo protagonista. A imagem que irrompe da “areia branca, por baixo da areia amarela, por baixo da areia rosa, por baixo da areia vermelha — sarapintada de areia verde”, que aparece nessa vigorosa metáfora, evidencia a tensão, entre aquilo que está encoberto no recado (a emboscada, a morte) e a descoberta da traição ao decifrar a mensagem.

Ao verificar as relações de interdependência entre as novelas e as formas de estruturação e fragmentação das narrativas, os movimentos de ida e volta das personagens que se entrecruzam, vimos que, em *Corpo de baile*, os espaços de precisão/imprecisão revelam uma instigante ambiguidade nas várias formas de tensões presentes no livro. A recorrência do tema da viagem apresenta um deslocamento do espaço e implica a continuidade/descontinuidade entre as novelas e a estabilização/desestabilização da estrutura narrativa. Em *Corpo de baile*, Guimarães Rosa confronta as formas lineares da escrita ao fragmentar e cruzar os diferentes enredos e gêneros textuais, numa relação paradoxal de completude/incompletude, que tem efeito nas formas de configuração do espaço.

### 3. PAISAGEM: A EXPERIÊNCIA PERCEPTIVA DO ESPAÇO

*Tudo é real porque tudo é inventado.*

João Guimarães Rosa

#### 3.1 Espaços e paisagens: alargando os horizontes

Uma breve investigação do conceito de paisagem nos leva a perceber a multifuncionalidade do termo, sobretudo quando se trata da categoria paisagem na perspectiva da literatura. Sabemos que a paisagem é um tema provocador e ainda insuficientemente explorado na obra de Guimarães Rosa. No âmbito de nosso trabalho, o vínculo estabelecido entre espaço e paisagem tem relação direta com a forma como natureza e realidade geográfica se transformam em componentes literários em *Corpo de baile*. Não estamos aqui reduzindo a paisagem a um tema para demarcar a descrição de um cenário, ou de uma região, mas nosso objetivo é abordá-la com acuidade compreendendo as suas formas de representação, que ganham sentido no texto. Segundo destaca Michel Collot, a paisagem literária designa a dimensão da experiência do sensível, de modo que “a percepção constrói a paisagem”. É por meio das “sensações eletivas e suas ressonâncias afetivas”<sup>352</sup> que o escritor constrói a paisagem criando um mundo único. Desse modo, percepção e imaginação caminham juntas.

O espaço e a paisagem na obra de Guimarães Rosa configuram-se num vasto território repleto de ambiguidades, que tem como base a complexa imagem do sertão. O rico material da fauna e flora sertanejas, que entram na composição da paisagem rosiana, exprime uma significativa convergência entre a natureza e os aspectos culturais, sociais e simbólicos.<sup>353</sup> Reside potencialmente nessa paisagem a integração entre a realidade geográfica e a humana. É da relação do sujeito com o mundo — aspecto determinante na relação homem-natureza — que a paisagem rosiana surge, paradoxalmente, como símbolo do reencontro do homem com o cosmos, mas que também abre fissuras, pontos de obscuridade do sertanejo frente às

---

<sup>352</sup> COLLOT, 2013, p.56.

<sup>353</sup> Conforme os estudos de Michel Collot, “a paisagem aparece, [...], como uma manifestação exemplar da multidimensionalidade dos fenômenos humanos e sociais, da interdependência do tempo e do espaço e da interação da natureza e da cultura, do econômico e do simbólico, do indivíduo e da sociedade. A paisagem nos fornece um modelo para pensar a complexidade de uma realidade que convida a articular os aportes das diferentes ciências do homem e da sociedade” (COLLOT, 2013, p.15).

adversidades da vida. Dessa forma, as personagens rosianas encontram na paisagem e na natureza o caminho para as interrogações e para o autoconhecimento.

Dentre as interações discursivas que fazem parte da composição da paisagem em *Corpo de baile*, estão as personagens, o modo como elas se situam e se manifestam diante da complexidade do mundo objetivo e o subjetivo. O destaque dado aos elementos naturais tem uma relação intensa com os conflitos psicológicos. Na novela “Dão-lalalão”, a cena que mostra a despedida, a saída de Dalberto da casa de Soropita, situa bem essa dimensão da paisagem:

Menos que a manhã não vinha longe, o fresquim frio, os galos pondo canto, **o ar cheiroso dos Gerais se trazendo de todos os verdes**, remolhada funda de orvalho a poeira das estradas, pesada como um reboco, e as vacas berrando, as cabras bezoando, no meio dos pios pássaros. Um frio sem umidade nenhuma, a gente aguentava sair sem roupa que fosse, para o livre, não tremia. Mal apontando o sol, já Doralda estava levantada, os pezinhos nus nas sandálias, os cabelos lavados, atado neles um lenço amarelo vivo. A amigas palavras e a risos, ela dava café a Soropita e Dalberto, que saíam pelos animais de sela, consoante conversavam. Dalberto não queria esperar o almoço, sua pressa vinha de um desejo, que só de entrevisto em seus olhos cada um respeitava. No se despedir, ainda pediu, à beira da cerca, duas flores, que uma pôs no peito e enfeitou com a outra a testeira da mula rata. Montou e tocou, era um cavaleiro guapo, marchava.

**Soropita não estava bem, o princípio daquele dia mareava-o mal num dramar.** Os assuntos, tantos; e a ida do Dalberto era capaz de sempre ser um rumo de tristeza, de pressentimento; quem sabe era a derradeira vez que estava encontrando aquele bom amigo. Os passopretos que sarapiavam, rodeavam a casa com seus gritos, felizes fixos, só é que o negrume de asas, como esses roubam nas plantações.<sup>354</sup>

Nesse fragmento, enfatiza-se a correspondência entre o universo exterior e o interior, mobilizando dois lados que se interpenetram. A cena inicialmente coloca em destaque a paisagem exterior à casa, que é configurada por meio de uma interação harmoniosa, de um belo amanhecer em que predomina “o ar cheiroso dos Gerais se trazendo de todos os verdes”. Na segunda parte, enfatiza-se o estado de ambivalência da personagem: “Soropita não estava bem”, seu estado de ânimo “mareava-o mal num dramar”. A paisagem interpela o universo narrativo evidenciando os medos e as incertezas dele. Desse jogo entre o externo e o interno surge a expressão profunda da paisagem que se move conjuntamente com a personagem.

É nosso propósito, neste capítulo, identificar, nas narrativas de *Corpo de baile*, a paisagem como expressão das experiências e dos dramas das personagens. Deise Dantas Lima assinala que, em *Corpo de baile*, as personagens, inseridas nos seus cotidianos, procuram,

<sup>354</sup> ROSA, 2006a, p. 549, 550, grifos nossos.

dentro do quadro vivo da paisagem em transformação, a compreensão existencial. “*Corpo de baile* corresponde a uma concepção do homem como ser em processo, cuja compreensão demanda um incessante e solidário construir de sentido na presença do outro”.<sup>355</sup> As personagens passam por diferentes tensões e enfrentam dificuldades para lidar com os próprios dramas, compreender o outro e o mundo.

Partimos da hipótese de que, em *Corpo de baile*, a paisagem é reveladora de experiências subjetivas, além de produtora de expressões poéticas. Analisamos a tessitura ficcional do espaço rosiano buscando compreender os pontos de confluência com a paisagem e as experiências das personagens. Porém, antes de entrarmos no detalhamento dessa questão, discutiremos a simbiose entre paisagem e natureza que, de certa forma, demarca a singularidade do sertão-gerais em *Corpo de baile*.

A natureza, com suas formas e cores e os procedimentos de composição, marca a singularidade da paisagem no livro, que aparece em meio a referentes geográficos, mas também escapa a esses contornos, que não permitem situá-la em uma topografia precisa. Na novela “Uma estória de amor”, essa questão aparece de modo significativo. Dentro da estória narrada pelo velho Camilo durante a festa, “Romanço do Boi Bonito”, surge um espaço deslocado do sertão real, uma paisagem mágica:

Num campo de muitas águas. Os buritis faziam alteza, com suas vassouras de flores. Só um capim de vereda, que doitava de ser verde — verde, verde, verdeal. Sob oculo, nesses verdes, um riachinho se explicava: com a água ciririca — “Sou riacho que nunca seca...” — de verdade, não secava. Aquele riachinho residia tudo. Lugar aquele não tinha pedacinhos.<sup>356</sup>

No contexto da narrativa, esse lugar que surge como um oásis no meio do sertão fica na “Fazenda Lei do Mundo”, um espaço simbólico, de complexa interação entre natureza e paisagem. No fragmento acima, objetos do mundo material, dos espaços concretos, os campos, os buritis e o riacho, que fazem parte da composição do ambiente natural, são trazidos à cena por meio de seu conjunto de metáforas. A nosso ver, Guimarães Rosa dedica-se a trabalhar a paisagem, aproximando arte e natureza.<sup>357</sup> Assim, há entre a paisagem cultural (as forças sociais e históricas) e a paisagem natural (realidade na qual ela existe) uma tensão.

---

<sup>355</sup> LIMA, 2001, p. 30.

<sup>356</sup> ROSA, 2006a, p. 241.

<sup>357</sup> Sobre esse procedimento, podemos perceber que em Guimarães Rosa o tratamento dado à paisagem/natureza aproxima-se do conceito de belo natural proposto por Adorno, na *Teoria Estética*, para quem “a arte é, em vez de imitação da natureza, uma imitação do belo natural”. Adorno afirma ainda que “no belo natural, entram em jogo intimamente unidos, ora de modo musical, ora à semelhança de um caleidoscópio, elementos naturais e históricos. Um deles pode assumir o lugar do outro e é nessa flutuação, não na univocidade das relações, que vive o belo natural” (ADORNO, 2008, p. 114).

Em se tratando da experiência com a paisagem, percebemos uma aproximação, do estilo de Guimarães Rosa, com o neoimpressionismo de Paul Cézanne e Vincent Van Gogh. Ainda que em perspectivas bem diversas, a semelhança se dá devido ao fato de que esses artistas, tanto na poética quanto na pintura, trabalham a paisagem por meio de uma relação íntima com a natureza em estado nascente, de modo a provocar sensações novas. Assim, a expressão da natureza na obra desses autores destaca-se pela observação direta do meio natural, do mundo objetivo e da busca por uma liberdade criadora e de renovação estética. Neste caso, o paralelismo entre a concepção da paisagem na pintura e na narrativa literária tem como base o processo criativo. Tanto o pintor quanto o escritor investem no tratamento com a interlocução entre natureza e paisagem.

De acordo com Merleau-Ponty, Cézanne “‘germinava’ com a paisagem”, e ele a concebia “como organismo nascente”.<sup>358</sup> À maneira de Cézanne, Guimarães Rosa busca trazer uma imagem detalhada, um quadro vivo da natureza, um olhar bem de perto da paisagem. Sua aproximação a Van Gogh se dá também em função do modo como trabalhavam, tanto um quanto o outro, a paisagem por dentro, dando vida, cor e significado poético à realidade observada. Giulio Carlo Argan, no livro *Arte Moderna* (2006), destaca que “cada signo de Van Gogh é um gesto com que enfrenta a realidade para captar e se apropriar de seu conteúdo essencial, a vida”,<sup>359</sup> e acreditamos que isso se estende a Guimarães Rosa. Ambos apresentam em suas obras uma ruptura com os modelos tradicionais da representação da realidade, ainda que em seus textos prevaleçam as impressões objetivas resultantes do contato e observação direta da natureza.

Guimarães Rosa, em *Corpo de baile*, provoca diversas “transgressões”, inovações estéticas referentes ao modo de configuração da paisagem. Por meio de um movimento de impressão e expressão, percepção e sensação, de descrição objetiva e introspecção, o autor abre indicativos de que a paisagem já não serve a simples moldura para as ações das personagens.

Um dos maiores problemas implicados num estudo sistemático da paisagem é a variação de sentido. A noção de paisagem existe antes mesmo da elaboração de seu conceito, que é bastante diversificado e complexo. A paisagem (*Landschaft*), como conceito, surgiu somente na segunda metade do Século XIX, na Alemanha, ligada ao campo da geografia.<sup>360</sup> Anne Cauquelin, no livro *A invenção da paisagem*, traça pressupostos acerca da problemática

<sup>358</sup> MERLEAU-PONTY, 2004b, p. 132.

<sup>359</sup> ARGAN, 2006, p. 124.

<sup>360</sup> A paisagem, como resultado do encontro entre sujeito e natureza, foi amplamente explorada no Romantismo, que colocou em debate temas ligados à representação e à subjetividade.

que envolve as variações no conceito de paisagem,<sup>361</sup> sobretudo com relação à aproximação com a natureza. “Desdobrar essas dobras [entre paisagem e natureza] é, claramente, criticar as ‘evidências’ que nos dizem ser a paisagem idêntica à natureza”.<sup>362</sup>

O termo paisagem remete a uma representação do mundo e dos objetos visíveis pelo sujeito, e como apreensão do espaço na literatura, representa rico material de análise. Michel Collot, ao tratar da paisagem literária, no livro *Poética e filosofia da paisagem* (2012), destaca que o debate contemporâneo acerca da paisagem exige hoje maior especificidade. É preciso considerar nesses termos que “a paisagem não é a região, mas certa maneira de vê-la ou de figurá-la como conjunto perceptiva e/ou esteticamente organizado: ela jamais se encontra somente *in situ*, mas sempre também *in visu* e/ou *in arte*”.<sup>363</sup> A paisagem literária está ligada à percepção e se constitui de elementos significativos, pois “a ação de ver (do observador) não se limita a registrar o fluxo de dados sensoriais; ela os organiza e interpreta, de maneira a fazer dele uma mensagem”.<sup>364</sup>

Como já sinalizamos, em *Corpo de baile* a paisagem se abre em vários horizontes, podendo tanto aparecer como uma experiência perceptiva, ou como interface da relação entre homem e espaço físico. Na abertura da novela “Cara-de-Bronze”, o espaço geográfico é trazido, em primeiro plano, por meio de uma visão panorâmica dos gerais. A paisagem colocada em cena mostra o modo como há seleção e regulação das informações e impressões na configuração do espaço:

No Urubuquaquá. Os campos do Urubuquaquá — urucuias montes, fundões e brejos. No Urubuquaquá, fazenda-de-gado: a maior — no meio — **um estado de terra. A que fora lugar, lugares**, de mato-grosso, a mata escura, que é do valor do chão. Tal agora se fizera pastagens, a vacaria. O gadame. **Este mundo, que desmede os recantos. Mar a redor**, fim a fora, iam-se **os Gerais, os Gerais do ô e do ão**: mesas quebradas e mesas planas, das chapadas, onde há areia; para o verde sujo de más árvores, o grameal e o *agreste* — um capim rude, que boca de burro ou de boi não quer; e água e alegre relva arrozã, só nos transvais das *veredas*, cada qual, que refletem, orlantes, o cheiroso sassafrás, a buritirana espinhosa, e os buritis, os ramilhetes dos buritizais, os buritizais, os b u r i t i z a i s, os buritis bebentes. Pelo andado do Chapadão, em ver o viajante é um cavaleiro

<sup>361</sup> O conceito de paisagem é complexo e variável, mas é importante frisar que, sendo esta uma construção simbólica, sua consolidação se deu por meio de múltiplas abordagens. Assim, “partir de um grau zero da paisagem”, em que sua concepção ainda aparece de forma muito simplificada, nos mostra essencial para compreensão desse sentido em que a imagem era tomada como “simples cópia insuficiente das maravilhas da natureza”, para se chegar a um grau mais emergente, em que “a paisagem adquiria a consistência de uma realidade para além do quadro, de uma realidade completamente autônoma” (CAUQUELIN, 2007, p. 37).

<sup>362</sup> CAUQUELIN, 2007, p. 31, grifo da autora.

<sup>363</sup> COLLOT, 2013, p. 50.

<sup>364</sup> COLLOT, 2012, p. 25.

pequeninho, pequenino, curvado sempre sobre o arção e o curto da crina do cavalo — o cavalinho alazão, sem nome, só chamado Quebra-Coco. Cavaleiro vai, manuseando miséria, escondidos seus olhos do à-frente, que é só o mesmo numa distanciação — e o céu uma poeira azul e papagaios no voo. Os Gerais do trovão, os Gerais do vento.<sup>365</sup>

O campo de referência, o espaço em questão são os gerais. Portanto, o narrador se coloca nesse lugar, nessa paisagem, para “mimetizar o registro de uma experiência perceptiva”.<sup>366</sup> O fragmento traz uma profusão de imagens visuais que compõem o Urubuquaquá, espaço em que irá se desenvolver a narrativa. Podemos dizer que “o espaço se desdobra, assim, em espaço observado e espaço que torna possível a observação”.<sup>367</sup> A descrição da paisagem é feita com riqueza de detalhes e demarca o ponto de vista, uma “focalização”, para usar o termo proposto por Gérard Genette, para ilustrar uma restrição do campo perceptivo, “uma seleção da informação narrativa”.<sup>368</sup> Dentro da perspectiva da “focalização”, a delimitação da paisagem se dá alternando-se num movimento de aproximação e afastamento. Esse trecho que inicia a novela é usado para configurar o cenário e ambientar a narração. Em Guimarães Rosa, a paisagem natural está intimamente ligada ao ponto de vista, pois é ele que resgata “os fundamentos sensíveis da paisagem poética, sensoriais e sinestésicos, cinestésicos e cenestésicos, como sua repercussão afetiva e seus prolongamentos no imaginário”.<sup>369</sup>

Neste estudo, é nosso interesse abordar a paisagem na inter-relação com o espaço e com os aspectos cognitivos sensoriais. Em *Corpo de baile*, a paisagem é um espaço percebido, interiorizado por meio da experiência sensível do mundo. Desse modo, a realidade geográfica e a paisagem sertaneja constituem experiências sensoriais expressas pelas personagens. Na leitura das novelas, deparamos com a percepção da paisagem natural aparentemente determinada pela apreensão do espaço pelas personagens. Tem-se nas narrativas a conformação do espaço em interlocução com a paisagem, que aparece no livro, portanto, como um espaço percebido, ligado a um ponto de vista.

Nessa linha de pensamento, destacamos a relação entre o mundo das coisas e o da subjetividade humana, que, no âmbito das especificidades do espaço, tem enorme relevância. Milton Santos define o “espaço como um conjunto inseparável de sistema de objetos e sistema de ações”, e acrescenta que, embora estejam diretamente relacionados, “paisagem e espaços não são sinônimos”, pois, segundo o geógrafo, essa dicotomia se dá devido ao fato de

<sup>365</sup> ROSA, 2006a, p. 559, 560, itálicos do autor, negritos nossos.

<sup>366</sup> BRANDÃO, 2013, p. 62.

<sup>367</sup> BRANDÃO, 2013, p. 62.

<sup>368</sup> GENETTE, 1972, p. 147.

<sup>369</sup> COLLOT, 2012, p. 53.

que, enquanto a paisagem se define como um conjunto de formas decorrentes da relação entre homem e natureza, o espaço vai além, abarcando essas formas, mais a vida que as anima. Desse modo, “cada paisagem se caracteriza por uma dada distribuição de formas-objetos, providas de um conteúdo técnico específico. Já o espaço resulta da instrução da sociedade nessas formas-objetos”.<sup>370</sup> Tanto a paisagem como o espaço estão inseridos dentro de um conjunto de símbolos e imagens-objetos.

Em *Corpo de baile*, no entrelaçamento entre personagem, espaço e paisagem tem-se a dimensão da funcionalidade dos objetos que, na obra literária, são portadores de sentido e estão relacionados à ambientação das personagens. De acordo com Michel Butor, alguns objetos cumprem o “papel de indício”.<sup>371</sup> A partir de apontamentos decorrentes da forma como eles entram na composição das cenas, podemos compreender as estratégias utilizadas na construção do texto. Os objetos, antes de serem ordenados no plano narrativo, aparecem no espaço, aparentemente sem significado relevante, dispostos em “continente amorfo, uma espécie de saco, onde os objetos estão postos sem ordem, e onde o narrador os extrai um a um, ao acaso”.<sup>372</sup> Esse movimento de ordenamento dos elementos no espaço liga os objetos uns aos outros compondo o tecido narrativo.

Na ficção rosiana, os instrumentos que compõem a ambientação das cenas participam efetivamente da configuração do espaço e da paisagem. É recorrente que, em *Corpo de baile*, a significação simbólica dos ambientes internos — tais como a fazenda, a casa, o quarto, a cozinha — incide sobre as caracterizações físicas, sociais e estados psicológicos das personagens. Na novela “Cara-de-Bronze”, a tentativa de os vaqueiros construírem uma imagem que os leve a conhecer melhor o patrão misterioso faz que eles se apeguem a cada detalhe, até mesmo saber como é o quarto onde o Velho vive fechado:

*Moimeichêgo*: E como é o jeito do quarto dele?

*O vaqueiro Mainarte*: Pois é escuro e muito espaço, lugaroso, com o catre, a rede, mochos pra se sentar, as arcas de couro, bruaca aberta, uma mesa com forro de couro; e uma imagem da Virgem na parede, e castiçal grande, com vela de carnaúba...

*O vaqueiro Cicica*: Desses couros todos, de onças. O quarto é forrado inteiro com couro de onça, no chão e nas paredes...<sup>373</sup>

A mobília do quarto de Cara-de-Bronze traduz simplicidade, objetos coerentes com o ambiente do sertão histórico, como o uso do couro. A imagem, ligada às crenças, aos valores

<sup>370</sup> SANTOS, 2008, p. 103.

<sup>371</sup> BUTOR, 1974, p. 42.

<sup>372</sup> BUTOR, 1974, p. 42.

<sup>373</sup> ROSA, 2006a, p. 574, grifos do autor.

sertanejos, “as arcas” que suscitam os segredos não revelados do Velho, todos esses objetos têm grande relevância na composição do ambiente do quarto. São elementos que não se restringem a uma focalização do espaço estritamente físico, mas que também denotam uma simbolização do modo de vida fechado, do isolamento da própria personagem no seu contexto social, histórico e cultural.

Os elementos dispostos no cenário são recursos usados para criar a ambientação e contribuem para a representação do espaço na dimensão geográfica, objetiva, e sua significação no plano subjetivo. Assim, esses objetos não têm sentido isoladamente, pois só adquirem significado a partir da interação entre eles. Em *Corpo de Baile*, os objetos têm suas especificidades bem determinadas na composição das cenas, como vemos nesse fragmento da novela “Dão-lalalão”:

Tirou o paletó, pendurou bem. Tirou o cinturão, pondo cuidado nas armas. Guardava o cano-curto debaixo do travesseiro. Tirou as botas, sem consentir de Doralda ajudar. Arrumou as botas, escrupuloso. Ah, ele mesmo sucedia conhecimento de ter de ser assim um homem sistemático. Mais que arrumou a til as botas, em parelha, esta encostada na outra. Aquelas botas estavam empoeiradas, ressuja da viagem; tivesse hora, tivesse um trapo, limpava. Doralda, quieta, em pé, acompanhava-lhe o bem-estar dos movimentos, com os olhares. Doralda, a mais bela — mimosa sem candura. Em cima da cômoda, o candeeiro repartia o espaço do quarto em bom claro e boas sombras.<sup>374</sup>

A cena ambientada no quarto e que antecede um momento de intimidade entre o casal segue um ritual em que Soropita se desarma e se despe. A inflexão e a assimilação intrínseca dos objetos na cena são bastante emblemáticas, não há focalização de cama no quarto, mas uma intensificação em objetos específicos, tais como as armas e as botas. A arma debaixo do travesseiro, o estado de tensão e insegurança de Soropita, a necessidade de vigiar e se proteger compõem um quadro que mostra a textura complexa dessa personagem e seus conflitos. Esses objetos do mundo exterior funcionam como uma ressonância do universo interior de Soropita. O espaço físico e a paisagem deixam de ser percebidos e passam a enfatizar a interiorização da personagem. A figuração das botas usadas e sujas faz alusão às marcas dos caminhos percorridos pela personagem. Esse componente é parte da engrenagem que impera em toda a novela, a frequente dúvida, calçar e tirar, revelar e ocultar o corpo e o segredo. Na presença do candeeiro, da luz que representa na cena um notável símbolo da noite e do desejo ardente, mas também a alternância entre sombra e claridade, é possível traduzir o estado ambivalente de Soropita, a permanente oscilação entre certeza e dúvidas.

---

<sup>374</sup> ROSA, 2006a, p. 541.

As imagens espaciais que ganham visibilidade por meio do discurso do narrador e das ações das personagens fazem parte da composição da “ambientação”. Dessa forma, os objetos colocados na composição da cena têm fundamental significação na revelação de traços das personagens. Nesse sentido, servem como indício de compreensão dos laços de pertencimento delas com o lugar habitado.

Em *Corpo de baile*, a paisagem nunca completa o sentido, pois está sempre em construção revelando a força viva da natureza que nela atua. Os objetos que compõem as cenas, colhidos do mundo natural e/ou cultural, como as botas de Soropita e a arca de couro de Cara-de-Bronze, ainda que façam parte do mundo objetivo, carregam no texto marcas de subjetividade.

O sertão, com tudo que o compõe, é, portanto, o material trabalhado esteticamente por Guimarães Rosa na composição da paisagem. Na medida em que se aprofunda no mundo sertanejo, mais se revela o potencial estético imanente às narrativas. Nesta exposição podemos, pois, destacar essa simbiose entre espaço, paisagem, natureza, objetos e personagem. Trataremos, no tópico seguinte, do aprofundamento dessas reflexões que nos levará à melhor compreensão da paisagem ligada ao campo da percepção.

### 3.2 Estesia paisagística: percepção espacial

Em *Corpo de baile*, como já foi dito, a paisagem surge através da percepção das personagens, manifestando-se por meio da interpenetração entre natureza e homem. Assim, a paisagem é construção humana, imagem interiorizada da natureza relacionada com a maneira como o sujeito se coloca no mundo. Nos textos rosianos, a paisagem natural abre importante via de reflexão sobre os modos de configuração do espaço. Portanto, a questão que se coloca em primeiro plano é compreender a potencial complexidade da paisagem na articulação do espaço e das relações das personagens.

Na obra de Guimarães Rosa, o mundo natural do sertão ganha enorme visibilidade. Dessa forma, a *estesia*<sup>375</sup> e o estético<sup>376</sup> estão implicitamente ligados à forma inovadora da

<sup>375</sup> Conforme o Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, o termo estesia é a capacidade de perceber sensações; sensibilidade e o sentimento da beleza (HOUAISS, 2001, p. 1235). *Estesia* (do grego *aisthesis*) diz respeito à relação sensível do sujeito com o mundo, e trata-se de um modo particular de perceber a realidade.

<sup>376</sup> “A palavra ‘estética’ vem do grego *aisthesis*, que significa sensação, sentimento. Diferentemente da poética, que já parte dos gêneros artísticos constituídos, a estética analisa o complexo das sensações e dos sentimentos,

representação literária dessa realidade nos textos desse autor. A apreensão da paisagem nos textos rosianos relaciona-se ao “campo de presença”.<sup>377</sup> A riqueza de detalhes com que as imagens do sertão ganham sentido na obra desse autor tem forte correlação no modo como o autor percebia os aspectos geográficos:

Devo explicar-me. De início, o amor da Geografia me veio pelos caminhos da poesia — **da imensa emoção poética que sobe da nossa terra e das suas belezas**: dos campos, das matas, dos rios, das montanhas; capões e chapadões, alturas e planuras, ipueiras e capoeiras, caatingas e restingas, montes e horizontes; do grande corpo, eterno, do Brasil.<sup>378</sup>

A “experiência estética” rosiana decorre, sobretudo, das relações de afeto a sua terra natal e das impressões da cultura sertaneja, imagem, sons, cheiros, sabores, sedimentadas em seus textos. A paisagem de Cordisburgo é revelada esteticamente por Guimarães Rosa, destacando a sua extraordinária capacidade de perceber por meio de estímulos sensíveis as belezas naturais do lugar:

Dois dias depois, estava eu visitando, em Cordisburgo — meu torrão inesquecível — a maravilha das maravilhas, que é a Gruta do Maquiné. **E, aqui, confesso, muita coisa se revelou a mim, pela primeira vez.** Certo, eu já pensava conhecer, desde a infância, os feéricos encantos da Gruta e as suas deslumbrantes redondezas: morros, bacias, lagoas, sumidouros, monstruosos paredões de calcário, com o raizame laocôntico das gameleiras priscas, e o róseo florir das cactáceas agarrantes. **Mas, era que, desta vez, eu trazia comigo um instrumento precioso — bússola, guia, roteiro, óculos de ampliação**: o trabalho que devemos à minuciosa operosidade, ao sentimento poético, à capacidade científica e ao talento artístico do meu saudoso amigo Afonso de Guaira Heberle: o reconhecimento topográfico «A Gruta de Maquiné e os seus Arredores». **Deu-se a valorização da estesia paisagística, graças às lições da ciência e da erudição. Prestígio da Geografia.**<sup>379</sup>

Há duas concepções que estão sendo matizadas aqui, uma que envolve a escrita literária rosiana e a outra que se ocupa da reflexão de Guimarães Rosa sobre a estesia paisagística. A experiência do autor decorrente do contato com a paisagem sertaneja aparece ampliada exponencialmente em sua obra. Embora a Gruta de Maquiné, até por estar localizada a 5km da cidade onde o autor nasceu, seja um lugar bem familiar a Guimarães Rosa, é com a mudança de perspectiva, e por meio de um olhar seletivo, a partir dos “óculos

---

investiga sua integração nas atividades físicas e mentais do homem, debruçando-se sobre as produções (artísticas ou não) da sensibilidade, com o fim de determinar suas relações com o conhecimento, a razão e a ética” (ROSENFELD, 2009, p. 7).

<sup>377</sup> MERLEAU-PONTY, 2011, p. 605.

<sup>378</sup> ROSA, 2006c, p. 16, grifos nossos.

<sup>379</sup> ROSA, 2006a, p. 17, grifos nossos.

de ampliação” e “sentimento poético”, alargado pela sensibilidade artística, que ele percebe dados relevantes na apreensão daquela paisagem, pautado na elaboração simbólica e conhecimento técnico. A *estesia* resulta de um processo de percepção e sensação da paisagem a partir da unidade da natureza com a poesia, da arte com a vida. Em amplo sentido, a obra rosiana nos fala da paisagem sertaneja, dos lugares por onde viajou e morou, que ficaram marcados em sua imaginação e permitiram sua elaboração poética. A paisagem ocupa um lugar central nas formas de estruturação e representação das espacialidades no livro. O ordenamento do espaço em *Corpo de baile* ocorre em estreita relação com as representações da paisagem e percepção das personagens. A paisagem aparece como a própria imagem do sertão, reflete e exprime o sertanejo, o meio natural e o mundo narrado, que surgem amalgamados. Nas novelas em análise, destacamos o desdobramento do espaço por meio da experiência “estésica” e experiência “estética”<sup>380</sup> da paisagem como uma força, uma potência integradora do universo natural e humano no livro de Guimarães Rosa.

Percebendo a riqueza de reflexões a respeito do espaço em *Corpo de baile*, e tomando-o como produtor de sentido, é que propomos analisar esse jogo complexo que define a paisagem no livro. Diante dos diferentes modos de composição da paisagem nas narrativas, que levam a diversas interpretações, analisaremos inicialmente os níveis de interlocução entre o geográfico e o simbólico relacionados à estesia paisagística.

Em *Corpo de baile*, o estatuto singular da paisagem decorre de um processo, de um olhar, que se desdobra em várias perspectivas. De acordo com Michel Collot,<sup>381</sup> a paisagem é tomada como uma realidade concreta se revelando como “natureza estética” dentro de uma realidade complexa, que decorre de uma “percepção e de uma construção, do objetivo e do subjetivo”.<sup>382</sup> Os elementos estruturadores do espaço estão dotados de valores intrínsecos que chamam a atenção por evocar em muitas personagens um sentimento de admiração, de afetividade, continuamente marcado pelo olhar de descoberta, como se vê, por exemplo, no trecho da novela “O recado do morro”, na cena que retrata a viagem da comitiva:

---

<sup>380</sup> Greimas aborda os estudos da fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty, para tratar do conceito de experiência, da interação do corpo sensível na relação de estesia e significação. Greimas, em *Da Imperfeição* (2002), analisa a experiência estética, tomando por base a interação sensível. A estesia é considerada pelo autor a base da experiência estética e está condicionada à ação das sensações e dos efeitos delas decorrentes. Assim como Merleau-Ponty, Greimas, por meio da semiótica do sensível, destaca a percepção articulada à afetividade.

<sup>381</sup> A formulação de paisagem que orienta os estudos desse teórico tem como base a fenomenologia de Merleau-Ponty, em que o grande destaque é dado à paisagem ligada à percepção dos sentidos e, de certa forma, ao simbólico.

<sup>382</sup> COLLOT, 2013, p. 17.

Seo Jujuca tinha pegado o **binóculo** do outro, e vinha até ao fim do lanço da escarpa — onde razoável tempo esteve apreciando: no covão, uma boiada branca espalhada no pasto. Por ali, a gente avistava mais trilhos-de-vaca do que veiazinhas nas orelhas de um coelho. **No macio do céu, seria bom passar o dedo.** — “Você entendeu alguma coisa da estória do Gorgulho, ei Pedro?” — “A pois, entendi não senhor, seo Jujuca. Maluqueiras...” Claro que era, poetagem. E seo Jujuca emprestava a Pedro Orósio o binóculo, para uma espiada. Ele havia **a linha das serras desigualadas**, a toda **lonjura**, as **pontas dos morros pondo o céu ferido e baixo**. Olhou, um tanto. Depois, esbarrado assim, sem que-fazer, sem ser para prosear ou dormir, desnorteava. [...]. **O riachinho, revirando, todo se cuspia.** E foi contentamento para Pedro Orósio, quando se arrumaram para continuar de seguida.

E, indo eles pelo caminho, duradamente se avistava o Morro da Garça, sobressaínte. O qual comentaram. Pedro Orósio bem sabia dele, de ouvir o que diziam os boiadeiros. Esses, que tocavam com boiadas do Sertão, vinham do rumo da Pirapora, contavam — que, por dias e dias, caceteava enxergar aquele Morro: que sempre dava ar de estar num mesmo lugar, sem se aluir, parecia que a viagem não progredia de render, a presença igual do Morro era o que mais cansava.<sup>383</sup>

Nesse trecho, foram utilizados alguns recursos estilísticos para composição da paisagem que estão ligados ao campo da percepção. Expressões como as “pontas dos morros pondo o céu ferido e baixo”, e o “riachinho, revirando, todo se cuspia” interferem no modo como as imagens paisagísticas são desveladas. A paisagem é vislumbrada de longe e o uso do binóculo na cena já denota uma visão estendida, uma ampliação dos potenciais do olhar expandido. Os referenciais da natureza estão no centro da cena, porém, o modo como as personagens observam a paisagem mostra um enquadramento em diferentes ângulos e diversos pontos de vista. Temos na cena o olhar de seo Jujuca, que pega o binóculo do seo Alquiste e, após visualizar a paisagem, passa-o para Pedro Orósio. O binóculo transitando de mão em mão pode ser compreendido como uma metáfora das variações do olhar e da percepção em diferentes intensidades, enquadramento e gradações daquela paisagem. Na cena, os trechos narrativos que contemplam os acontecimentos importantes são colocados em segundo plano.

A personagem seo Alquiste age de forma análoga ao próprio Guimarães Rosa, que ao percorrer o sertão demonstrava um exímio interesse em conhecer minuciosamente a fauna e a flora sertanejas, segundo atestam suas famosas cadernetas de viagem.<sup>384</sup> Também é recorrente

<sup>383</sup> ROSA, 2006a, p. 413, 414, aspas do autor, negritos nossos.

<sup>384</sup> Essas cadernetas encontram-se no acervo de Guimarães Rosa, no Instituto de Estudos Brasileiros IEB — da Universidade de São Paulo — USP, e trazem anotações minuciosas feitas pelo escritor na viagem que empreendeu ao sertão em maio de 1952, acompanhando uma boiada. As anotações registradas nas cadernetas de viagem foram publicadas inicialmente na revista *O Cruzeiro*, em 21 de junho de 1952. Com a publicação do diário *A Boiada*, esses manuscritos tornaram-se acessíveis ao público, tornando-se imprescindíveis para o

a semelhança com os viajantes naturalistas que, no século XIX, percorreram as regiões mais distantes do Brasil coletando dados sobre a natureza.<sup>385</sup> “O louraça, seo Alquiste, parecia querer remedir cada palmo de lugar, ver apalpado as grutas, os sumidouros, as plantas do caatingal e do mato”.<sup>386</sup> Esses acontecimentos e visualizações paisagísticas são manifestados de diferentes formas de focalização do caminho percorrido pela comitiva:

De feito, diversa é a região, com belezas, maravilhal. **Terra longa e jugosa, de montes pós montes:** morros e corovocas. Serras e serras, por prolongação. Sempre um apique bruto de pedreiras, enormes **pedras** violáceas, com matagal ou lavadas. **Tudo calcário. E elas se roem, não raro, em formas** — que nem pontes, torres, colunas, alpendres, chaminés, guaritas, grades, campanários, parados animais, destroços de estátuas ou vultos de criaturas. Por lá, qualquer voz volta em belo eco, e **qualquer chuva suspende, no ar de cristal**, todo tinto arco-íris, cor por cor, vivente longo ao solsim, feito um pavão.<sup>387</sup>

Ainda que haja a interferência de termos técnicos, há uma reconstrução simbólica dessa paisagem que, no contexto literário, recebe uma codificação própria. Nos trechos em destaque, a descrição do espaço físico se funde com o plano simbólico. Essa paisagem feita metaforicamente de pedras remete à imobilidade, à natureza selvagem, mas é também uma paisagem que se desdobra, se move, se transforma, que se “rói em formas”, pelas mãos do homem, com múltiplas possibilidades, constituindo-se “pontes, torres, colunas, alpendres, chaminés, guaritas, grades, campanários”.

Nos textos rosianos, a concepção da paisagem não se restringe à representação espacial, nem necessariamente se reduz a processo de subjetivação. Sua noção está relacionada ao estado de ambivalência entre estas duas instâncias. É perceptível que, em *Corpo de baile*, esteja em processo de alteração a relação do homem com a natureza e consigo mesmo, em função das transformações nas formas de organizações sociais e culturais recorrentes no sertão. As ambientações espaciais frequentemente mesclam-se à paisagem natural. Há uma valorização da dimensão perceptiva do espaço, em que a obra encena duplamente o olhar da personagem em confluência com a realidade interior, como se verifica nessa passagem da novela “A estória de Lélío e Lina”:

---

conhecimento da importância que a observação direta da realidade sertaneja teve na composição de *Corpo de baile*.

<sup>385</sup> José Miguel Wisnik, no texto “Recado da viagem”, aponta essa semelhança, entre a viagem empreendida em “O recado do morro” e as expedições realizadas pelos naturalistas, com destaque à viagem do dinamarquês Peter Lund à região de Cordisburgo e à gruta de Maquiné (WISNIK, 1998, p. 160).

<sup>386</sup> ROSA, 2006a, p. 391.

<sup>387</sup> ROSA, 2006a, p. 391, grifos nossos.

Na entrada-das-águas, subir de outubro, dado o revoa das tanajuras, trovejou forte campos-gerais a fora ao redor de tudo. Presos debaixo do céu, os homens e os bois sabiam sua distrição.

De tardinha, fim dum dia duro de trabalho, campeando, recampeando, foi que o vaqueiro Lélío do Higino saiu, sozinho, andando reto, só por querer não ter companhia. **Carecia de pensar.** Longe enorme, por cima da Serra do Rojo, **estavam rompendo os seguintes relâmpagos, aquela chuva de raios,** tochas de enterro. Um podia tremer de ver, achando que a serra e o mundo se queimavam. Lélío conhecia aquilo.<sup>388</sup>

Tem-se a aproximação do narrador do ponto de vista do protagonista que, em discurso indireto livre, traz uma focalização interna do vaqueiro que se faz em confluência com o espaço. A relação de espaço e personagem como um amálgama influencia e condiciona as ações. A expressiva subjetividade de Lélío, bem como seu estado de espírito, correlaciona-se com o estado de tensão causada pela “chuva de raios” que se anuncia. Nessas narrativas, a experiência espacial expõe uma relação sensível da personagem com o mundo. Mostra como a natureza tem valor simbólico em *Corpo de baile*, porque também nela se expressa o drama de Lélío.

Desse modo, a relação natureza, espaço, paisagem potencializa tensões nas representações do espaço no livro. Segundo Collot, a paisagem constitui “não apenas uma imagem de lugares ou um imaginário de espaço, mas uma configuração recíproca do mundo e da obra”.<sup>389</sup> Esse aspecto é bastante enfatizado também em “Cara-de-Bronze”, em que há uma necessidade premente de o fazendeiro “ver o que no comum não se vê: essas coisas de que ninguém não faz conta”.<sup>390</sup> Para tanto, organiza uma seleção para escolher o vaqueiro que melhor soubesse ver e depois descrever poeticamente a natureza, recriando-a esteticamente:

— O Velho mandava todos os três juntos, nos mesmos lugares. No voltar, cada um tinha de dar relato a ele, separado.

— Ensinava à gente: era a mesma coisa que desenvolver um cavalo.

Mandava-os por perto, a ver, ouvir e saber — e o que ainda é mais do que isso, ainda, ainda. **Até o cheiro de plantas e terras se espiritava. “Buriti está tocando...” — era de tarde, na variação do vento.** [...] Isso é um ofício. Tem de falar e sentir, até amolecer as cascas da alma. [...] Tirar a cabeça, nem que seja por uns momentos: tirar a cabeça, para fora do doido rojão das coisas proveitosas. [...] O Velho mandava. Tinham de ir, em redor, espiar a vista de de-cima do morro e depois se afundar no sombrio de todo vão de grotta, o que tem em toda beira de vertente, e lá em alta campina, onde o sol estrala; e quando o vento roda a chuva, quando a chuva fecha o campo. **Tudo tinham de transformar, ter em outras retentivas.**

Mas o Grivo dava sota e ás. O Velho escolheu o Grivo.<sup>391</sup>

<sup>388</sup> ROSA, 2006a, p. 316, grifos nossos.

<sup>389</sup> COLLOT, 2013, p. 8.

<sup>390</sup> ROSA, 2006a, p. 598.

<sup>391</sup> ROSA, 2006a, p. 598, 599, itálico do autor, grifos nossos.

Nesse trecho, a paisagem é transfigurada em texturas poéticas. Quadros da natureza recebem novas codificações e transformam-se em imagens simbólicas do sertão. Grivo foi o vaqueiro escolhido pelo Velho porque sabia olhar a natureza “falar e sentir, até amolecer as cascas da alma”. Para ver “o que não se vê no comum”, era preciso se deslocar do trabalho cotidiano de vaqueiro, “tirar a cabeça, para fora do doido rojão das coisas” e sentir a paisagem de maneira subjetiva, perceber a beleza e recriá-la poeticamente. Os elementos da natureza são reconstruídos esteticamente, as palavras são organizadas de forma a produzir efeitos poéticos: construir imagens, sonoridades, ritmos. “*Buriti está tocando...*”. A capacidade de ver além da forma trivial (ter em outras retentivas), do sentido comum; dá vida à natureza, que “se espiritava” (se antropomorfiza, sendo capaz até de tocar, produzir música). Essas formulações ocorrem de forma inusual, diferente da linguagem comum, até contrária a ela, por ser mais expressiva.

Assim, o vaqueiro é estimulado a outro nível de percepção da natureza ao ser deslocado do trabalho diário para ser inserido no plano simbólico. Ao reproduzir para o Velho, o que observou na natureza, Grivo se destaca por saber usar a expressão verbal carregada de conteúdo poético e elevar a paisagem a uma variedade de cores, a uma invenção de formas. O eixo central da narrativa, que se desenha mediante a aproximação entre natureza e paisagem, cria um universo outro compreendido pela busca da poesia.

A paisagem em *Corpo de baile* é um elemento de articulação entre os espaços concretos e suas manifestações simbólicas, que atua interferindo nas projeções das sensações vivenciadas pelas personagens. Esse recurso é muito frequente, por exemplo, na novela “Campo geral”, em que é possível constatar essa dinâmica da paisagem para além do nível de uma mera representação. Ou seja, trata-se do modo como os dados de realidade entram na percepção da cena. Assim, trechos descritivos aparecem entrecortados aos dramas das personagens. Esse recurso ganha destaque nessa novela, especialmente quando o narrador enfatiza a relação de Miguilim com o Mutum. Neste caso, o ambiente da cena se constrói na articulação interna da personagem com a natureza:

**Daí mas descambava, o dia abaixando a cabeça morre-não-morre o sol.** O oão das vacas: a vaca Belbutina, a vaca Trombeta, a vaca Brindada... [...] Atitava um assovio de perdiz, na borda-do-campo. Voando quem passava era a marreca-cabocla, um pica-pau pensoso, casais de araras. [...] A gente sabia esses todos vivendo de ir s’embora, se despedidos. O pio das rolinhas mansas, no tarde-cai, o ar manchado de preto. [...] **Aquele lugar do Mutum era triste, era feio.** O morro, mato escuro, com todos os maus bichos esperando, para lá essas urubugaias. A ver, e de repente, no céu, por cima dos matos, uma coisa preta desforme se estendendo, batia para ele os braços:

ia ecar, para ele, Miguilim, algum recado desigual? “São os morcegos? Se fossem só os morcegos?!...” Depois, depois, tinha de entrar pra dentro, beber leite, ir para o quarto. Não dormia dado. **Queria uma coragem de abrir a janela, espiar no mais alto, agarrado com os olhos, elas todas, as Sete-Estrelas. Queria não dormir, nunca.** Queria abraçar o Ditinho, conversar, mas não tinha diligência, não tinha ânimo.<sup>392</sup>

A cena começa no entardecer e se alarga para a noite. Tem-se a natureza transbordando de vida, em que os animais preenchem esse espaço com todas as suas formas e sons. A cena prossegue seguida de imagem que introduz uma atmosfera de tristeza, e remete ao sentimento de Miguilim com o lugar, “aquele lugar do Mutum era triste era feio”. Vê-se então a cena se fechando com a noite que, aliada à escuridão, intensifica o estado de introspecção da personagem. Progressivamente, “descambava, o dia abaixando a cabeça morre-não-morre o sol”. Assim também era Miguilim, angustiado pelo medo de morrer. Observando os elementos que compõem esse fragmento, percebe que a personagem está atormentada pelo medo da morte. A expressão “queria não dormir, nunca” associa-se ao desejo de não morrer. Em meio a essa paisagem noturna, aumenta-se o drama do menino, que vai gradativamente se esvaziando na solidão do quarto. Observa-se que há uma simbolização no fato de Miguilim, enquanto míope, estar impossibilitado de olhar “as Sete-Estrelas”. Essa forma de percepção revela no menino um modo peculiar de ver o mundo que lhe parece confuso e obscuro.

A paisagem rosiana é potencialmente produtora de textualidade. Em *Corpo de baile*, esses traços concernentes à abordagem do espaço têm como base, sobretudo, os aspectos sensoriais que estão intimamente ligados ao modo como as personagens interagem com o universo que as cerca. Devemos considerar, que em todas as novelas, há a ampliação dos sentidos das personagens. Em “Campo geral”, a ênfase está no modo particular de Miguilim perceber a paisagem do Mutum pelos sentidos. Dessa forma, Miguilim explicita o “espaço visivo”,<sup>393</sup> que compreende a principal relação do menino no processo de percepção do lugar. O olhar de Miguilim durante toda a narrativa atribui significado aos lugares a seu redor, contudo, é nas páginas finais da narrativa que essa capacidade perceptiva é ampliada:

Miguilim espremia os olhos. Drelina e a Chica riam. Tomezinho tinha ido se esconder.

— **Este nosso rapazinho tem a vista curta.** Espera aí, Miguilim...

**E o senhor tirava os óculos e punha-os em Miguilim,** com todo o jeito.

— Olha, agora!

<sup>392</sup> ROSA, 2006a, p. 56, 57, grifos nossos.

<sup>393</sup> Segundo Luis Brandão, “o espaço configurado/apreendido pela visão é aquele que, em princípio, exige a distância entre o observador e o observado” (BRANDÃO, 2013, p. 179).

**Miguilim olhou. Nem não podia acreditar! Tudo era uma claridade**, tudo novo e lindo e diferente, as coisas, as árvores, as caras das pessoas. Via os grãozinhos de areia, a pele da terra, as pedrinhas menores, as formiguinhas passeando no chão de uma distância. E tonteava. Aqui, ali, meu Deus, tanta coisa, tudo... O senhor tinha retirado dele os óculos, e Miguilim ainda apontava, falava, contava tudo como era, como tinha visto. Mãe esteve assim assustada; mas o senhor dizia que aquilo era do modo mesmo, só que Miguilim também carecia de usar óculos, dali por diante.<sup>394</sup>

Nessa cena, em que a miopia do menino é revelada (e ao mesmo tempo, de certa forma, superada), tem-se a percepção visual elevada ao extremo. A mudança na perspectiva visual perturba o menino, gerando ambivalência. Os óculos são o instrumento que provoca esse deslocamento perceptivo, fazendo que a visão de Miguilim sobre o Mutum seja alterada. A cena final da novela, em que o menino experimenta novamente enxergar a partir de outro plano, ao colocar os óculos, embaralha a percepção que ele tem do lugar:

**E Miguilim olhou para todos, com tanta força.** Saiu lá fora. Olhou os matos escuros de cima do morro, aqui a casa, a cerca de feijão-bravo e são-caetano; o céu, o curral, o quintal; **os olhos redondos e os vidros altos da manhã.** Olhou, mais longe, o gado pastando perto do brejo, florido de são-josés, como um algodão. O verde dos buritis, na primeira vereda. O Mutum era bonito! Agora ele sabia.<sup>395</sup>

Na cena, o espaço do Mutum, na percepção de Miguilim, não permanece mais o mesmo, pois há uma mudança na visão dessa personagem. A paisagem e o espaço do mundo empírico abrem-se, inevitavelmente, para a subjetividade. Somente olhando a paisagem com os óculos é que ele é capaz de enxergar os “olhos redondos e os vidros altos da manhã”, ressaltando, nessa metáfora, o papel dos sentidos humanos na sua percepção da natureza. Os óculos funcionam como um espelho mágico, permitindo a Miguilim metaforicamente um olhar deslocado da realidade imediata.

Essas impressões recebidas através da visão expressam uma relação entre o mundo objetivo e o subjetivo. Elas estão ligadas à capacidade da personagem sentir intimamente o lugar que o cerca, através do desvio do cotidiano e do encontro com o inesperado. Miguilim vive a paisagem como se fosse pela primeira vez. Os óculos provocam um “acidente estésico”, uma “fratura” (nos termos de Greimas). O sujeito sensível aberto para o campo da percepção visual, das sensações táteis e auditivas, é arrebatado do cotidiano, por meio de um “deslumbramento”, para viver essa experiência estética. Greimas destaca que o “deslumbramento atinge o sujeito e transforma a sua visão”, e é como se fosse “um relâmpago

<sup>394</sup> ROSA, 2006a, p. 130, 131, grifos nossos.

<sup>395</sup> ROSA, 2006a, p. 133, grifos nossos.

passageiro”,<sup>396</sup> que altera e perturba o modo de ver. Com os óculos, Miguilim enxerga a paisagem do Mutum de outro modo, diferente do que ele sempre viu cotidianamente e que esteve lá o tempo todo.

São essas impressões paisagísticas que afloram no livro. A experiência se dá pelo prolongamento da vida natural das personagens, pela experiência do sensível e na dinâmica entre o dentro e o fora, interação constante com o mundo. A paisagem é trazida como espaço percebido, que se confunde com a experiência subjetiva da personagem, como se vê nesse trecho em que Miguel retorna ao Buriti Bom:

A noite encorpava. Fim de minguante, as estrelas de meio de maio impingando, com grã, com graça, como então elas são, no sertão. Maria da Glória dizia: “nossas estrelas daqui, nossas...” [...] Miguel deixava seu coração solto [...]. O Buriti-Grande: que poder de quieta máquina era esse, que mudo e alto maquina? **A pedra é roída, desgastada, depois refeita.** O Dito, irmãozinho de Miguel, tão menino morto, entendia os cálculos da vida, sem precisar de procura. Por isso morrerá? Viver tinha de ser um seguimento muito confuso. Quando Miguel temia, seu medo da vida era o medo de repetição. **Agora, as estrelas procuravam seu ponto. Elas eram belas, sobre o sertão feio, tristonho.** Quase davam rumor. O que era próximo e um, era a treva falando nos campos. Aquela hora, noutra margem da noite, o Chefe Zequiel se incumbia de escutar, deitado numa esteira, no assoalho do moinho, como uma sentinela?

[...]

**Tem lugar onde é mais noite do que em outros.**<sup>397</sup>

A paisagem ganha significado à medida que o narrador traz uma “focalização” da dimensão e profundidade daquele espaço, que se entrelaça à experiência sensível da personagem, favorecendo a interiorização por meio de uma interação constante com os lugares. Assim, a paisagem define-se como eixo oscilatório que espelha dois lados de uma mesma realidade que perturba Miguel. A noite no sertão é uma ameaça esmagadora, e o Buriti-Grande se revela como “quieta máquina”, um espaço de busca em que os elementos de composição dessa paisagem remetem às próprias escolhas das personagens. Essa simbolização do lugar, como “a pedra é roída, desgastada, depois refeita”, e esse processo de lapidação da pedra são metáforas da trajetória de Miguel. Nesse sentido, a linguagem desloca-se de seu significado literal e alude à formulação simbólica. A travessia de Miguel do Mutum ao Buriti Bom realiza-se em meio a um lento processo de experiência, que faz que ele vá tendo os sentimentos “lapidados”. Essa constante articulação de paisagem e espaço aparece entremeadada nessa relação metafórica da natureza com a vida.

<sup>396</sup> GREIMAS, 2002, p. 26.

<sup>397</sup> ROSA, 2006a, p. 666, grifos nossos.

Está presente, na configuração da paisagem de *Corpo de baile*, uma forte mobilização sensorial, que ganha destaque por meio de um jogo de associação poética e estética. Assim, a obra rosiana aproxima-se do pensamento de Alexander Baumgarten, criador do termo *Aesthetica*, que define *estética* como a “ciência do conhecimento sensível”.<sup>398</sup> Como se depreende dessas observações, essa correlação entre a “experiência estética” e a “experiência sensível do mundo” tem ênfase na caracterização da paisagem em Guimarães Rosa.

Dessa forma, a interface entre espaço e paisagem em *Corpo de baile* está ligada à maneira de as personagens se perceberem **no** mundo e perceberem **o** mundo. A paisagem esboça a mediação perceptiva exterior/interior que a personagem tem com o espaço e remete também às formas de afetividades, emoções e impressões, relações da personagem com o meio. A paisagem vincula-se às formas ambíguas, que constituem a imagem do sertão rosiano, e às tensões que configuram o espaço no livro.

### 3.3 A paisagem: entre a percepção e a sensação

A paisagem em Guimarães Rosa favorece nossos arranjos, fazendo emergir novas configurações. Ao fazer esse deslocamento, o autor aproxima-se do sentido de estética ligada à estesia, à tensividade, à apreensão da paisagem por meio da experiência e das percepções dos sentidos. A paisagem, em *Corpo de baile*, não se separa do mundo das personagens; é a imagem do mundo vivido por elas. Sendo assim, constitui uma elaboração estética ligada ao mundo perceptivo, à sensação, à “*aisthesis*”, termo utilizado por Merleau-Ponty para tratar da estética da arte relacionada à presença no mundo pela mediação do corpo sensível. Merleau-Ponty destaca que o sujeito da percepção e do mundo percebido é o corpo e não a alma, como defendia Descartes. A experiência perceptiva é, portanto, corporal. Mas não se trata desse sentido do corpo fixo, mas de um corpo em movimento, um entrelaçamento, em que a percepção e a expressão implicam-se mutuamente.

Em *Corpo de baile*, a aproximação entre a paisagem e a experiência sensível tem estreita relação com a experiência perceptiva e com o espaço. Para compreender a apreensão do espaço rosiano nessa interlocução com a paisagem, é preciso ter claro que esta não se

---

<sup>398</sup> BAUMGARTEN, 1993, p. 92.

limita ao âmbito da percepção visual, mas por meio de uma interpretação da natureza, menos técnica e intelectualizada e mais afetiva, ligada à forma e ao sentido.

Heloísa Vilhena de Araújo, em *A Raiz da Alma*, destaca que em cada uma das sete novelas de *Corpo de baile* um dos sentidos do corpo é ressaltado dando ênfase às percepções sensoriais. Dessa forma, “Campo geral” privilegia as imagens; “Uma estória de amor” e “Buriti”, os sons e ruídos; “O recado do morro”, o “palpável”; “Cara-de-Bronze”, os sons e imagens; “A estória de Lélío e Lina” e “Dão-lalalão”, os cheiros e perfumes.<sup>399</sup>

Entre as diversas manifestações da paisagem e do espaço em *Corpo de baile*, é relevante a percepção dos sentidos. Do universo sonoro que compõe a paisagem em “Buriti”, aos lugares experimentados na apreensão do cheiro em “Dão-lalalão”, o livro sugere espaços ricamente sensoriais construídos com base nas experiências perceptivas das personagens. Nas novelas, de modo geral, a paisagem exprime a intensidade das sensações das personagens.

Em “Dão-lalalão”, o espaço da estrada, em que transcorre a viagem de Soropita, coloca em destaque os cheiros da natureza, de modo que a articulação da dimensão da paisagem sensorial tem um efeito simbólico expressivo. Na cena em que Soropita retorna para casa, após humilhar o preto Iládio, a paisagem aparece fortemente ligada às sensações:

O cavalo branco se sacudia no freio, gentil, ainda querendo galopar. Soropita o afagou. Não esporeava, a bem dizer. Numa paz poderosa, vinha para casa, para Doralda. A presença de Doralda — como o cheiro do pau-de-breu, que chega do extenso do cerrado em fortes ondas, vogando de muito longe, perfumando os campos, com seu quente gosto de cravo.<sup>400</sup>

Nesse fragmento, a paisagem vai sendo construída tendo como foco central a percepção da natureza pela personagem. A organização sensorial se faz numa relação tanto objetiva quanto subjetiva. Neste sentido, a paisagem se aproxima mais do estado de espírito do que de uma representação do visível. Explora-se o plano da imaginação, das lembranças e, principalmente, das sensações. A composição paisagística dessa cena focaliza o espaço percorrido pela personagem. Esse espaço vai sendo trazido em conjunto com as experiências sensoriais de Soropita ao fazer presente Doralda por meio do cheiro, abrindo aí um vibrante movimento da percepção. Embora o cheiro tenha predominância, na cena são exploradas também as sensações táteis e gustativas. “O cheiro do pau-de-breu, perfumando os campos”, “com seu **quente gosto** de cravo”, faz com que a exploração desses sentidos provoque efeitos sensoriais obtidos por meio do recurso sinestésico e conectividades múltiplas.

<sup>399</sup> ARAÚJO, 1992, p. 20, 21.

<sup>400</sup> ROSA, 2006a, p. 557.

Pela percepção de Soropita, o cheiro de Doralda, trazido na memória olfativa, se espalha e é difundido por todo o ambiente, provocando nele reações afetivas. As intensas sensações olfativas de Soropita são um artifício largamente explorado na caracterização dos cenários e da paisagem. No estudo de Bento Prado Jr. (1985), sobre “Dão-lalalão”, há um destaque à relevância do significado dos cheiros por meio de um artifício em que “a paisagem exterior é interiorizada, percebida menos através da visão, que separa e objetiva, do que através de uma cinestesia, que une e assimila”.<sup>401</sup>

Ainda prosseguindo nessa análise da participação efetiva dos dispositivos dos sentidos nos processos de interação das personagens no espaço, com ênfase na novela “Dão-lalalão”, destacamos que a percepção sensorial é geradora de grande efeito estético. No desenvolvimento da narrativa, na medida em que Soropita viaja para levar a novela de rádio até o Æo, ele faz uso do olfato para trazer à cena o mundo da imaginação, que se reconstrói em paralelo ao plano da realidade:

**Do cheiro, mesmo, de Doralda, ele gostava por demais,** um cheiro que ao breve lembrava sassafrás, a rosa mogorim e palha de milho viçoso; e que se pegava, só assim, no lençol, no cabeção, no vestido, nos travesseiros. Seu pescoço cheirava a menino novo. Ela punha casca-bona e manjerição-miúdo na roupa lavada, para exalar, e gastava vidro de perfume. Soropita achava que tanto perfume não devia de se pôr, desfazia o próprio daquela frescura. Mas ele gostava de se lembrar, devagarinho, que estava trazendo o sabonete. Doralda, ainda mal enxugada do banho, deitada no meio da cama. Tinha ouvido contar da casca da cabriúva: um almíscar tão forte, bebente, encantável, que os bichos, galheiro, porco-do-mato, onça, vinham todos se esfregar na árvore, no pé... **Doralda nunca o contrariava, queria que ele gostasse mesmo de seu cheiro:** — “Sou sua mulher. Bem, sua mulherzinha sozinha...” A cada palavra dela, seu coração se saía.<sup>402</sup>

O olfato exerce importante função na relação de Soropita com o espaço na interação dele com o mundo. Esse sentido reúne, nessa narrativa, um conjunto de elementos significativos na composição, tanto da realidade sertaneja, cheiros agradáveis de Doralda que lhe despertam o prazer, como também odores vindos da floresta, da vegetação, da paisagem, que se misturavam. Por meio de experiências e sensações desses cheiros interpenetrantes, Soropita abre-se para os desejos e afetos:

Cheiros bons eram o de limão, de café torrado, o de couro, o de cedro, boa madeira lavrada; anjelim-umburana — que dá essência de óleo para os cabelos das mulheres claras. Por dizer que o cheiro do jatobá fedia seco,

<sup>401</sup> PRADO JR., 1985, p. 203.

<sup>402</sup> ROSA, 2006a, p. 474, grifos nossos.

muitos companheiros homens dormindo juntos num rancho, em noite de meio calor.<sup>403</sup>

Ao destacar esses cheiros marcantes, Soropita revela traços específicos de sua maneira de se relacionar intimamente com Doralda. Neste caso, o cheiro atua como um provocador das lembranças. É notória a percepção do espaço através do olfato, e esse recurso permite a Soropita trazer para o exterior suas impressões e sensações interiores. A intensidade do odor e o destaque dado aos aromas naturais reforçam o estado de fantasia da personagem:

**Um dia Soropita levou ao Andrequicé um vestido dela, tirado do corpo,** para servir de amostra. Dormiu abraçado com ele — **o vestido durava o cheiro dela,** nas partes, nas cavas das mangas — Soropita enrolara-o no rosto, **queria consumir a ação daquele cheiro,** até no fundo de si, com força, até o derradeiro grão de exalo. Custou pousar no sono, pelo que acima tressonhava.<sup>404</sup>

Nesse trecho, destaca-se a relação entre corpo e cheiro. O vestido funciona como uma metonímia de Doralda. Nessa perspectiva, ela se presentifica por meio da materialidade do vestido. A possibilidade de Soropita carregar Doralda simbolicamente leva-o a um estado subjetivo ainda mais intenso. A relação com o espaço da casa também é colocada nessa percepção de positividade e lirismo. “O cheiro bom de casa, um remanso retardado”.<sup>405</sup> A experiência olfativa de Soropita atinge extraordinário refinamento:

O jasmim-verde e o jasmim-azul obrigavam tudo com seu perfume — que dava para adoçar uma xícara de café. **Aquele cheiro de jasmims,** que esvoaça de nuvem solta, só perto do rosto, do nariz da gente engrossando nata, e que não vai encostado até à fonte de donde brotou, como os outros cheiros fazem, mais parece degolado da flor.<sup>406</sup>

O cheiro está intrinsecamente ligado à paisagem natural. O espaço da memória olfativa é sempre exaltado em sua amplitude, fortemente ligado à imagem poética, e reforçando os valores de afetividade da personagem com o ambiente. Por meio desse receptor sensorial, outros sentidos são ativados trazendo as impressões olfativas exacerbadas de Soropita e do mundo sensorial do sertão.

A paisagem, em sua fluência e por meio dos efeitos de sinestesia, provoca diversas sensações nas personagens, novas formas de sentir e exprimir sentidos, levando-as a interagir com o mundo narrado, por meio de uma conexão física e psicológica. Merleau-Ponty destaca

<sup>403</sup> ROSA, 2006a, p. 477.

<sup>404</sup> ROSA, 2006a, p. 481, grifos nossos.

<sup>405</sup> ROSA, 2006a, p. 518.

<sup>406</sup> ROSA, 2006a, p. 526, grifos nossos.

que “todos os sentidos são espaciais”,<sup>407</sup> de modo que a sensação que se manifesta no contato com o mundo se estabeleça com colaboração dos sentidos. Vários sentidos se relacionam projetando espaços multissensoriais.

Segundo Adélia de Meneses, está presente em “Dão-lalalão” uma “sensorialidade na construção do espaço” e da paisagem, “todos os sentidos são convocados com uma enorme vividez”; por meio de uma projeção do corpo e da natureza.<sup>408</sup> Ao longo dessa novela, Soropita recorre ao recurso das sensações olfativas, e o cheiro passa a ser um tema recorrente na narrativa e na simbolização do mundo do protagonista. São diferentes odores que estimulam o olfato dessa personagem, intensificando e despertando nela tanto sensações positivas quanto negativas.

A paisagem, assim configurada no livro, é afetada e afeta diretamente as personagens e atua como despertar das experiências. Sendo assim, é mediadora entre o espaço exterior e a subjetividade das personagens. A paisagem é, desse modo, entendida como um fenômeno que está relacionado ao “mundo percebido”, nos termos de Merleau-Ponty. Ao analisar os fundamentos da paisagem na fenomenologia merleau-pontyana, Michel Collot destaca:

A paisagem não é apenas vista, mas percebida por outros sentidos, cuja intervenção não faz senão confirmar e enriquecer a dimensão subjetiva desse espaço, sentido de múltiplas maneiras e, por conseguinte, também experimentado. Todas as formas de valores afetivos — impressões, emoções, sentimentos — se dedicam à paisagem, que se torna, assim, tanto o interior quanto o exterior.<sup>409</sup>

As personagens, em *Corpo de baile*, criam seus referenciais ao mover-se no espaço, e essa tarefa exige-lhes acuidade dos sentidos e envolvimento com a paisagem. Essa potencialidade do *espaço paisagem* em movimento, que está presente na composição e organização do livro, como vimos, é recorrente em “Dão-lalalão”, novela que traz como eixo central a travessia de Soropita entre Andrequicé e o povoado do ão. A novela inicia-se com o retorno da viagem de Soropita ao Andrequicé, aonde ele havia ido, entre outras coisas, com o objetivo de ouvir a novela do rádio. Ao voltar, contaria aos habitantes do ão:

Do povoado do ão, ou dos sítios perto, alguém precisava urgente de querer vir — segunda, quarta e sexta — por escutar a novela do rádio. Ouvia, aprendia-a, guardava na ideia, e, retornado ao ão, no dia seguinte, a repetia aos outros. Mais exato ainda era dizer a continuação ao Fraquilim Meimeio, contador, que floreira e encorpava os capítulos, quanto se quisesse: adiante

<sup>407</sup> MERLEAU-PONTY, 2011, p. 294.

<sup>408</sup> MENESES, 2010, p. 149.

<sup>409</sup> COLLOT, 2013, p. 26.

quase cada pessoa saía recontando, **a divulga daquelas estórias do rádio se espriava**, descia a outra aba da serra, ia à beira do rio, e, **boca e boca**, para o lado de lá do São Francisco **se afundava, até em sertões**.<sup>410</sup>

O percurso desdobra-se em dois planos: a cena enfatiza tanto o deslocamento físico da personagem, quanto da novela que, mais uma vez, será recontada. A paisagem, o aberto do sertão, lugares distantes e desconhecidos por onde a radionovela irá se espalhar, contrastam com a estrada, espaço já bastante familiar, já memorizado pelo viajante, o que não lhe causa mais espanto ao fazer o percurso. Nessa passagem, a realidade externa não é focalizada com a mesma intensidade que é dada aos aspectos subjetivos e à dimensão sensorial, pois há profunda interpenetração entre eles.

Nos trechos destacados podemos notar que o gesto de Fraquilim Meimeio de recontar, modificando a novela, rompe com as noções estanques de natureza e cultura. A estória recebe outras versões, se modifica, tornando-se plural. Diversos elementos são incorporados a essa nova narrativa. É possível fazer um paralelo entre esse procedimento de alteração da estória com o sentido de “pureza” da cultura sertaneja, que é colocada em questão. A estória de rádio, ao entrar no sertão e ao ser levada de “boca e boca”, traz elementos referentes ao modo de vida na cidade e, ao ser narrada, absorve aspectos do meio cultural e do espaço em que é recontada. Em suma, pode-se dizer que a novela, ao viajar pelo mundo sertanejo, ambiente mutável, absorve significados amplos.

Nesse contexto da viagem de Soropita há uma relação com a paisagem geográfica com ênfase na perspectiva de subjetividade. Os conflitos são indissociáveis e intrinsecamente relacionados à natureza. O espaço concreto por onde a personagem passa é também estruturador da experiência e de seus pensamentos. Durante a viagem, as lembranças confusas de Soropita, suas percepções e subjetividades ganham destaque:

Mas, o mancebo de desdobrar memória — o regozinho de desfiar fino ao fim o que um tempo ele tinha tido — isso podia, em seu escondido cada um reinar; prazer de sombra. [...] Soropita viajava como num dormido, a mão velha na rédea, mas que nem se fosse a mão de um outro. As laranjeiras-do-campo aviavam a choco seu odor magoadado; depois as cagaiteiras — o cheiro assaz alegre, que se sentia mais na boca, no excelente; depois a flor do meloso, animal e suave: e afa que esses perfumes sucessivos indicavam que tinham atravessado o cerradão, seguido de cerrado ralo e de uma pastagem; mas Soropita nem escutava a tino as pisadas de Caboclim, mãos no caminho —: agora o mundo de fora lhe vinha filtrado sorrateiro, furtivo, só em seus simples riscos de existível os ruídos e cheiros agrestes entravam para a alma de seu recordar.<sup>411</sup>

<sup>410</sup> ROSA, 2006a, p. 471, grifos nossos.

<sup>411</sup> ROSA, 2006a, p. 489.

É nesse espaço, durante a travessia, que se apresentam os conflitos de Soropita, quebrando a aparente tranquilidade. Nesse sentido, podemos dizer que a paisagem acompanha o movimento da personagem ao atravessar o vasto cerradão. Como destaca Henri Bergson, “nossas percepções estão certamente impregnadas de lembranças e, inversamente, uma lembrança [...] não se faz presente a não ser tomando emprestado o corpo de alguma percepção onde se insere”.<sup>412</sup> Na cena de “Dão-lalalão”, o ato de rememorar, ou o “manso de desdobrar memória”, implica em trazer ao presente episódios do passado que estão ocultos num “prazer de sombra.” Bento Prado Jr., comentando sobre a viagem de Soropita, destaca:

[...] à medida em que progride a viagem, a calma da paisagem é progressivamente posta em dúvida: descobrimos que a familiaridade não é total com o espaço exterior — ele ultrapassa a consciência que dele temos e podemos perder-nos dentro dele, em seus brejos. Todo caminhar é inseguro e pode desembocar num domínio onde a paisagem, derretendo-se, revela seu subsolo informe e infernal.<sup>413</sup>

A paisagem permite à personagem um encontro entre o conhecido (o aparente) e o desconhecido (o oculto), a percepção e a sensação, o visível e o invisível. À medida que a viagem prossegue, intensificam-se os conflitos. Isso pode ser percebido ao fazer o desvio no trajeto para evitar o lamaçal. Prado Jr. interpreta o brejo como imagem do inconsciente de Soropita, mais especificamente do que ele não tem coragem de enfrentar, do que recalca. O brejo é para Soropita o “signo do seu subsolo selvagem e anônimo, raiz da inquietação”.<sup>414</sup> Enquanto viaja, o protagonista depara com os obstáculos que encontra pelo caminho e sofre com os medos guardados na memória. São duas realidades que continuamente se interpenetram. A revivescência alucinada do passado estabelece um conjunto de relações conflituosas, que tanto exprimem as experiências como as fantasias.

Soropita na baixada preferia desperdiçar tempo, tirando ancha volta em arco, para evitar o brejo de barro preto, de onde o ansiava o cheiro estragado de folhas se esfiapando, de água podre, choca, com bichos gosmentos, filhotes de sapos, frias coisas vivas [...] que deve de haver, nas locas, entre lama, por escosos.<sup>415</sup>

Soropita busca um desvio que pode ser interpretado duplamente, tanto no plano físico como na resolução dos problemas que o afligem. Para ele, o pior mal que poderia ocorrer com

---

<sup>412</sup> BERGSON, 1990, p. 50.

<sup>413</sup> PRADO JR., 1985, p. 204.

<sup>414</sup> PRADO JR., 1985, p. 205.

<sup>415</sup> ROSA, 2006a, p. 472, 473.

o homem do sertão seria “morrer atolado naquele ascoso”.<sup>416</sup> O espaço pantanoso, o “brejo de barro preto”, é indicativo do espaço movediço e instável que remete à híbrida relação de água e terra, ambiente disforme, de difícil domínio, com inúmeras camadas de sedimentos invisíveis, “bichos gosmentos” em permanente transformação.

Nessa relação do brejo com o recalçado, o espaço reflete a angústia de Soropita, que se esforça para manter o recalque: a dramática situação de estar casado com Doralda e lutar para manter o seu passado de prostituta em segredo. Essa revelação colocaria em risco a sua posição de respeito no ão. O brejo, com seu solo permeável e oculto, sempre em movimento, em transformação, interpretado como um signo do recalque de Soropita, ressalta esse jogo de ocultamento, que resulta na manutenção do conflito. Como observou Bento Prado Jr., no brejo, assim como no mundo de Soropita, “a estrutura se desfaz e todas as formas passam umas pelas outras numa promiscuidade insuportável”.<sup>417</sup> Soropita é uma personagem “movente”. À medida que viaja, a paisagem por onde ele passa vai sendo progressivamente “corroída e desfigurada”.<sup>418</sup> Quando encontra Dalberto, na estrada, a sua tentativa de controle dos fatos se intensifica, pois teme que o amigo se lembre do tempo em que Doralda era prostituta. O mundo de Soropita parece dissolver-se. Nos momentos de crise, a paisagem aparece frequentemente mais desfigurada. Assim, trazendo a imagem de Doralda ligada às sensações, reconfigurando a paisagem, é que Soropita tenta amenizar seu drama. A viagem se desenrola, portanto, entre o cheiro do barro podre, e o aroma das flores campestres:

Como se entrasse num mato de mata-virgem. O cheiro preto. A mata-virgem era uma noite, seu fresco. Cheiro verde e farfalhal, com cricrilos. Cheiro largo, gomoso, mole — liso, de jabuticaba molhada — ou de começo de espirro, vapor macio, fim de chuva, como o ralo desmaiado melodor de tachas, de longe, no frio da moagem, de por maio, por junho...<sup>419</sup>

Mas é da associação aos cheiros ruins, das paisagens escuras que a viagem se desloca com mais intensidade para o plano psicológico. “Nas paisagens desfiguradas”, a personagem “enfrenta a prova de sua própria desfiguração”.<sup>420</sup> Quando Soropita reencontra Dalberto, começa a se sentir amedrontado com a possibilidade de ele lembrar o tempo em que frequentavam bordel em Montes Claros, ter conhecido Doralda como prostituta. A paisagem que recobre a cena se mostra abertamente sintonizada com os componentes subjetivos ligados às sensações.

---

<sup>416</sup> ROSA, 2006a, p. 473.

<sup>417</sup> PRADO JR., 1985, p. 204.

<sup>418</sup> PRADO JR., 1985, p. 204.

<sup>419</sup> ROSA, 2006a, p. 517.

<sup>420</sup> COLLOT, 2015, p. 146.

Após reencontrar Dalberto na estrada, passada a surpresa inicial, e terem cavalgado por um bom tempo juntos, “dentro de si, Soropita vinha-se desdesenrolando, recolhendo, de detrás de moita para atrás de moita, se esfriava. Cacos e coisas que voltam dos ares”.<sup>421</sup> A partir desse episódio, os conflitos vão se desencadeando de forma cada vez mais acentuada. Já chegara o entardecer, “os buritizais longe escureciam”,<sup>422</sup> aproximam-se da casa e Soropita tem momentos de intensa perturbação: temia que o Dalberto viesse “desvirar tudo” que mantinha em segredo. Planejava matar o antigo companheiro, se isso viesse a ocorrer. “Então matava. Tinha de matar o Dalberto. Matava, pois matava”.<sup>423</sup> Alguns momentos depois, os conflitos internos retornam com uma força devastadora. Na cena seguinte à chegada, com toda a gente ali reunida, Soropita começa a narrar a novela. “A o certo ponto, ele promovia um porfim: cochilando, bocejando, viajado da viagem — dizia e repetia”.<sup>424</sup> Vale ressaltar que, ao encerrar a viagem no plano físico, Soropita inicia outra viagem simbólica ao recontar a novela que não deixa de ser uma aproximação entre a fantasia e a realidade. A viagem que se desdobra, e é empreendida pelos sentidos, reflete o modo como Soropita vê o mundo.

Essa articulação entre espaço e paisagem em *Corpo de baile* tem destaque no modo como a natureza desempenha sofisticado papel na ativação das sensações das personagens, conferindo-lhes uma experiência sensorial singular. Compreendemos, assim, que a paisagem no livro aparece fundamentalmente ligada a uma estrutura perceptiva ativa. Além de dar sentido às formulações espaciais, coloca em jogo notadamente uma engrenagem, um movimento oscilatório entre o interior e o exterior.

Dessa maneira, é válido afirmar que a experiência da escuta simbólico-mágica da natureza tem uma dinâmica própria que determina o ritmo interno da paisagem no livro, que, por sua vez, reproduz os movimentos do mundo das personagens.<sup>425</sup> Essa projeção da paisagem ganha proporções inigualáveis na novela “Buriti”. Nessa narrativa, por intermédio da emblemática figura do Chefe Zequiél, o espaço-paisagem abre-se em outra ordem da realidade. A personagem aparece corporalmente dentro da floresta e, por consequência, vivendo no mundo das sensações sonoras. Ao trazer a cena do Chefe Zequiél numa escuta

---

<sup>421</sup> ROSA, 2006a, p. 513.

<sup>422</sup> ROSA, 2006a, p. 515.

<sup>423</sup> ROSA, 2006a, p. 517.

<sup>424</sup> ROSA, 2006a, p. 482.

<sup>425</sup> Essa questão da exploração dos sentidos é utilizada de modo bastante explícito por Guimarães Rosa no conto “São Marcos”, de *Sagarana*. A personagem narradora aparece numa relação de integração com a natureza, e tem a visão como o sentido mais explorado para perceber a paisagem e o espaço em que se desloca. No entanto, após ficar cego, José/Izé vive a experimentação e descoberta de outros sentidos, passando a explorar a paisagem e a natureza por meio da percepção auditiva e tátil de uma maneira extraordinária. “Tempo assim estive, que deve ter sido longo. Ouvindo. Passara toda a minha atenção para os ouvidos” (Rosa, 2001c, p. 286).

frenética da natureza, há uma expressão da interação da personagem com o universo e com a paisagem que se constrói em movimento:

— *Ih!* Um inimigo vinha, tateando, tenteando. Custoso de se conhecer, no som em sons: *tu-tu... tut...* Na noite escutada. — *Diacho!* De desde que o sol se some, e os passarinhos do branco se arrumam em pios, despedidos, no cheio das árvores. Aí começa o groo só, do macuco, e incoam os sapos, voz afundada. Com as corujas, que surgem das grotas. O clique-clique de um ouriço, no pomar. O nhambu, seu borborinho. O ururar do uru, o parar do ar, um tossir de rês, um fanhol de porteira. A certo prazo, os sapos estão mais perto, em muito número; a tanto, se calam. O sacudir do gado. O mato abanado.<sup>426</sup>

A comunicação do Chefe Zequiel nessa escuta da natureza se faz por via da percepção sensível que ele desenvolve no curso de sua vida ali, naquele espaço. A dimensão poética e plástica da paisagem domina a cena. A floresta surge viva e em movimento, traduzida em uma linguagem que se particulariza. O “corpo” poroso da floresta mistura-se ao corpo do Chefe Zequiel, que se infiltra na mata, e naquela paisagem noturna, a partir da sua experiência.

Decorre daí um conjunto de significações, que se destaca devido à forma particular da personagem apreender o mundo. Temos aqui a estesia da paisagem e do corpo numa íntima conexão do Chefe Zequiel com o ambiente. Não há, nessa relação, uma decodificação dos sons da floresta, mas, sim, uma interpretação, um profundo envolvimento sensorial da personagem por meio de sua compreensão perceptiva. Nessa escuta desenvolvida por Chefe Zequiel, há uma intensa expressão sinestésica e simbólica da paisagem. A escuta da floresta causa turbulência a essa personagem, que tem como característica marcante a capacidade de ouvir os sons da noite, e é ele quem traz a visão do mundo noturno e caótico do Buriti Bom. O lugar do Chefe Zequiel é junto à floresta, espaço privilegiado que tem um sentido simbólico da noite:

**O Chefe Zequiel, ele pode dizer, sem errar, qual é qualquer ruído da noite, mesmo o mais tênue.** — “É bem. Ele há-de estar ouvindo, está lá no moinho, deitado mas acordado, a noite inteira, coitado, sofre de um pavor, não tem repouso. Quem sabe, na cidade, algum doutor não achava um remédio para ele, um calmante?” Aziago, o Chefe Zequiel espera um inimigo, que desconhece, **escuta até aos fundos da noite**, escuta as minhocas dentro da terra. Assunta, o que tem de observar, **para ele a noite é um estudo terrível.**<sup>427</sup>

O mundo do Chefe Zequiel se confunde com o universo noturno do “Buriti”. A mente caótica dessa personagem corresponde ao estranho ambiente em que aparece inserido. Ele

<sup>426</sup> ROSA, 2006a, p. 666, 667, grifos do autor.

<sup>427</sup> ROSA, 2006a, p. 639, aspas do autor, grifos nossos.

“escuta até aos fundos da noite” e ouve “qualquer ruído”, realizando, assim, um “estudo terrível”, exprimindo novas formas de interpretar e dar sentidos ao mundo. Neste entremeio, a floresta é o espaço de diferentes texturas, de sentidos em construção e experiências singulares.

Guimarães Rosa destaca em carta a Edoardo Bizzarri, a capacidade auditiva do Chefe Zequiel na composição do livro. Segundo ele, é “uma espécie de sinfonia da noite do mato (com todas as espontâneas implicações de simbolismo emotivo que a noite e a selva acarretam, [...] — a pessoa do Chefe Zequiel)”.<sup>428</sup> Há uma hipersensorialidade na configuração dessa personagem. O Chefe Zequiel é mais uma das personagens estranhas de *Corpo de baile*, que sofre de algum distúrbio, neste caso, do sono. Nenhum ruído noturno passa despercebido aos seus ouvidos:

**O Chefe, ele escuta, de escarafuncho.** Trás noite, trás noite, o mundo perdeu suas paredes. Fere um grilo, serrazim. Silêncio. E os insetos são milhões. O mato — vizinha mansa — aeiouava. Do outro mato, e dos buritis, os respondidos. Mais frio e cheio de calor, o Brejão bole. Um peixe espiririca. Um trapejo de remo. Um gemido de rã. O seriado *túi-túi* dos paturis e maçaricos, nos piris do alagoado. Nunca há silêncio. As ramas do mato, um vento, galho grande rangente. As árvores querem repetir o que de dia disseram as pessoas. [...] **No silêncio nunca há silêncio.**<sup>429</sup>

Reconhecer e classificar os sons, fazer ouvir o ruído que se esconde no silêncio dão visibilidade às coisas ocultas. Era um “homem que chamava os segredos todos da noite para dentro de seus ouvidos”.<sup>430</sup> A dimensão espacial nesta perspectiva sensorial reforça o sentido de que aqui não há limite entre o objetivo e o subjetivo. O ambiente impreciso da floresta ganha visibilidade, transcende o espaço geográfico.

De acordo com Dirce Côrtes Riedel, em Guimarães Rosa “os sons da natureza são, em geral, os pontos de apoio das imagens que representam os ruídos provocados pelos homens e pelos animais. Há uma identificação destes com a natureza, na qual tudo se dilui”.<sup>431</sup> Há um intermitente trabalho com sons e ruídos dos animais e da floresta intensificando a imagem auditiva da paisagem.

O Chefe Zequiel, por meio da escuta produtiva, vive uma experiência abissal com a paisagem. A personagem parece trazer para dentro de si os delírios da noite. Com sua hipersensibilidade, sente o peso da noite profunda. “O Chefe, por erro de ser, escuta o que para ouvido de gente não é, por via disso cresceu nele um estupor de medo, não dorme, fica o

<sup>428</sup> ROSA, 2003, p. 97.

<sup>429</sup> ROSA, 2006a, p. 690, grifos nossos.

<sup>430</sup> ROSA, 2006a, p. 657.

<sup>431</sup> RIEDEL, 1962, p. 34.

tempo aberto, às vãs... Daí deu em dizer que está sempre esperando...”<sup>432</sup> Nessa percepção do espaço em Buriti, a paisagem noturna é caótica. Os sons da floresta se inserem no contexto da ambientação da narrativa, assumindo uma feição bastante complexa, sobretudo por estar implícita na construção psicológica das personagens.

A paisagem, na perspectiva da escuta pormenorizada a partir das vivências internas do Chefe Zequiel, é assinalada por profundo simbolismo, trazendo à tona simbiose entre espaço e personagem. Ele vive dentro da floresta e o modo como os sons e ruídos o sensibilizam o envolvem em suas percepções psicológicas. Como vimos em “Buriti”, a paisagem em *Corpo de baile* está associada às situações vividas pelas personagens. A floresta se destaca como um cenário sonoro em movimento, que possibilita experiências intensas na exploração da percepção.

De acordo com Michel Collot, “a paisagem aparece como a própria imagem do mundo vivido”.<sup>433</sup> Esse processo pode ser percebido na figura de Chefe Zequiel, que dá significação à paisagem da floresta, por meio de sensações sonoras ampliadas e experiências intensas com o espaço. No contexto da novela, iô Liodoro, quando achava necessário, “mandava o Chefe definir de ouvido o que no redor do mundo àquele momento vinha-se passando”.<sup>434</sup> Em “Buriti”, por intermédio do Chefe Zequiel, a noite fala aos seus habitantes. Instaura-se uma mediação, relação articulada entre o objetivo e o subjetivo. Depois de certo tempo nesse ofício voluntário, a personagem se fecha, silenciando, recusando-se a relatar os sons da noite. “Todos gostavam do Chefe. E, agora, em piora, mudara: nem ia mais à roça, se esquivava das pessoas, quase não saía do moinho, mesmo de dia. Negava-se a relatar o descomposto das visões que seus ouvidos enxergavam”.<sup>435</sup> Sendo assim, muda-se a percepção e o modo dessa personagem ver e se relacionar com o mundo. Vale lembrar que, assim como o Chefe, a paisagem se apresenta em movimento, em transitoriedade, em um jogo de ambiguidades.

Em *Corpo de baile*, conforme destacamos, os receptores sensoriais afetam as personagens em nível físico e psicológico e vice versa, pois os dois estão em inter-relação profunda. Isso coloca em destaque a força sensorial da paisagem no livro, que, nesse movimento, funciona como catalisador dos dramas das personagens. Vimos que, acessando os aspectos sensoriais da paisagem, é possível compreender de forma mais profunda também as figurações do espaço no livro. Nas narrativas, de maneira complexa, as personagens

---

<sup>432</sup> ROSA, 2006a, p. 657.

<sup>433</sup> COLLOT, 2013, p. 22.

<sup>434</sup> ROSA, 2006a, p. 762.

<sup>435</sup> ROSA, 2006a, p. 778.

apreendem o mundo por meio de sensações, conferindo a esse recurso enorme potencialidade de significação.

### 3.4 Corpos literários: as mediações do corpo e da paisagem

Aprofundando a nossa tese em que a paisagem rosiana proporciona a abertura do mundo às personagens, movimento que se dá tanto pelo viés do encantamento como das tensões, enfatizamos que a paisagem coloca em destaque a conexão entre corpo e espírito, natureza e cultura. Dessa forma, “a experiência da paisagem, revelando a secreta continuidade que une o mundo ao corpo e o corpo ao espírito, convida-nos a redefinir as relações entre natureza e cultura”.<sup>436</sup>

A expressão “corpo de baile”, que dá título ao livro, significa, de acordo com o dicionário Houaiss, “conjunto permanente de bailarinos que executam danças clássicas e/ou folclóricas”.<sup>437</sup> Desse modo, o corpo contempla “a substância, a matéria, tudo o que ocupa lugar; tudo o que tem existência física e extensão no espaço”.<sup>438</sup> Das várias dimensões do significado de *corpo* no livro, seja ele na acepção de corpo social, corpo cultural, corpo histórico e corpo humano, se destaca o *corpo* como mediador da interioridade humana com o mundo. Pode-se dizer que essa relação sugerida pela articulação entre o corpo título, o corpo do livro e o corpo das personagens assume várias formas e amplia o quadro referencial de sua significação nas narrativas. O corpo é assim compreendido como conjunto de relações.

Michel Collot defende que há uma intrínseca relação entre corpo e mundo. Segundo o crítico, “essa solidariedade entre corpo perceptor e o mundo percebido é ilustrada pela experiência da paisagem, cuja aparência está ligada a um ponto de vista encarnado”.<sup>439</sup> O corpo é o veículo para a interação perceptiva. O que fundamenta o espaço ficcional na obra é a percepção da personagem que se apresenta em interação com ele, pois “só há espaço sobre o qual se possa falar, quando percebido por um sujeito em sua presença concreta no mundo”.<sup>440</sup> Vale destacar ainda que, “nos textos ficcionais, o espaço pressupõe a utilização de recursos

---

<sup>436</sup> COLLOT, 2013, p. 40.

<sup>437</sup> HOUAISS, 2001, p. 843.

<sup>438</sup> HOUAISS, 2001, p. 843.

<sup>439</sup> COLLOT, 2013, p. 38.

<sup>440</sup> SOETHE, 2007, p. 101.

verbais, que explicitem a percepção do entorno pelos personagens”.<sup>441</sup> O espaço não é visto assim como um conceito, mas como uma realidade experimentada pelas personagens.

O espaço literário pode ser entendido a partir das implicações cognitivas que consistem na relação perceptiva da personagem no espaço. Maurice Merleau-Ponty, em *Fenomenologia da percepção*, aborda a relação “ser no mundo” assinalando a importância da experiência vivida e da experiência perceptiva. De acordo com o teórico, o corpo atua como mediador na aproximação do homem com o mundo por meio dos sentidos. Essa abordagem fenomenológica é fundamental na compreensão da percepção espacial que toma como ênfase os sentidos do corpo.

Para Merleau-Ponty, a subjetividade está intrinsecamente relacionada com a forma com que o sujeito atua no mundo. Assim, a subjetividade é corporificada, o corpo é fundamento para a consciência, de modo que este é visto como parte de nossa experiência e de nosso estar físico no mundo. Ao tratar da espacialidade e da percepção, no campo das interações, Merleau-Ponty destaca que “nosso corpo não está primeiramente no espaço: ele é **no** espaço”.<sup>442</sup> Há um entrelaçamento entre o espaço vivido existencial e o espaço natural da percepção, que faz que o homem se organize no universo por meio das representações.

Em *Corpo de baile*, a experiência perceptiva das personagens faz parte da própria referência espacial do sertão-gerais. O deslocamento físico e a aprendizagem interior dos protagonistas estão associados à condição de estar no mundo. A partir da vivência e da relação de pertencimento ao lugar, as personagens desenvolvem sentimentos de afetividade ou de rejeição, que são motivados pelas experiências sociais e intersubjetivas, e interferem no modo como percebem e estruturam seus mundos. Manuelzão, em “Uma estória de amor”, vive essa experiência na Samarra. A partir da reorganização constante do pensamento, que vai se constituindo no ambiente da festa, busca um equilíbrio, entre o *ser* e o *ter*, por mecanismos inter-relacionados:

Triste que aquilo tudo não pertencesse — pois o dono por detrás era Federico Freyre. A ver, ele, Manuelzão, era somenos. Possuía umas dez-e-dez vacas, uns animais de montar, uns arreios. Possuía nada. Assentasse de sair dali, com o seu, e descia as serras da miséria. Quisesse guardar as reses em que pasto que pôr? E, quisesse adquirir, longe, um punhadinho de alqueires, então tinha de vender primeiro as vacas para o dinheiro de comprar. Possuía? Os cotovelos! Era mesmo quase igual com o velho Camilo... Agora, sobressentia aquelas angústias de ar, a sopitação, até uma dor-de-cabeça; nas pernas, nos braços, uma dormência. A aflição dos pensamentos. Parece que eu vivo, vivo, e estou inocente. Faço e faço, mas

<sup>441</sup> SOETHE, 2007, p. 99.

<sup>442</sup> MERLEAU-PONTY, 2011, p. 205, grifo nosso.

não tem outro jeito: não vivo encaçado, parece que estou num erro... Ou que tudo que eu faço é copiado ou fingimento, eu tenho vergonha, depois... Ah, ele mais o velho Camilo — acamaradados! Será que o velho Camilo sabia outras coisas? O que mal pensava, mal sentia. Porém, porém, ia passando além. A festa não existia.<sup>443</sup>

No final da vida, Manuelzão faz um balanço de tudo, conquistas de bens materiais, realizações pessoais, porém, suas preocupações superam a dimensão espacial concreta de suas conquistas materiais. É essencialmente relevante o modo de atuação dessa personagem e como ela desliza entre o plano do *ser* e do *ter*. Embora na primeira parte da novela o destaque seja dado ao desejo de Manuelzão de *ter* posses e *ser* proprietário da Samarra, ele vai caminhar, ao longo da narrativa, na direção de encontrar outros valores, no plano da experiência, das relações humanas, não somente no plano da posse de coisas materiais e da busca do *status* que isso dá.

Na literatura, de maneira geral, o espaço da percepção e a percepção do espaço ganham destaque devido a sua materialidade e densidade simbólica. Desse modo, o espaço é amplamente significado à medida que é percebido, apreendido pelas ações das personagens na interlocução com o meio físico. A relação corpo e espaço, dessa maneira, é vista como fluida, feita de movimentos e interfere na percepção dos objetos. “O espaço não é o ambiente (real ou lógico) em que as coisas se dispõem, mas o meio pelo qual a posição das coisas se torna possível”.<sup>444</sup> Paulo Astor Soethe, em “Espaço literário, percepção e perspectiva”, destaca:

Essa visão fenomenológica do entorno em narrativas ficcionais revela-se um ponto de partida fértil para a abordagem e análise do espaço em literatura enquanto verbalização da experiência de percepção (sobretudo visual) do próprio corpo, do entorno e do outro humano pelo sujeito perceptivo.<sup>445</sup>

A percepção espacial evidencia o corpo em movimento. Ainda conforme Merleau-Ponty, a experiência corporal e a experiência espacial são correlatas. “A espacialidade do corpo é o desdobramento de seu ser de corpo, a maneira pela qual ele se realiza como corpo”.<sup>446</sup> Nesse sentido, o espaço como experiência do corpo remete à reversibilidade, interdependência dos sentidos, de modo que as sensações táteis se convertem em percepções visuais e vice-versa. No mundo percebido por Manuelzão, sensibilidade e reflexão são indissociáveis. Sujeito e mundo, corpo e espaço estabelecem um conjunto de relações que vão

<sup>443</sup> ROSA, 2006a, p. 227.

<sup>444</sup> MERLEAU-PONTY, 2011, p. 328.

<sup>445</sup> SOETHE, 2007, p. 233.

<sup>446</sup> MERLEAU-PONTY, 2011, p. 206.

se resignificando, de modo que somente ao se perceber enraizado naquele espaço da natureza tem uma visão profunda de sua existência, de sua condição no mundo:

**Será que estava mesmo cansado nos internos, desnorteado com a festa?** Porque, incertamente, dessa vez, ele dissaboria de ir, desgostava daquela boiada em jornadas, a ideia dela era pesada; e não aceitava um palpite ruim, o sussurro duns receios. Na saúde? **As dormências, os arroxeados nos beiços, o retorto da canseira — e também, a qualquer esforço, com mais demora, logo lhe subia uma supitação.** Ah essa falta-de-ar, o menos apetite de comer; umas dores... Suspeitava fosse via de morrer. **A alma do corpo põe avisos.**<sup>447</sup>

Nessa passagem, Manuelzão aparece confuso. A reflexão da personagem sobre o envelhecer do corpo e as dores físicas levam-no a um “mergulho” em sua condição existencial. Durante toda a festa, ele se sente incomodado devido à sensação de que está envelhecendo, sente que o corpo está enfraquecido e que a morte se avizinha; está com um machucado no pé que lhe impõe algumas limitações. “E Manuelzão, [...] alçantes estandartes, de repente sentia a dor de uma ferroadada no machucado do pé, esbarrava no instante, sem querer se abaixar nem soltar meio-gemido”.<sup>448</sup> Manuelzão codifica a observação que faz sobre a festa mediado pelas impressões que tem de si mesmo. Há uma mudança significativa na maneira de o velho vaqueiro perceber o mundo, nas relações que modificam o modo de se portar, entre o início e o fim da festa. A insatisfação e a angústia influenciadas pela condição econômica e fragilidade física são gradualmente substituídas pela força do simbólico:

A festa? Sua era, dele, Manuelzão. Mas, de agora, por tudo, ele não queria mais mandar no governamento dela, sua razão. A lá era ele mordomo de festa?! Nenhum algum. Ora, mais, queria era apreciar aquilo, agora solto livre assim no meio, um, que nem não fosse o dono... O sono vinha dizendo. Uma ave-mariazinha por sua mãe, para a Santa do Socorro. Galo que até aqui não cantou, não conte mais com meu ouvido. Ô vida, bem dormida... De vagar.<sup>449</sup>

Durante boa parte da festa, Manuelzão mantém-se no controle, cuidando de tudo, não conseguindo se divertir como os convidados. A partir de certo momento, desejava participar da festa, afasta-se das preocupações materiais e deixa-se levar para o universo simbólico que o ambiente festivo propiciava. Há uma mudança nítida de perspectiva da personagem. “Manuelzão se sentara na roda dos hóspedes principais, o banquinho baixo encostado numa árvore, ele precisava, hoje não estava muito conseguido com o corpo. [...] Manuelzão preferia

<sup>447</sup> ROSA, 2006a, p. 175, grifos nossos.

<sup>448</sup> ROSA, 2006a, p. 153.

<sup>449</sup> ROSA, 2006a, p. 186.

menos dizer. Ele sossegava por detrás do som das músicas”.<sup>450</sup> A festa, como evento de simbolização da paisagem, reconfigura a relação de Manuelzão com a Samarra e com seus conflitos interiores.

Outra personagem que vive essa experiência com o espaço, marcada pela problematização interior e exterior conflituosa, é Soropita, na novela “Dão-lalalão — o devente”. O espaço estruturador que delimita o percurso físico da viagem se entrelaça na construção da narrativa, que traz para o primeiro plano a vida passada da personagem. E é da interlocução entre a vivência, as marcas, as cicatrizes no corpo e as experiências trazidas pelas lembranças que se tem uma visão profunda de Soropita:

A palma-da-mão tocou na cicatriz do queixo; rápido, retirou-a. Detestava tatear aquilo, com seu desenho, a desforma: não podia acompanhar com os dedos o relevo duro, o encroo da pele, parecia parte de um bicho, se encoscorando, concha de olandim, corcha de árvore de mata. 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. Mas doíam mais as da coxa: uma bala que passara por entre a carne e o couro, a outra que varara, pela reigada. [...]. Soropita levava a mão, sem querer, à orelha direita: tinha um buraco, na concha, bala a perfurara; ele deixava 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 acham de especular. Não respondia. Só pensar no passado daquilo, já judiava.<sup>451</sup>

O passado é materializado no presente mediante a focalização das cicatrizes causadoras de desconforto. A dor física se mistura à dor de ter que lembrar o sofrimento, viver o conflito interior. É o próprio Soropita que toca o seu corpo trazendo à tona suas sensações e impressões. Como efeito, tem-se o desordenamento do seu mundo, que é trazido a lume: as inquietações, dúvidas e medos, sentimentos próprios de uma subjetividade fragmentada. Esses traços corroboram para as constantes oscilações entre o prazer e a dor, o medo e a coragem, buscando compreender o seu “estar-no-mundo”. A construção de sentido tem como base a percepção tátil. Enquanto Soropita viaja, as dores do corpo físico e o cansaço, em função da longa distância percorrida a cavalo, misturam-se às tensões e conflitos internos. Ao controlar os pensamentos, tem as dores do corpo amortecidas. Por alguns momentos, consegue exaltar o prazer de viver:

O sobressonhar de Soropita se apurava, pesponto, com o avanço sem um tropeço naquele espaço calmo de estrada, Caboclim esquipando,

<sup>450</sup> ROSA, 2006a, p. 223.

<sup>451</sup> ROSA, 2006a, p. 476, 477.

reconhecendo o retorno. Vinham através de um malhador de pasto, a poeira vaporosa do esterco bovino chamava do sangue de Soropita um latejo melhor, um tempero de aconchego. Com o calor que o coxim da sela lhe passava para o fundo-das-costas — um calor grosso, brando, derramável, que subia às virilhas e se espalhava [...]. Também já trazia aquilo repetido na cabeça, o que mesmeava em todas as suas viagens.<sup>452</sup>

Na cena, destaca-se o entrelaçamento entre paisagem e personagem. Há uma identificação do bem estar físico e psicológico de Soropita e o estado de calma do ambiente externo. O espaço, nesse sentido, se junta à narração mediante a intervenção e experiência da personagem. O fato de Soropita conhecer o trajeto da viagem permite-lhe despreocupar-se, voltando-se para seus devaneios. Ao “sobressonar” percorrendo o “espaço calmo da estrada”, as sensações de dor e o cansado do corpo da personagem são amenizados, permitindo-lhe deslocar-se divagando em seus pensamentos. Há, nessa composição do espaço, dois movimentos simultâneos, um para fora, as sensações do corpo e da paisagem, outro para dentro, estado de espírito. De acordo com Bento Prado Jr., há nessa novela duas viagens intercaladas:

A princípio, ambas as viagens são descritas com o vocabulário do conforto e da felicidade; **a paisagem exterior** é interiorizada, percebida menos através da visão que separa a objetiva, do que através de uma cinestesia; **a paisagem interna** é a rememoração da beleza de Doralda, antecipação de prazer de estar junto. [...] é o quase-sonho de Soropita, ruminação de si mesmo, que permite a **ruminação da paisagem**, que passa a **latejar no corpo-próprio**. É esse sonho que dissolve o perfil nítido das coisas, dispersando-as em poeira vaporosa, em odor e gosto, fazendo a representação se diluir em pura afecção. **O espaço se faz calmo** e a percepção assume estilo erótico.<sup>453</sup>

Ao longo da novela, as transformações que ocorrem na paisagem correspondem à mudança interior de Soropita, percebidas por meio das sensações. A percepção intensa da natureza acompanha toda a narrativa e as viagens do protagonista. A paisagem é parte constitutiva do espaço no livro, que ganha outra dimensão, ao deflagrar a relação tensa da personagem, ao fazer a travessia real e a simbólica. Essa simbiose implica a análise da dinâmica interna da novela, provocando uma abertura para melhor compreensão do espaço e da narrativa.

Como se percebe, o mundo espacialmente estruturado em *Corpo de baile* tem relevância e é indicador de sentidos da própria lógica narrativa e manifesta vários tipos de realizações. Assim, dentro dessa dimensão corporal e sensorial da experiência receptiva, o espaço adquire profundo significado quando relacionado à sua “percepção tátil”. O tato é um indicador de aproximação, portanto, um receptor que permite estimular várias sensações,

<sup>452</sup> ROSA, 2006a, p. 484.

<sup>453</sup> PRADO JR., 1985, p. 202, grifos nossos.

sobretudo na relação com o outro e o mundo. Nas novelas, de modo geral, o “espaço tátil” tanto se expressa como categoria material como se processa em vias de deslocamento com propensão desmaterialização.<sup>454</sup> Em “Dão-lalalão”, como vimos, esse vetor espacial reforça a percepção sensível entre Doralda e Soropita. “Doralda repassava as mãos nas grossas costuras, numa por uma, ua mão fácil, surpresas de macia, passava a mão em todo o corpo, a gente se estremecia, de cócega não: de ser bom, de ânsia”.<sup>455</sup> No trecho, o destaque dado à experiência sensorial, por meio das mãos de Doralda, é uma forma de salientar a comunicação afetiva entre as personagens. “Mel nas mãos, nem era possível se ter um mimo de dedos com tanto meigo”.<sup>456</sup> Nesse sentido, explora-se a categoria material, dando visibilidade à interação dos corpos.

Ao longo das sete novelas de *Corpo e baile*, a visibilidade do espaço, manifestada na relação personagem e natureza, se desdobra e se interpenetra em outras instâncias narrativas. Paisagem percebida e ato reflexivo das personagens se configuram num mesmo gesto. Merleau-Ponty considera que, na relação sujeito e objeto/espaço, há um modo particular de estruturação, não havendo o objeto, isoladamente, ou a paisagem em si, mas sujeitos e objetos se constituindo mutuamente. Esta dinâmica põe em jogo a matriz merleupontiana, de que corpo e espaço estabelecem, entre si, um conjunto de correspondências.<sup>457</sup>

Em “A estória de Lélío e Lina”, temos algo semelhante a essa situação de Soropita: a personagem Lina passa por uma experiência em que o corpo físico expressa um conjunto de “marcas” e sensações e significados do vivido. O envelhecimento do “corpo biológico” de Rosalina, sinais do tempo, pelo enbranquecimento dos cabelos, pela fragilidade, é trazido à cena em contraponto à assimetria do corpo jovem de Lélío, e reflete um conjunto de representações e ambiguidades:

Velhinha, os cabelos alvos. Mas, mesmo reparando, era uma velhice contravinda em gentil e singular — com um calor de dentro, a voz que pegava, o aceso rideiro dos olhos, o apanho do corpo, a vontade medida de movimentos — que a gente a queria imaginar quando moça, seu vivido. Velhinha como-uma-flor. O rastro de alguma beleza que ainda se podia vislumbrar. Como de entre as folhas de um livro-de-reza um amor-perfeito cai, e precisa de se pôr outra vez no mesmo lugar, sim sem perfume, sem veludo, desbotado, uma passa de flor.<sup>458</sup>

<sup>454</sup> De acordo com Luis Brandão, “o espaço tátil pode tender a se desmaterializar, tornar-se impalpável, preferencialmente só movimento” (BRANDÃO, 2013, p. 181).

<sup>455</sup> ROSA, 2006a, p. 477.

<sup>456</sup> ROSA, 2006a, p. 477.

<sup>457</sup> MERLEAU-PONTY, 2011, p. 193.

<sup>458</sup> ROSA, 2006a, p. 307.

O corpo de Rosalina envelhecido sugere um conjunto de significações ligado à percepção. De uma maneira geral, há uma exploração das características físicas, expressão sensitiva dela, para se chegar a um aprofundamento subjetivo. Nessa descrição poética, a imagem da velhinha, oscilando entre presente e passado, luz e sombras, atrai o olhar para além da beleza física, focando em sua sabedoria. A imagem do corpo com a beleza desfocada, coloca em evidência a subjetividade de Rosalina. A dimensão que a corporeidade assume nessa cena expressa uma associação da paisagem, simbolizada na flor sem perfume em que a velhice é problematizada, de modo que o corpo físico expande a comunicabilidade para além do mundo que o cerca.

Nas novelas analisadas, a paisagem é reveladora da subjetividade das personagens e intensifica a tensão narrativa. A paisagem não é uma simples exibição de cenas da natureza. Reflete a realidade vivida e a corporeidade da personagem no espaço. Assim, o corpo e a paisagem contêm em si a força integradora da materialidade do mundo das personagens.

### **3.5 Resignificações: corpo, espaço e paisagem**

O espaço e os corpos nas narrativas rosianas têm como base norteadora as construções paisagísticas, que atuam como forças criadoras da perspectiva experiencial das personagens. Com efeito, o espaço e a paisagem no contexto dessa leitura são percebidos pelas personagens através dos órgãos sensoriais, que têm como mediador o corpo. Neste tópico, analisamos com mais detalhes essa relação.

Na novela “A estória de Lélío e Lina”, uma análise de Jiní nos leva a uma reflexão relevante acerca da forma como o espaço é organizado no Pinhém e como esse modelo de representação influi no comportamento das personagens. A incorporação de Jiní neste espaço é problemática e reflete a condição dela de amante/prostituta. “[...] a Jiní não dava certeza de ser honesta”.<sup>459</sup> Após se relacionar com vários homens, passar por vários donos, ter sido tratada como objeto sexual, ela é adquirida pelo dono da fazenda do Pinhém, que “propôs compra definitiva, fechou o negócio por bons contos-de-réis. Mandou até a Jiní em cidade, viagem tão longe, para tratar dos dentes”.<sup>460</sup> Jiní ganha visibilidade na narrativa como um corpo disponível, que passa de mão em mão, como mercadoria. Ela se insere na rede “das

---

<sup>459</sup> ROSA, 2006a, p. 274.

<sup>460</sup> ROSA, 2006a, p. 274.

mulheres faladas, como se diz no sertão mineiro, objetos de troca, de comércio, de lances,” como observou Márcia Marques de Morais.<sup>461</sup> Luiz Roncari destaca que Jiní passa de sujeito a “objeto de valor de uso”. Nesse caso, o corpo de Jiní não é neutro, é um objeto altamente fetichizado:

Desse modo, passando de mão em mão, sempre em movimento, ela conhece todas as metamorfoses do processo de circulação da mercadoria. Porém, como a mercadoria que não é uma coisa neutra, ela adquire também um poder em si, autônomo e ameaçador, que a transforma num fetiche; assim, os que encantam e se interessam por ela estão sujeitos a serem destruídos, na medida em que a relação que ela determina é entre objetos e não entre sujeitos: ou ela se dá pela troca simples entre objetos (ou corpos, para uso nas suas funções específicas) ou pela mediação do dinheiro, o equivalente geral; com isso ela nega ou subordina, aviltando-os, a razão e o espírito.<sup>462</sup>

Jiní tem consciência do seu poder de sedução e da força do mundo do dinheiro, ao qual está subordinada. Essa personagem se vende por dinheiro e posição social. A conduta dela mostra o seu desapego à vida matrimonial. Ela é o avesso da norma, a prostituta que ajuda a manter o sistema do Pinhém, atuando como mulher do sexo, corroborando para preservar as virgens e as esposas castas, porque os homens com ela podem praticar livremente o sexo. Apesar de ser marginal ao sistema patriarcal, ela adere a ele. É uma mulher que não tem valor por si mesma, é apenas um objeto disponível para uso. Jiní é a prostituta, que é necessária à estrutura social.

As personagens prostitutas de “A estória de Lélío e Lina”, sobretudo Jiní, influem no comportamento e nos conflitos interiores de Lélío. A atração de Lélío por Jiní é imediata, mas tem um entrave, um obstáculo. Quando Lélío chega ao Pinhém, Jiní vive amasiada com Tomé Cássio. “[...] só estava vivendo com o Tomé de uns dois meses para cá, antes tinha morado com o Tiotino”.<sup>463</sup> Na primeira vez que Lélío vê Jiní, sente-se atraído pelo corpo sensualizado dela:

A Jiní já estava na porta. A gente a ia vendo, e levava um choque. [...] Nem o Tomé não desapeava; só encomendou a ela qualquer coisa, Lélío não teve assento de entender o que. Ela entrava para ir buscar: desavançou num movimento, **parecia que ia dançar em roda-a-roda. No lugar durava ainda aquela visão: o desliz do corpo**, os seios pontudos, a cinturinha entrada estreita, os proibidos — as pernas...<sup>464</sup>

<sup>461</sup> MORAIS, 2011, p. 202.

<sup>462</sup> RONCARI, 2004, p. 184.

<sup>463</sup> ROSA, 2006a, p. 274.

<sup>464</sup> ROSA, 2006a, p. 277, 278, grifos nossos.

Com o corpo da Jiní em seu bailado, ao “dançar em roda-a-roda”, instaura-se um movimento duplo do corpo erotizado, deslizando por debaixo da roupa. Na medida em que Lélío acompanha o deslocamento de Jiní, realçam-se as curvas de um corpo inacessível para ele. Jiní é esposa de Tomé, portanto, a princípio, proibida. No entanto, alguns dias depois, com a viagem de Tomé ao Mutum, Lélío, enfim, tem a oportunidade de ir até a casa de Jiní:

Foi. No lusco, a Jiní estava de branco, sentada na beira da laje; ficou em pé feito fogo. Nem ele pôde abrir nem ouvir palavra nenhuma, ela se abraçou, se agarrou com ele, era um **corpo quente**, cobrejante, e uma boca cheirosa, beijos que se mexiam mole molhados, que beijando. Ali mesmo, se conheceram em carne, souberam-se. E dali foram para a **casa**, apertados sempre, esbarrando a cada passo para o chupo de um beijo, e se pegando com as mãos, retremiam, respiravam com barulho, não conversavam. Mal e nem conversavam, raras poucas vezes, as palavras curtas, na dura daqueles dias, quando cumpriam de se encontrar, **dentro de casa**, todas as noites sem uma só. Foram dias sem cabeça, Lélío se sendo em sonho no acordado, fevrém de febre.<sup>465</sup>

O encontro se dá primeiro na parte externa da casa e se alarga para dentro dela. Temos aqui um jogo de sentido entre corpo/casa, o dentro e o fora. “O corpo quente” poroso, sexualizado, se coloca em evidência. A cena que se desloca para o interior da moradia ressignifica essa dupla representação, do corpo e da casa. “O encontro dos dois se assemelha ao da pulsão afetiva interna ou externa vinda da natureza”.<sup>466</sup> Nesse encontro, o casal é dominado por um desejo avassalador. “Os dois caíam um no outro, se reajuntavam com fome fúria, como um fim”.<sup>467</sup> A atração entre ambos é imediata e de tal intensidade que eles “sequer trocam palavras, a comunicação é a dos corpos, a linguagem, o sexo”.<sup>468</sup> Após esse encontro às escondidas e do perigo de serem vistos, outros se sucederam. Lélío aproveita a ausência de Tomé Cássio para praticar sexo várias vezes com Jiní. No entanto, com o retorno do amigo da viagem que fizera ao Mutum, Lélío está impossibilitado de continuar a aventura e fica dividido entre o desejo de tê-la novamente e o remorso de trair o amigo:

E a ideia daquela volta do outro, certa sem remédio, ao fim de dias tantos e poucos, também fazia nele crescer os desesperos de desejo, infernava a gana. Afa, que queria o fundo do amar da mulatinha. Apertava-a com uns braços. Mal o mal, o pensamento de que, com pouco, com a vinda do Tomé, tudo se acabava, furtava-lhe qualquer hesitação, abafava todo começo pequeno de remorso.<sup>469</sup>

<sup>465</sup> ROSA, 2006a, p. 326, grifos nossos.

<sup>466</sup> RONCARI, 2004, p. 183.

<sup>467</sup> ROSA, 2006a, p. 327.

<sup>468</sup> CALZOLARI, 2010, p. 67.

<sup>469</sup> ROSA, 2006a, p. 327, 328.

Lélio sofre com os conflitos de consciência. O protagonista passa a viver atormentado, pois seu relacionamento com Jiní é gerador de vários problemas. Com a passagem de Lélio no Pinhém, oscilando entre o trabalho diário do vaqueiro e as noites com a amante, há um entrelaçar da realidade objetiva na realidade sensitiva que marca as múltiplas contradições dele ali. O espaço vai se desenhando a partir da experiência.

Há um embate de Lélio ao longo da narrativa, lutando contra seus próprios sentimentos e desejos. Com a saída de Tomé Cássio do Pinhém e o caminho livre, Lélio volta a encontrar Jiní, percebendo a oportunidade de tê-la somente para ele. “Ah! A casinha não tinha mais dono — ele agora não pagava coima”.<sup>470</sup> No entanto, o jovem amante parece sentir-se aprisionado no conflito entre a realidade e a fantasia:

“Agora ela não é mais do Tomé...” Ela notou o sentimento no rosto dele, e traçou uns modos muito singelos, sensatos, que se estivesse de luto. Lélio sentou no banco. Por um tempo, estavam calados, parecia que tinham de se respirar de um grande cansaço. **Lá fora chovendo, e a casinha cheia do Tomé**, demais, em tanto que ele ia viajando os Gerais adiante, embora, sempre mais longe. A em que rancho, em que pouso, pudesse dormir, ele ia fazer noite?

— “Ele não volta, nunca mais?” — “Volta não. Fosse, fosse, foi! **Levou tudo que era dele.**” — “**E aquilo, ali?**” — **apontava o chapéu-de-couro, pendurado.** — “Esse ele não gostava dele mais, não quis carregar...” — e a Jiní se levantou, para pegar o chapéu. — “Você quer ver se em você serve?” O que ele arrepiou, rugo, áspero até nos olhos; nisso ela pôs sentido. Deixou o chapéu onde é que estava, tornou a se sentar, humilde, quase não queria o ar. Se ela não tivesse falado aquilo, Lélio bem gostaria de levar o chapéu, como uma lembrança do Tomé.<sup>471</sup>

Na ambientação da casa onde viviam Tomé e Jiní, há uma ênfase no jogo de ausência e presença, aberto e fechado, cheio e vazio que corroboram na compreensão dos conflitos do protagonista e da trama na qual ele se enreda. O espaço da casa esvaziado da presença de Tomé reflete o estado de remorso de Lélio que, com a saída do amigo, age como se “estivesse de luto”. Mesmo Tomé não estando ali fisicamente, a sensação da “casinha cheia do Tomé” e o chapéu deixado para trás propositadamente, quando se afirma que “levou tudo que era dele”, simbolizam uma contradição, pois o fantasma da presença do amigo o atormenta. O espaço da casa protegido da chuva torna-se, paradoxalmente, desconfortável e é um contraponto aos anseios da protagonista. Percebe-se um jogo entre corpo e casa, ambos destituídos de dono, à espera do outro que os tome para si.

<sup>470</sup> ROSA, 2006a, p. 362.

<sup>471</sup> ROSA, 2006a, p. 361, aspas do autor, negritos nossos.

Com a saída de Tomé, a casa de Jiní, que poderia se tornar um reduto protetor, um espaço livre para a realização das pretensões de Lélío, transforma-se em um ambiente que se deteriora na narrativa, exprimindo o desejo desenfreado da prostituta à procura do sexo e de um dono. Após alguns dias sem contato com a amante, Lélío volta a procurar Jiní e, ao vê-la, tem uma reação extrema:

**Tinha ido, chegou lá;** agora não podia se recordar do que no caminho viera pensando. **A porta estava fechada.** Dando de leve, **bateu.** Ela **não vinha abrir.** Bateu forte. Voz não ouviu, nem suspeitou rumor. Mas, quando a Jiní **apareceu,** parava quase nua, e afogueada. Seus olhos escapavam da luz, não queria que ele acendesse o candeeiro, seus olhos fugindo, com as meninas agrandadas, maiores, no centro do verde. Só o **abraçou.** Sofria pressa de para ele passar **o quente de seu corpo,** a onda de estremecimentos de sua pele — de mulata cor de violeta. Se ria, sempre dizendo mais amor, até aos cotovelos o coração a espancava. **Beijava-o,** levava-o; e **estava suja de outro homem...** E estava!<sup>472</sup>

As expressões destacadas enfatizam como que se deu esse reencontro. A aproximação lenta, a porta fechada, o modo como ela o recebe seminua reforçam o sentido de desarmonia. Jiní era uma prostituta e se portava como tal, independentemente dos desejos de Lélío. O corpo da amante agora lhe desperta nojo. Jiní se assemelha a um objeto que já não lhe serve mais. O vaqueiro renega o corpo prostituído. A reação de Lélío tanto expõe sua força como esconde sua fraqueza. As condições dela, mulher de corpo sedutor e disponível, já não são mais suficientes para atrair Lélío, que passa a percebê-la apenas como objeto sexual. No Pinhém, ela é vista pelas mulheres como uma ameaça aos seus casamentos:

Roda de vozes, quando as moças solteiras não estavam perto, falavam da Jiní. Dos escândalos. Porque **a casinha onde a Jiní morava era da Fazenda,** e seo Senclér podia mandar que ela fosse embora, a qualquer hora. Devia de mandar — as mulheres diziam. Porque a Jiní agora estava recebendo homens, gerl, e estava **desencaminhando os casados.**<sup>473</sup>

A figura de Jiní problematiza a relação da prostituta na sociedade patriarcal. Apesar de ser um elemento que supostamente coloca em risco a integridade moral do Pinhém, seo Senclér não tem interesse em expulsá-la, pois ela foi introduzida ali por ele, como um elemento de manutenção da ordem em seu espaço de domínio patriarcal. Ironicamente, Jiní não é a proprietária da casa onde mora, que ela transforma em um espaço onde passa a vender

<sup>472</sup> ROSA, 2006a, p. 365, grifos nossos.

<sup>473</sup> ROSA, 2006a, p. 370, grifos nossos.

o corpo. Ela é um símbolo de poder patriarcal e de “mercadoria bem-vendida”.<sup>474</sup> A dimensão social e simbólica do corpo, neste caso, está relacionada ao julgamento moral.

Na contramão do Pinhém, configura-se um contra-espço, à margem, escondido no mato, em que vive a personagem prostituta Caruncha, “que mora do outro lado do Ribeirão. Até é bonita mais achável. Somenos meio estúrdia, quase nada não fala, isto é, é mesmo muda, e tem um menino de uns quatro anos, ninguém nem sabe quem é o pai”.<sup>475</sup> Caruncha é personagem marginal, e simbolicamente, tem seu nome associado à larva, inseto. No trânsito entre sujeitos, na dança figurativa do Pinhém, essa personagem entra em cena em duas situações distintas: na noite de Natal, na festa, e quando Lélío a procura por necessitar de seus “serviços”:

E uma vez procurou a Caruncha, que morava quase dentro do mato, e não falava, nem por sinais, muda de nascença; mas que descarecia de falar. Ela olhava-o muito, com um prazido sincero no olhar, e punha o filho para ficar acomodado quieto dentro de casa; aí vinha para um claro entre as árvores, ajuntava capim em guisa de travesseiro, ia tirando a roupa, com muito cuidado, se deitava, humilde como a madeira de uma mesa; tinha um corpo formoso. O filho da Caruncha se chamava Serafim, e nunca tinha podido escutar voz da mãe o chamando por seu nome. Como havia de ser o nome verdadeiro, da Caruncha? Quando um passarinho cantava, ela deitada no chão já estava olhando para ele, pousadinho em um galho, os olhos dela realumiavam. O menino brincava de empilhar pedrinhas. Alguma pessoa tinha ensinado a ele rezar jaculatória e fazer o pelo-sinal. Ele gostou de Lélío, abraçou-o. — “Você sabe contar história? Sabe a do Homem Encantado?” — ele perguntou, a voz clara, aquilo tudo novíssimo. Lélío nunca mais ia voltar ali.<sup>476</sup>

Há um distanciamento entre Lélío e a mulher. A cena se passa no mato, lugar aberto, mas fora de trânsito, escondido. Há um julgamento por trás desse estado de submissão desse corpo/objeto que é possuído e, depois, já não tem mais utilidade. O corpo que se insere na paisagem selvagem é socialmente modulável. Nesse caso, comparando com a casa de Jiní, a casa de Caruncha está fechada a Lélío, é um espaço protegido.

O fato de ela ter um filho torna a casa mais familiar, o que provavelmente a levava a manter o ambiente do lar preservado. A casa da Jiní sendo aberta e a da Caruncha fechada são espaços que representam para o vaqueiro Lélío o modo emblemático como ele se relaciona de diferentes maneiras com as duas prostitutas (com Jiní envolve-se de forma intensa e problemática — com Caruncha, apenas uma aventura). Desse contraponto, demanda-se a forma de elas lidarem com o sexo e redefinirem suas próprias espacialidades. Jiní é vista

<sup>474</sup> RONCARI, 2004, p. 192.

<sup>475</sup> ROSA, 2006a, p. 314.

<sup>476</sup> ROSA, 2006a, p. 371, aspas do autor.

como “fruta de beira de estrada, pendurada em pontinha de galho”,<sup>477</sup> reforçando ainda mais o sentido de algo que está sendo oferecido.

Nesse sentido, a tensão envolvendo a paisagem é análoga às sensações e percepções das personagens com o lugar, e é um procedimento recorrente em todas as narrativas. Constata-se essa correlação em vários níveis. O espaço como experiência do corpo, no sentido que propõe Merleau-Ponty, associa-se à noção de mundo como “uma multiplicidade aberta e indefinida em que as relações são de implicações recíprocas”.<sup>478</sup> Destacamos que, em *Corpo de baile*, ocorre essa reciprocidade, uma vez que corpo e espaço se implicam mutuamente, dando grande ênfase à experiência perceptiva, e tendo como parâmetro a apreensão sensível do mundo. O enlace de indissociabilidade que unifica as novelas e as personagens ressignificam o espaço por meio da captação de ruído, textura, formas e cheiros da natureza, dando novas dimensões da paisagem, redimensionando-a.

Desse modo, destacamos a novela “Dão-lalalão” em que o corpo, paisagem e natureza adquirem vasta significação mediante a percepção do espaço. Por meio da impressão da natureza, cheiros e texturas captados da floresta, a personagem sente a paisagem, aflorando assim seus devaneios. Enquanto viaja, Soropita sente o aroma do capim evocando profunda sensibilidade:

Respirava. O aroma do capim apendoado penetrava no ar, vinha — nem se precisava de abrir os olhos, para saber das roxas extensões lindas na encosta — maduro o melosal. Chegar em casa, lavar o corpo, jantar. **Da chegada, governando cada de-menor, ele ajuntava o reparo de tudo, quente na lembrança. O que ia tornar a ter. O advoço branco das pombas mansas.**<sup>479</sup>

O estado de prazer da personagem torna-se indissociável da paisagem, e se prolonga da estrada para o ambiente da casa, formando uma unidade. Na primeira parte da citação, há um movimento que tem início com o enfoque na paisagem externa, que vai sendo percebida pela personagem através do “aroma do capim”, e vai se intensificando até se misturar às sensações de bem estar dele, quando retorna para casa e para Doralda. No trecho em destaque, Soropita rememora como é chegar a casa depois de uma viagem. Ele relembra o prazer que terá ao tornar a ter Doralda, como um “advoço branco de pombas mansas”. Nessa imagem, o pássaro, simbolicamente, está ligado ao sublime.

---

<sup>477</sup> ROSA, 2006a, p. 325.

<sup>478</sup> MERLEAU-PONTY, 2011, p. 109.

<sup>479</sup> ROSA, 2006a, p. 481, grifos nossos.

Essa relação de reciprocidade entre personagem e espaço-paisagem assume em *Corpo de baile* contornos especiais. A estrada, que faz parte da composição da cena, não é apenas o cenário, funciona como referência do modo de ser do viajante. Como aponta Mônica Meyer:

No que diz respeito à produção literária de Guimarães Rosa, pode-se dizer que a natureza não se apresenta como um palco, cenário ou moldura onde se desenrola a ação, mas está dentro de cada personagem e cada um faz sua natureza. A narrativa é construída de modo que a realidade humana se entrelace com o mundo natural de tal forma que a identidade de cada um seja o resultado de uma relação de reciprocidade.<sup>480</sup>

A vinculação entre o espaço percorrido e a personagem, a paisagem exterior e a interior, tem bastante destaque nessa novela. Há uma estreita relação entre realidade objetiva e subjetiva, realidade e fantasia; desse modo, Soropita desloca-se duplamente tanto no espaço físico como no simbólico. Nesse entrelaçar, o espaço de tranquilidade da estrada, a passagem, harmoniza-se com o corpo da personagem, fundindo-se em uma única imagem.

A representação simbólica e imagética da casa é fato recorrente na produção dos sentidos no espaço. Na relação estabelecida entre o corpo, natureza e ambientação, as sensações perceptivas são intensas. Em meio a cheiros, aromas, configura-se uma imagem afetiva da casa que ganha amplitude e abrangência na imaginação da personagem:

Chegava a casa, abria a cancela, chegava à casa, desapeava do cavalo, chegava em casa. A felicidade é o cheio de um copo de se beber meio-por-meio; Doralda o esperava. Podia estar vestida de comum, ou como estivesse: era aquela onceira macieza nos movimentos, o rebrilho nos olhos acinte, o nariz que bulia — parecia que a roupa ia ficando de repente folgada, muito larga para ela, que ia sair de repente, risonha e escorregosa, nua, de dentro daquela roupa.<sup>481</sup>

Quando Soropita retorna à casa, reforça a percepção sensitiva, que dominava a paisagem externa, e agora é levada para o espaço de dentro da habitação. Destaca-se uma poeticidade no vínculo entre espaço físico e corpo, espaço imaginário e alma, “Doralda lá, esperando querendo seu marido chegar, apelar e entrar, ao que era, um pássaro que ele tivesse, de voável desejo, sem estar engaiolado, pássaro de muitos brilhos, muitas cores”.<sup>482</sup> O corpo de Doralda encena um movimento erótico. Ora é comparada a um pássaro, ora a uma égua. “Doralda, aquela elegância de beleza: como a égua madrinha, total aos guizos, à frente de

<sup>480</sup> MEYER, 2008, p. 25.

<sup>481</sup> ROSA, 2006a, p. 483, 484.

<sup>482</sup> ROSA, 2006a, p. 484.

todas — andar tão ensinado de bonito, faceiro, chega a mostrar os cascos...”<sup>483</sup> Há, nessa comparação com a égua, uma valorização da elegância de Doralda. Podemos dizer que a égua/cavalo é, no mundo de vaqueiros, quase uma extensão do corpo, com forte valor positivo.

Em se tratando da relação corpo/espço, na novela “Dão-lalalão” Doralda é uma ex-prostituta que se torna dona de casa respeitada, que tinha outra vida, outro nome, chamava-se Sucena, e foi encontrada em um cabaré e tirada de lá por Soropita. “Todos no Andrequicé a obsequiavam, mostravam-lhe muito apreço, falavam antenome: ‘Dona Doralda.’ *Doralda* era formoso, bom apelativo”.<sup>484</sup> Os traços entre a Doralda do passado e a do presente estão entrecruzados na novela, ligados por um frágil fio e uma enorme desestabilidade. Durante o desenvolvimento narrativo, há uma ameaça em romper com a vida ordenada que Soropita leva no ão. A imagem de Doralda configura diversas referências simbólicas. Ela está no centro da narrativa e a imagem do corpo é trazida ao pensamento de Soropita no transcorrer da viagem, entrelaçado entre o erotizado e o sublime.

Nesse sentido, a novela se desdobra em espaços adversos, a casa e o cabaré, mas que aparecem em uma relação dialogal. Do cabaré ao lar, de prostituta a esposa, o mundo de Doralda possui uma lógica própria. O projeto de Soropita, em manter fechado, afastado, o passado sobre a vida dela no bordel, é frágil. Nessa reflexão sobre o espaço ficcional em “Dão-lalalão”, destacamos que a visão que se tem do bordel é a partir do ponto de vista de Soropita, e não de Doralda. Soropita, durante o percurso da viagem, divaga entre realidade e fantasia, trazendo a imagem viva e detalhada do bordel. A cena que se segue retrata Soropita imaginando estar em um quarto de bordel com uma rapariga:

Mas a rapariga descrevia o assunto daquelas Mulheres, o mundo de belas coisas que se passam num bordel, a nova vida delas — mulheres assim leves assim, dessoltas, sem agarro de família, sem mistura com as necessidades dos dias, sem os trabalhos nem dificuldades: eram que nem pássaros de variado canto e muitas cores, que a gente está sempre no poder de ir encontrando, sem mais, um depois do outro, nas altas árvores do mato, no perdido coração do mundo. Se a gente quisesse, podia pôr nomes distraídos, elas estavam na alegria, esperando: — E você? — Eu sou Naninda... — Eu? Marlice... Lulilú, Da-Piaba, Menina-de-Todos... Dianinha, Maria-Dengosa... *Sucena*...

Sua delícia. Soropita reinava no quarto, coma rapariga, maisviviam, 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.

<sup>483</sup> ROSA, 2006a, p. 480.

<sup>484</sup> ROSA, 2006a, p. 472.

Agora, ali naquela casa de luxo, estava era com Doralda. Ela era dele, só dele.<sup>485</sup>

O espaço é trazido em sua positividade, um lugar desligado do mundo exterior e de seus problemas, que vem à tona por meio de uma imagem interna, íntima, apresentada pela visão de Soropita. As pretensões de Soropita não correspondem, porém, à realidade do cotidiano do cabaré em que as mulheres estão condenadas a vender seus corpos. Do ponto de vista social, o cabaré é um espaço aparentemente “desestabilizador da ordem”, mas que funciona de fato como um espaço de manutenção de ordenamento.<sup>486</sup>

As fantasias de Soropita podem ser entendidas como uma forma que ele encontrou para libertar-se do medo real que o ameaça. Com a projeção da imagem do cabaré, vem a paisagem da cidade, de modo que o espaço forma um tecido que vai se tramando continuamente e desenrolado pelo narrador, segundo a dinâmica de Soropita. “Montes Claros! Casas mesmo de luxo, já sabidas, os cabarés: um paraíso de Deus, o pasto e a aguada do boiadeiro — o arriero Jorge dizia”.<sup>487</sup>

A relação paisagem/corpo também tem grande relevância na novela “Buriti”, a partir da análise da personagem Maria Behú, que pode ser lida na perspectiva corpo/caixão. O espaço em que essa personagem ganha visibilidade é limitado e preenchido por uma atmosfera sombria, que se assemelha ao estado de tristeza dela. “Maria Behú gostava de rezar e de ser triste”.<sup>488</sup> A personagem surge de forma misteriosa em um espaço oscilante e fragmentado. “Maria Behú murchara apenas antes de florir, não conseguira formar a beleza que lhe era destinada”.<sup>489</sup> Maria Behú era filha de Iô Liodoro, e irmã de Maria da Glória, que era o seu oposto:

[...] **Maria Behú era triste maligna por motivos de ser feia**, e Maria da Glória ganhava essa alegria aprazível, por causa de tanta beleza? Ou era o contrário, então: que uma tinha crescido com todos os encantos, por já possuir a alma da alegria dentro de si; e a outra, guardando semente do triste e ruim, de em desde pequena, veio murchando e sendo por fora escura e seca, feito uma fruta ressolada? A essas coisas. Sorte. Quem souber o que é a sorte, sabe o que é Deus, sabe o que é tudo. Maria da Glória de certo em breve se casava, ia-se embora dali, do Buriti Bom, dava até pena a gente pensar nisso. Como que, ela se indo rapava a felicidade geral do lugar, de

<sup>485</sup> ROSA, 2006a, p. 492, 493, grifo do autor.

<sup>486</sup> Antropologicamente, o cabaré é um espaço que permite a manutenção da ordem. Resulta da dupla moralidade social, que permite ao homem coisas que não permite à mulher. Então, o sistema cria uma classe de mulheres para isso. O prostíbulo não questiona; ao contrário, endossa a ordem social patriarcal.

<sup>487</sup> ROSA, 2006a, p. 485.

<sup>488</sup> ROSA, 2006a, p. 740.

<sup>489</sup> ROSA, 2006a, p. 681.

sua redondeza. A se assim, então, ela mesma ia ser sempre feliz? Dúvido-duvidável. **A vida remexe muito.**<sup>490</sup>

No contexto ficcional de “Buriti”, Maria Behú tem uma vida recatada. A personagem dedica-se a rezar. Enquanto Maria da Glória e Lalinha são mulheres belas e cheias de vida, Maria Behú é descrita como uma aparência feia, mas que se demonstra afável. “Maria Behú era uma *estranha*, sua **doçura** vinha de imensa distância. Maria Behú conheceria outros cansaços e consolos, e repouso, que a gente podia amenamente invejar, oh, às vezes”.<sup>491</sup> A passagem de Maria Behú pelo Buriti Bom é breve, e ela parecia não pertencer àquela paisagem, àquele lugar. “Para recomeçar, Maria Behú devia de ter pressa de morrer? Para recomeçar, ela rezava. Sua falta de beleza apartava-a das pessoas; assim como a beleza a todo instante se refaz, dos olhos dos que a contemplam”.<sup>492</sup> O espaço habitado por Behú revela a transmutação dela num universo de santificação e finitude. Entre o adoecimento de Maria Behú e sua morte, há um breve intervalo de tempo, mas que marca um processo de mudança significativa na fazenda:

Fazia tempo que cessara a cerração de águas. O tempo era claro, balançava-se o vir do frio. A camélia plantada por mão de Lalinha deu flor. Honrou-se o aniversário de Behú, e o de iô Liodoro, festejaram-se tão simples como sempre, tomava-se vinho-do-porto e do de buriti, perfumoso vinho óleo. As primeiras boiadas engordadas se enviaram. Mataram, rio adiante, duas onças-pretas. Passou-se a Semana Santa.

E entanto Maria Behú adoecera, nas dores de um reumatismo tão forte, mandaram buscar médico, todos se reuniam no quarto de Behú, tanto carinho lhe davam; e ainda agora ela mal se levantava da cama, dia de sol, amparada em alguém e segurando uma bengala alta. Maria Behú não tinha uma queixa.<sup>493</sup>

Simbolicamente, Maria Behú morre, em um período de ressurreição e renovação, após a Semana Santa. O processo de transformação da personagem acompanha as mudanças no ciclo da natureza. “A camélia plantada por mão de Lalinha deu flor”. De acordo com Ana Maria Machado, o nome de Maria Behú remete tanto ao universo fechado das convenções sociais quanto ao universo aberto do mundo vegetal. Simbolicamente, associa-se ao sentido de baú/buriti. “Behú-bu, bu *de buriti*. Behú beata. Behú baú. Behú de beleza e alegrias truncadas. Behú de som triste, lúgubre assustador”.<sup>494</sup> Há uma simbologia entre o sentido de guardar os objetos no baú e manter o corpo intocado. A personagem era vista como santa:

<sup>490</sup> ROSA, 2006a, p. 642, 643, grifos nossos.

<sup>491</sup> ROSA, 2006a, p. 794, 795, itálico do autor, negrito nosso.

<sup>492</sup> ROSA, 2006a, p. 690.

<sup>493</sup> ROSA, 2006a, p. 777.

<sup>494</sup> MACHADO, 2003, p. 134.

- Bem dizia sempre o Chefe: que risadas, que corujas...
- Coitadinha, a lindeza dela!
- É santa. Não se cose mortalha?
- Ela vai vestidinha com vestido.
- É preciso ir recolher tudo o que é da roupinha dela, que está quarando no quintal, na corda...
- Carece de não passar a ferro, e guardar, bem antes do enterro ter de sair...
- Uma morta santinha, assim, até me dá vaidades...
- Muitos morrem na lua-nova...<sup>495</sup>

O espaço em Buriti, configurado de forma tensa, é remodelado com a morte dessa personagem. “Cedo, na manhã, todos se uniram em exclamações e soluços. Maria Behú estava morta”.[...] “Maria Behú, sem perfil, os olhos fechados, nos lábios nem sofrimento nem sorriso, e a morte a embelezara. Partira, na aurora”.<sup>496</sup> A morte reflete a inadaptação de Maria Behú à vida e reforça a ambiguidade dessa personagem:

Maria Behú se enterrou na Vila. Aquele dia inteiro, aos dobres, os sinos mais tristonhos. Os moradores, todos vinham visitar iô Liodoro e Glória, iô Ísio e Lalinha, na vassalagem do consolo — miúdo em prolongadas conversas — a fim de amansar a morte de Behú, segundo as regras antigas. [...] Tia Cló, à porta, alto chorou, quase num ritual; mas era também como se chorasse de uma alegria, de rever outra vez reunidos ali os outros, os que a morte não levaria.<sup>497</sup>

Fica evidente que a presença dela ali naquela fazenda é marcada por solidão e melancolia, que se acentuam até dissolver-se com a concretização da morte da personagem. Através da leitura do espaço, pode-se dizer que as personagens no Buriti Bom compõem um universo de conflito que se reorganiza continuamente. O espaço/paisagem é um influenciador da atmosfera de tristeza. Maria Behú performatiza um corpo entre fronteiras, inadaptável ao “Buriti”, ela não se define nem como totalmente bem, nem como mal. Certamente, reforça a simbologia do equilíbrio precário que desestabiliza as personagens que habitam o Buriti Bom.

O espaço experiencial, em *Corpo de baile*, aparece também ligado à percepção gustativa, que tem a função de trazer à cena a culinária do sertão, intercalada em alguns acontecimentos importantes, como as festas, comemorações, estreitamento das relações afetivas em que se celebram os encontros. Ao longo do livro, muitos trechos se destacam, trazendo à luz as relações perceptivas das personagens. As referências à percepção gustativa têm desdobramentos distintos na obra. Um efeito de sentido que esse elemento proporciona à narrativa está ligado principalmente à cultura e a hábitos alimentares sertanejos típicos:

---

<sup>495</sup> ROSA, 2006a, p. 814.

<sup>496</sup> ROSA, 2006a, p. 813.

<sup>497</sup> ROSA, 2006a, p. 815.

O almoço era farto, se comia pai-com-filho: angu de fubá e papas de fubá com carne de osso guisada; e cansação — aquela urtiga verde-pato, verde brilhante, que ardia e servia também para se esfregar em peito de galo-capão, para que por precisão de nele se coçar ele aprendesse a agasalhar e criar os pintos, chocados por galinha.<sup>498</sup>

Como faz parte da estratégia discursiva de *Corpo de baile*, as inserções desses elementos não são gratuitas e estão carregadas de simbolismo. Os aportes sensoriais fazem parte da elaboração formal do texto e refletem em seus efeitos. Na cena, o narrador vale-se de percepções espaciais pelo paladar para compor o ambiente do almoço, que aparece repleto de condicionamentos culturais. A percepção da vida sertaneja pelo paladar tem grande destaque na festa de Manuelzão, como se descreve na cena:

No terreiro, os músicos paravam comendo. Todo o mundo comia, na porta da cozinha, no quintal, em toda a parte. Graças a Deus. Aquela quantidade de latas vazias, sempre guardadas — latas que tinham sido de marmelada, de goiabada, de tudo — prestavam agora sua serventia. Mas muitos, pobres, traziam pendurada na cintura sua cuia de receber. As grandes panelas de barro preto cozinhavam gordo, sem esbarrar. Pessoa, por mais desconhecida que fosse, não deixava de ganhar seus dois pedaços de galinha e um montezinho de arroz; a farinha estava pública. Toda água que o Chico Carreiro carresse das Pedras, mais fria ou mais quente logo se bebia.<sup>499</sup>

A culinária sertaneja é reveladora dos hábitos e costumes e possibilita, nesse momento da festa, em que todos param para se alimentar, uma intensificação dos laços comunitários e de compartilhamento. Os utensílios, a cuia, a panela de barro preto, as latas reaproveitadas são elementos que constituem a cena e estão ligados aos hábitos e costumes sertanejos. A comida servida na festa é simples: arroz branco, galinha e a farinha, mas suficientes para satisfazer os convidados. De acordo com Sabrina Sedlmayer, o tratamento dado ao tema da comida na literatura é um campo investigativo bastante potente, que permite “integrar e relacionar reflexões críticas acerca da memória, do espaço, da experiência, do corpo e das relações entre a tradição e a modernidade”.<sup>500</sup> A culinária sertaneja é uma espécie de linguagem do sertão e ganha espaço de diferentes formas enfatizando costumes regionais. Dessa maneira, o destaque dado à faculdade gustativa funciona, no livro, como uma “janela aberta” para o interior do sertão. Na obra rosiana, destaca-se a preparação de alimentos, sobretudo doces, com as frutas do cerrado. A preparação de doces é um costume tradicional no sertão. Na novela “A estória de Lélío e Lina” há uma cena, bastante representativa, que focaliza dona Rosalina preparando

---

<sup>498</sup> ROSA, 2006a, p. 310.

<sup>499</sup> ROSA, 2006a, p. 207.

<sup>500</sup> SEDLMAYER, 2014, p. 141.

doce de mangaba. É um momento de intenso valor simbólico que singulariza o cotidiano da velhinha:

Assim mesmo, no domingo não deixou de passar em casa de dona Rosalina. Foi, e não sabia esconder que estava apressurado, escravo em si das horas, não se consentia inteiro de pouso. **A velhinha estava fazendo doce de mangabas: — “Você vai provar, depois. O doce melhor que tem neste mundo...” As mangabas de-vez, muitas mãos, muitos dias, ferventadas, no tacho de cobre.** Com espinhos de laranjeira e palitos de taquara, ela continuava a crivar, uma a uma, devagarinho, para as livrar do visgo borrachento.<sup>501</sup>

O doce que está sendo feito constitui um apelo irresistível para Lélío, que chega ao local bastante aborrecido. A interação dele no ambiente vai sendo estabelecida gradualmente. O ritual da preparação do doce dialoga com o ritual de Lélío no Pinhém. Ali, o rapaz está se relacionando com várias mulheres sem conseguir viver o amor, que tanto procura, com nenhuma delas. Por meio da percepção sensorial, o espaço é transformado. O rapaz é acolhido e encontra a paz que procura. Lina nutre Lélío de doce e de palavras de afeto. Enquanto prepara o doce, a velhinha conversa, simbolizando o duplo sentido de alimentar e compartilhar sabores e segredos. As sensações gustativas intensificadas ajudam na aproximação das personagens. Nessa cena, a preparação do doce funciona como um processo de tensão entre objetivo e subjetivo. Por meio do gradiente sensorial, neste caso, do olfato, Lélío é levado a tomar conhecimento de si, dos outros e do mundo que o cerca.

Nas recordações do encontro que teve com a mocinha de Paracatu, a percepção gustativa foi um dos pontos de referência da aproximação dele a ela. Uma das formas usadas por Lélío para seduzir Sinhá-Linda, a mocinha da cidade, foi oferecer a ela uma referência da culinária sertaneja, o doce de buriti:

Como viu que ela **desejava sempre provar das comidas e bebidas sertanejas** — achara choco o chá de congonha, mas apreciara muito o de cagaiteira, que é dourado lindo e delicado e tem os suaves perfumes. [...] Acordou antes do dia, montou e galopou meia-légua, até onde estavam dizendo que se conseguia achar um **doce de buriti**, bom especial. Comprou, mesmo com a tigela grande — não queriam vender aquela tigela, bonita, pintada com avoejos verdes e roxas flores. Trouxe, deu a ela, receoso, labasco, sem nenhuma palavra podida. Ela riu, provou, e sacudiu a cabecinha: disse aos rapazes que era um **doce grosseiro**, ruim.<sup>502</sup>

<sup>501</sup> ROSA, 2006a, p. 328, aspas do autor, grifos nossos.

<sup>502</sup> ROSA, 2006a, p. 259, grifos nossos.

Na cena, os aspectos sensoriais relacionados ao paladar evocam uma tensão entre Lélío e Sinhá-Linda. O doce de buriti, usado aqui como pretexto de Lélío para conquistar a mocinha da cidade, não tem o efeito esperado, conforme expectativa do rapaz. Essa quebra de sentido se constrói em confluência com as interações afetivas. A abordagem mal sucedida gera ambiguidade e faz que o doce se torne ruim. O paladar, gradiente sensorial ligado à percepção gustativa, é “responsável pelas sensações de doce e amargo e todas as nuances que se situam entre esses dois pólos”.<sup>503</sup> Assim, em todo o livro, esses pequenos episódios, que surgem entrelaçados à dimensão da paisagem e do espaço em deslocamento, ajudam a traçar um painel representativo das tensões, e ambiguidades das personagens. O sertão, como espaço da memória associado aos sentidos gustativos, cria paisagens poéticas que vão desenhando em meio aos percursos das personagens. Segundo Borges Filho, “há duas maneiras de o paladar entrar na percepção do espaço: pelo maravilhoso ou pela conotação”.<sup>504</sup> No caso, ambas as formas são exploradas nas novelas.

Outro sentido relacionado ao buriti, que aparece em diversos momentos em *Corpo de baile*, está no resgate da memória cultural da culinária do sertão. Os cheiros, os sabores são ingredientes narrativos indispensáveis. Nesta perspectiva, o livro nos permite pensar o espaço na sua relação com a paisagem sertaneja, por meio da tematização das sensações despertadas pelos sentidos. Na novela “Buriti”, há uma cena emblemática, que faz referência ao vinho extraído da palmeira do sertão:

O vinho-doce, espesso, no cálice, **o licor- de-buriti, que fala os segredos dos Gerais**, a rolar altos ventos, secos ares, a vereda viva. Bebiam-no Lala e Glória. — “Vigem, que isto é forte, pelo muito unto — para se tomar, a gente carece de ter bom fígado...” — nhô Gal poetara, todos riram. Ria-se; e era bom. Bebia-o Lala, todos riam sua alegria, era a vida. Por causa dela, iô Liodoro mandara servir o vinho, era um preito.<sup>505</sup>

É importante ressaltar o destaque dado aqui ao “licor-traço-de-buriti, que fala os segredos dos Gerais”. A bebida está no centro da cena em torno da qual se compõe o foco do encontro. O buriti é um símbolo forte em *Corpo de baile*, que se vincula à dimensão ambígua das personagens. Desse modo, a palmeira que surge integrada ao espaço sertanejo atua como âncora do sertão. Nessa ordem, o vinho do buriti é um ativador dos segredos das personagens. O licor de buriti faz parte da culinária sertaneja, intensificado nesse ambiente de trocas

<sup>503</sup> BORGES FILHO, 2009, p. 182.

<sup>504</sup> BORGES FILHO, 2009, p. 183.

<sup>505</sup> ROSA, 2006a, p. 797, 798, aspas do autor, negritos nossos.

simbólicas ligadas ao paladar. Ainda na novela “Buriti”, as cozinheiras constituem um corpo só, que traduz um saber e um fazer:

E as mulheres da cozinha, que eram moças e velhas, risadinhas tossicavam e conversavam irmãs as novidades repassadas, como os acontecimentos da vida chegavam a elas já feitos num livro de figuras, ali entre resinas e fumaças, as mulheres-da-cozinha leve se diziam:

— Ele devia de tomar chá de erva-do-diabo...

— Sei assim, de um parente meu que ensandeceu: quem fica pobrezinho de não dormir, acaba é com sofrer de amores...

— É?! Morde aqui... Prega na parede...

[...]

**Elas torravam café, o ar ardia naquele cheiro entrante, crespo, quente e alargado.** Elas eram muitas, sempre juntas, falavam sempre juntas, as Mulheres da Cozinha.<sup>506</sup>

Na cena, o cheiro do café sendo torrado, que exalava daquela cozinha, está ligado à imagem das mulheres ali ativas. O processo de elaboração narrativo destaca essas mulheres dentro de uma rede simbólica de ocultamento e revelação. A construção do espaço da cozinha tem dupla função: é um lugar de cozinhar e conversar. Reflete uma significação de poder e manipulação, e converte-se num importante índice de significação da novela. Na configuração da paisagem sertaneja que envolve essas mulheres encontram-se marcas das tradições, superstições, credices e costumes populares. A marca distintiva das cozinheiras é o exercício desse papel de mediação do discurso revelador das credices do sertão, e também sobre o que se passa na vida das pessoas ali. “**E as mulheres falavam, e a cozinha emitia sempre seu espesso cheiro** — de fumado e resinas, de lavagens e farelos. Ali era uma clareira”.<sup>507</sup>

A cozinha agrega um sentido de integralização do significado simbólico. Essas mulheres formam um círculo mágico e têm a função de despertar os reais sentimentos escondidos dos outros moradores da fazenda. Esse é um espaço singular, carregado de uma série de rituais simbólicos. É mais que um espaço de preparação de alimentos. O destaque dado ao fogão a lenha amplia a comunicação simbólica entre as cozinheiras e a paisagem.

Como vimos neste capítulo, a paisagem literária em *Corpo de baile* é peça chave na reinvenção do mundo do sertão e funciona como um recurso de instauração do ficcional na narrativa. É um dos elementos potencialmente integrados ao processo de representação do espaço e das interações culturais, sociais e estéticas do texto. A percepção sensorial da paisagem pelas personagens constitui um conjunto significativo da organização do espaço no livro. No universo perceptivo das novelas, o espaço/paisagem constitui um prolongamento do

<sup>506</sup> ROSA, 2006a, p. 778, 779, grifos nossos.

<sup>507</sup> ROSA, 2006a, p. 722, grifos nossos.

próprio corpo das personagens em cena. Nessa relação da experiência do corpo, a percepção, relaciona-se tanto ao mundo das relações sociais, quanto aos aspectos da subjetividade, das tensões, paradoxos e experiências afetivas.

Em *Corpo de baile*, a noção de espaço é apreendida por meio da experiência perceptível. Assim, a paisagem sinaliza peculiaridades que não permitem percebê-la como um fundo em que se depositam as personagens, mas como a expressão da vivência interior delas. A relação corpo-paisagem é transfigurada na dimensão do espaço e levada no livro em suas variadas perspectivas, como demonstramos aqui. O espaço, nas novelas, tem como fundamento a exploração sensorial, privilegiando a relação de interdependência entre as personagens e o mundo.

#### 4. TENSÃO ENTRE AS FONTES MÍTICAS E REALISTAS

*A arte interpreta o mundo e dá forma ao informe.*

Todorov

*O senhor vê aonde é o sertão? Beira dele, meio dele?...*

João Guimarães Rosa

##### 4.1 Sobre procedimentos simbólicos e sertanejos

Como vimos ao longo desta tese, *Corpo de baile* possui enorme carga simbólica que tem uma relação direta com a conformação do espaço no livro. Nas análises que fizemos até aqui, abordamos o simbólico a partir do tensionamento com os traços realistas, com ênfase na representação. Destacamos que, a partir de um rico repertório de símbolos, Guimarães Rosa constrói o mundo material do sertão-gerais como uma imagem polivalente. Nas novelas, está presente, de forma articulada, um conjunto de imagens, substratos míticos e metáforas que dão forma ao sertão. Nesse espaço, animais e vegetais, seres provenientes da realidade sertaneja se misturam aos mitos e fábulas da tradição europeia, reunindo tempos e lugares distintos em um único universo.

Neste capítulo, buscamos aprofundar nossos estudos enfatizando a problemática articulação entre os aspectos da realidade empírica e o simbólico, no conjunto das narrativas de *Corpo de baile*. Nossa ênfase é analisar como elementos do mundo sertanejo se interpenetram aos substratos míticos, dentro dessa teia de referências que se estabelece entre as novelas. Mostraremos como esse espaço global, que é o sertão-gerais, condensa uma multiplicidade de símbolos, lugares e objetos díspares num incessante movimento que vai do geral ao particular. Nesta interpretação, interessa-nos pensar em que medida os liames entre essas instâncias tornam-se pontos catalizadores que compõem o espaço nas narrativas nessa problemática relação e tensionamento entre unidade e fragmentação. Considerando essa hipótese, em que seres e coisas, elementos captados do sertão, são tratados tanto em termos empíricos quanto metafóricos, buscamos focar nossas análises no modo como o espaço participa da constituição do livro.

A inscrição da narrativa literária no universo do mítico tem por base os procedimentos simbólicos, fenômenos complexos que desempenham papel dominante e têm função expressiva na configuração do espaço em *Corpo de baile*. Nos textos rosianos, a matéria simbólica, por meio de uma multiplicidade de imagens, é capaz de gerar diferentes níveis de significados do espaço e produzir várias conexões. O acúmulo dos elementos sertanejos e mítico-simbólicos, que a narrativa rosiana suscita, corrobora na composição do espaço, aspecto bastante valorizado no processo criativo do texto. Nas novelas em estudo, componentes históricos e míticos se mesclam. Esse procedimento resulta da manipulação de diferentes técnicas, que têm como efeito a tensão entre elementos ligados diretamente às fontes sertanejas, que se juntam tanto ao material simbólico extraído da realidade empírica quanto aos substratos míticos ligados às fontes universais. Podemos perceber que, no livro, o mítico-simbólico não se dissocia da imagem do sertão, como se verifica neste trecho da novela “Buriti”, em que o Chefe Zequiél escuta a noite:

Denegrim, manso e manso, a coisa. [...] O pior, é que todo dia tem sua noite, todo dia. Evém, vem: é a coisa. A môrma. Mulher que pariu uma coruja. [...] Essa que revém, em volta, é a môrma.[...] O silêncio se desespumava. A coruja conclui. Meu corpo tremeu, mas só do tremer que ainda é das folhagens e águas. **Para ouvir o do chão, a coruja entorta a cabeça, abaixando um ouvido despido. Ela ouve as direções.** A jararaca-verde sobe em árvore. — *Ih... O úú, o úú, enchemenche, aventesmas... O vento úa, morrentemente, avuve, é uma oada* — ele igreja as árvores. **A noite é cheia de imundícies.** A coruja desfecha os olhos. **Agadanha com possança. E ãe e rõe, ucrú, de ío a úo, virge-minha, tiritim: eh, bicho não tem gibeira...** Avougo. Ou oãoão, e psiuzinho. Assim: tisque, tisque... Ponta de luar, pecador. O urutau, em veludo. **Í-éé... Í-éé... Ieu... Treita do crespado outro bicho, de unhar e roer, no escalavro.** No tris-e-triz, a mingúavel...<sup>508</sup>

O trecho e os destaques trazem uma configuração da realidade sertaneja, representada por meio da imagem da floresta, e por intensa carga simbólica. Enquanto todos dormem, Chefe Zequiél fica acordado escutando e traduzindo os rumores da noite. Na cena, temos a junção de vários elementos do mundo sertanejo que compõem uma imagem da noite. Forças naturais e sobrenaturais se mesclam. Examinando os detalhes, percebemos que as referências sonoras e difusas do ambiente da floresta ganham destaque na imagem da coruja, pássaro emblemático que aparece na cena, cercado de simbologia.<sup>509</sup> As expressões “é ãe e rõe, ucrú,

<sup>508</sup> ROSA, 2006a, p. 698, 699, itálicos do autor, negritos nossos.

<sup>509</sup> O simbolismo da coruja é universalmente explorado e, de acordo com o *Dicionário de símbolos*, na mitologia grega esse pássaro noturno aparece ligado à clarividência, à vigilância, era “a ave de Atena (Minerva)”. Na cultura asteca, “a coruja é representada como a *guardiã da morada obscura da terra*” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2006, p. 293).

de ío a úo, virge-minha, tiritim: eh, bicho não tem gibeira...,” estão ligadas à coruja.<sup>510</sup> A ambientação tem como balizadores os elementos da própria natureza, que ganham exponencial carga simbólica.

O *Dicionário do Folclore Brasileiro*, de Luís da Câmara Cascudo, apresenta aspectos relevantes relacionados a essa ave e destaca que, na cultura sertaneja, a coruja simboliza o mau presságio. É um pássaro agourento que, com o seu piar, emite ruído semelhante ao de rasgar um pano. As corujas são apelidadas de rasga-mortalhas e esse som funciona como aviso de que uma pessoa irá morrer.<sup>511</sup> A presença desse pássaro é muito comum na literatura brasileira e aparece como um elemento de composição do ambiente sertanejo.

Guimarães Rosa, habitual estudante dos pássaros, registra no texto “Zoo”, de *Ave, palavra*, que “a coruja não agoura, o que ela faz é saber dos segredos da noite”.<sup>512</sup> Esse sentido desloca o significado comum da coruja de “mau presságio” apontada por Câmara Cascudo. O sentido que encontra eco na cena transcrita da novela “Buriti” é o de que a coruja tem participação efetiva na atividade de escuta, de captação dos sons da floresta pelo Chefe Zequiel, e no processo mítico-simbólico do sertão rosiano ao aparecer relacionada à môrma.<sup>513</sup>

No trecho, a figura da môrma, mulher fantasmagórica, denominada também de “a coisa”, surge ligada à natureza e ao desconhecido espaço da floresta. Com a introdução da môrma, “mulher que pariu uma coruja”, Guimarães Rosa trabalha com materiais que sintetizam o simbolismo sertanejo e mítico presentes na composição do espaço onde se desenrola a novela. O valor simbólico da môrma ganha relevância nesse contexto específico da escuta do Chefe Zequiel e se relaciona aos mistérios e estranhamentos que fazem parte do vigoroso sertão lendário e profundo de “Buriti”. Sob esse prisma, enfatizamos que a reconfiguração da môrma nessa narrativa coloca em destaque o simbólico no livro. A nosso ver, a função da môrma em *Corpo de baile* está ligada ao mundo oculto do sertão que ganha notável valor a partir da experimentação e misturas entre fontes sertanejas, simbólicas e míticas.

O espaço nessa novela reclama por um intenso desdobramento entre o “dentro” e o “fora” do sertão, numa configuração que combina diferentes arranjos que se fazem

<sup>510</sup> Em carta ao tradutor italiano, Guimarães Rosa explica: “õe = (onom.) se refere às unhas e bico da coruja. Rõe = (onomatopeia de roer) se ref. também a coruja. U cru = (onom.) refere-se ao rasgar (cruel) da carne (crua) da vítima” (ROSA, 2003a, p. 105).

<sup>511</sup> CASCUDO, 2012, p. 315.

<sup>512</sup> ROSA, 2001b, p. 254.

<sup>513</sup> Sobre a môrma, Rosa afirma a Bizzarri, seu tradutor italiano: “Μορμώ, οβοç = figura apavorante de mulher velha, espectro, máscara assustadora, etc. Não sei como foi que eu vim trazer para o sertão...” (ROSA, 2003, p. 108).

codificando e decodificando esse estranho mundo habitado pelo Chefe Zequiél. Destacamos que, nessa massa heterogênea que se instaura no sertão de “Buriti”, junta-se uma substância estranha e fluida que desliza entre o abstrato e o concreto, impossibilitando uma separação entre esses elementos. Esse espaço, instável e movediço, faz analogia à percepção confusa do Chefe Zequiél ao escutar a noite, inspirando-se numa imagem caótica da mata.

Vimos que, por um lado, há a presença da mitologia, e, por outro, uma forte penetração no mundo natural. Em “Buriti”, a narrativa transforma o sertão num espaço mitificado, em que o mundo natural é um cosmo vivo que, na percepção do Chefe Zequiél, entra num estado de transe. “É a môrma, mingau-de-coisa, com fogo-frio de ideia. Dela, esta noite, ouvi só dois suspiros, o cuchusmo. Mortemente. Malmodo me quer, me vem, psipassa... Quer é terra de cemitério”.<sup>514</sup> A imagem da môrma vai sendo construída a partir de fragmentos espalhados pelo texto, nos instantes reveladores de acentuado delírio dessa personagem. “Ela vem, toda noite, eh, virada no vaporoso. Não sei quem é que ela está caçando”.<sup>515</sup> Essa criatura, vista como algo desconhecido, se mistura aos animais e sons da floresta e corrobora na sedimentação do processo de concepção de “realidade” que no texto aparece em consonância com o mítico-simbólico.

A môrma é uma entidade rodante, que surge na cabeça do Chefe Zequiél. Guimarães Rosa, em carta de 30 de novembro de 1963, explica a Edoardo Bizzarri que a môrma é um “ser ou entidade monstruosa que o delírio do Chefe inventou”.<sup>516</sup> Segundo o escritor, “A Môrma, um ser formado por exalações anímicas ou projeções das pessoas que dormem. E forma-se larvar, como embrião demoníaco, defeituosa...”<sup>517</sup> Esse ser é definido pelo Chefe como “...**uma coisa, que não é coisa**. Roda por aí tudo. Se a gente dormindo, ela tira as forças da gente... Vem, mata. É uma coisa muito ligeira esvoaçada, e que **não fala, mas com voz de criatura...**”<sup>518</sup> Como se percebe, a môrma simboliza uma tensão e um paradoxo.

As narrativas do século XX, de grandes expressões, que incluem as produções rosianas, revitalizaram o mito, retirando-o de sua acepção arcaica em que concernem às grandes verdades passando por uma releitura e ressignificação. Como vimos, Guimarães Rosa acumula em seus textos um repertório de elementos da realidade sertaneja reunindo em sua obra um conjunto de seres oriundos do sertão, transfigurados em mitos, metáforas e símbolos. É na tensão da articulação entre opostos e no cruzamento entre diferentes culturas, que o autor

<sup>514</sup> ROSA, 2006a, p. 699.

<sup>515</sup> ROSA, 2006a, p. 700.

<sup>516</sup> ROSA, 2003a, p. 108.

<sup>517</sup> ROSA, 2003a, p. 107.

<sup>518</sup> ROSA, 2006a, p. 681, itálico do autor, negritos nossos.

consolidou a sua literatura. A força motriz, que funciona como princípio organizador do espaço nas narrativas aqui em análise, tem como eixo os desdobramentos de uma densa trama e acúmulo de símbolos, paradoxos e ambiguidades.

Outros exemplos disso ocorrem na novela “Campo geral”, em que encontramos associações a várias divindades gregas, como a crítica já demonstrou: Apolo (seo Aristeu), Dioniso (Mãitina), Ártemis (Tio Terêz), Afrodite (Nhanina), Hera (Vovó Izidra). Claudia Soares destaca que, “observadas em conjunto, essas personagens parecem representar forças cósmicas — ou deuses — que se confrontam”, num movimento de integração e desintegração da ordem social do Mutum.<sup>519</sup> Como observa Roncari, temos personagens como a “vovó Izidra [que] tem o papel de Hera, protetora do lar e da ordem de onde deve vir o seu nome, *zygía*, ‘a que une’”,<sup>520</sup> constituindo-se num dos núcleos de integração do Mutum, e Nhanina, que pende mais para a desordem familiar. Juntas, elas representam forças conflitantes. Essas personagens, que aparecem ambientadas no sertão, estabelecem relações simbólicas com as fontes míticas e encenam movimentos oscilatórios que têm efeito significativo na configuração do espaço no Mutum.

As características da Vovó Izidra evidenciam a função vigilante e unificadora que ela exerce no Mutum. “Vovó Izidra todos vigiava”.<sup>521</sup> Sua semelhança com Hera está, sobretudo, no seu poder de manutenção da ordem. Ela “não parava nunca de zangar com todos, por conta de tudo”.<sup>522</sup> Quando o tio Terêz (Ártemis), o irmão de nhô Bernardo e suposto amante da mãe de Miguilim, torna-se uma ameaça à ordem familiar, é Vovó Izidra quem o expulsa da casa a fim de evitar uma possível tragédia. “Ah, tio Terêz devia de ir embora, de ligeiro, ligeiro, se não o Pai já devia estar voltando por causa da chuva, podia sair homem morto daquela casa, Vovó Izidra xingava tio Terêz de ‘Caim’ que matou Abel”.<sup>523</sup>

Situada nessa condição de força que se opõe à Vovó Izidra, temos também Mãitina, uma agregada da família, ex-escrava, que se coloca nesse lugar da desordem. Essa personagem apresenta comportamento destoante da moral e do ambiente familiar patriarcal. “Mãitina tomava cachaça, quando podia, falava bobagens. Era tão velha, nem sabia que idade. Diziam que ela era negra fugida, debaixo de cativoiro, que acharam caída na enxurrada, num tempo em que Mamãe nem não era nascida”.<sup>524</sup> Ela é vista pela tia avó de Miguilim como velha feiticeira. “— Vovó Izidra ralhava. E reprovava Mãitina, discutindo que Mãitina estava

<sup>519</sup> SOARES, 2009, p. 83.

<sup>520</sup> RONCARI, 2004, p. 171.

<sup>521</sup> ROSA, 2006a, p. 47.

<sup>522</sup> ROSA, 2006a, p. 20.

<sup>523</sup> ROSA, 2006a, p. 25.

<sup>524</sup> ROSA, 2006a, p. 23.

grolando feias palavras despautadas, mandava Mãitina voltar para a cozinha, lugar de feiticeiro era debaixo dos olhos do fogo, em remexendo no borralho!”<sup>525</sup> Um dos atributos que corrobora para acentuar esse aspectos da desarmonia é o fato de ela aparecer frequentemente bêbada. “Quando estava pinguda de muita cachaça, soflagrava umas palavras que a gente não tinha licença de ouvir”.<sup>526</sup> Esse comportamento desregrado ligado à bebida é a principal referência que a associa a Dioniso,<sup>527</sup> deus que na tradição mítica simboliza uma ameaça aos bons costumes. Pode-se dizer que Vovó Izidra e Mãitina são forças que se contrapõem, instaurando no Mutum uma incessante tensão entre ordem e desordem.

Nesta leitura, destacamos a personagem seo Aristeu, que se desloca do contexto mítico grego para o sertão como uma das “personificações de Apollo — como músico, protetor das colmeias de abelhas e benfazejo curador de doenças”, nas palavras do próprio autor.<sup>528</sup> Guimaraes Rosa dá a essa personagem secundária enorme significação na travessia de Miguilim. “Seo Aristeu criava em roda de casa a abelha-do-reino e aquelas abelhinhas bravas do mato, ele era a única pessoa capaz dessa inteligência. [...] — ‘Ele toca uma viola...’”<sup>529</sup> Essa personagem exerce influência em Miguilim, simbolizando a luz, a cura e a proteção. “Seo Aristeu entrava, alto, alegre, alto, falando alto, era um homem grande, desusado de bonito, mesmo sendo roceiro assim; e doido, mesmo. Se rindo com todos, fazendo engraçadas vênias de dançador”,<sup>530</sup> inspirava Miguilim, que gostava de ficar perto dele e “sentia vontade de escutar as lindas estórias”.<sup>531</sup> A concepção mítica em “Campo geral” está relacionada à travessia simbólica de Miguilim e aos conflitos que ocorrem no contexto familiar. Conforme Soares:

No universo rosiano provém do mito a ideia de que não se pode paralisar “a travessia” ou pular alguma de suas etapas impunemente. Rosa, a seu modo, também acredita constituir-se a trajetória humana numa série de iniciações. Em sua obra, como no mito, o homem não nasce pronto; ao contrário, é um ser em processo, que vai passando sucessivamente de um a outro estágio, conforme consiga superar os obstáculos e vivenciar as experiências envolvidas na transposição de cada etapa.<sup>532</sup>

<sup>525</sup> ROSA, 2006a, p. 31.

<sup>526</sup> ROSA, 2006a, p. 30.

<sup>527</sup> Dioniso simboliza as “forças de dissolução”, tensão e ambivalência (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2006, p. 34). Em *As bacantes*, de Eurípides, essa divindade simboliza, sobretudo, a desordem social.

<sup>528</sup> ROSA, 2003a, p. 39.

<sup>529</sup> ROSA, 2006a, p. 41.

<sup>530</sup> ROSA, 2006a, p. 59.

<sup>531</sup> ROSA, 2006a, p. 61.

<sup>532</sup> SOARES, 2009, p. 87, aspas do autor.

Vivendo entre a ordem e elementos nebulosos, Miguilim passa por vários estágios iniciáticos, uma série de eventos conflituosos que o levam a várias experiências. O modo como essa personagem filtra a realidade tanto reflete os problemas familiares, a dureza do pai, a falta de liberdade, o trabalho, como também a harmonia com que interage com a natureza e com os animais e as brincadeiras. Dentro desse cenário em que se insere Miguilim, sobressai a relação problemática dele com o pai, e o choque entre ambos se mostra de modo revelador. Miguilim é punido violentamente pelo pai quando tem suas gaiolas quebradas:

Mas Pai não bateu em Miguilim. **O que ele fez foi sair, foi pegar as gaiolas, uma por uma, abrindo, soltando embora os passarinhos, os passarinhos de Miguilim, depois pisava nas gaiolas e espedaçava.** Todo o mundo calado. Miguilim não arredou do lugar. Pai tinha soltado os passarinhos todos, até o casalzinho de tico-ticos-reis que Miguilim pegara sozinho, por ideia dele mesmo, com peneira, na porta-da-cozinha, uma vez. Miguilim ainda esperou para ver se Pai vinha contra ele recomeçado. Mas não veio. Então Miguilim saiu. Foi ao fundo da horta, onde tinha um brinquedo de rodinha- d'água — sentou o pé, rebentou. Foi no cajueiro, onde estavam pendurados os alçapões de pegar passarinhos, e quebrou com todos. Depois veio, juntou os brinquedos que tinha, todas as coisas guardadas — os tentos de olho-de-boi e maria-preta, a pedra de cristal preto, uma carretilha de cisterna, um besouro verde com chifres, outro grande, dourado, uma folha de mica tigrada, a garrafinha vazia, o couro de cobra-pinima, a caixinha de madeira de cedro, a tesourinha quebrada, os carretéis, a caixa de papelão, os barbantes, o pedaço de chumbo, e outras coisas, que nem quis espisar — e jogou tudo fora, no terreiro. E então foi para o paiol. Queria ter mais raiva. [...] Agora, chorava.<sup>533</sup>

Na cena, Miguilim é levado a passar por uma experiência limite. Dessa maneira, a atitude de Nhô Béro, de destruir os brinquedos do filho, pisando nas gaiolas, provoca uma reação também de violência em Miguilim, que age destruindo o restante dos brinquedos. As gaiolas quebradas representam o ápice dos conflitos entre pai e filho. O menino tem a infância estraçalhada no confronto entre o desejo de permanecer sempre criança e a irrupção da vida adulta. Os brinquedos de Miguilim são todos feitos a partir de elementos reaproveitados e retirados da natureza e marcam uma ligação com o lugar, com a terra onde ele vive. Ao destruir os brinquedos, quebra-se o símbolo da infância e ressignificam os laços dele com o Mutum.

A viagem-aprendizagem, que Miguilim faz no início da novela ao Sucuriçu, em companhia o tio Terêz, já demarca o singular processo de crescimento dele, e um rito de iniciação. Quando retorna, já crismado, com as descobertas promovidas pela viagem, chamam a atenção as mudanças ocorridas na relação dele com o Mutum. Esse espaço, que se configura

<sup>533</sup> ROSA, 2006a, p. 121, grifos nossos.

como cenário central em “Campo geral”, representa uma realidade geográfica, delimitada, do interior do Brasil, ao mesmo tempo em que trata de realidade inventada. “Quando voltou para casa, seu maior pensamento era que tinha a boa notícia para dar à mãe: o que o homem tinha falado — *que o Mutum era lugar bonito...*”<sup>534</sup> No plano do livro, o Mutum é um lugar que tanto aponta para significados positivos quanto negativos. Para Miguilim, esse movimento de significação torna o lugar ainda mais representativo. “Não porque ele mesmo Miguilim visse beleza no Mutum — nem ele sabia distinguir o que era um lugar bonito e um lugar feio.[...] No começo de tudo, tinha um erro — Miguilim conhecia, pouco entendendo”.<sup>535</sup> Há um vaivém no sentido desse espaço em jogo, que é o Mutum. Essas noções de indefinição ganham força no texto e interferem no modo impreciso como o espaço se configura em consonância com às instabilidades dessa personagem.

Diante desse complexo entrelaçamento entre as novelas, o espaço se destaca em *Corpo de baile*, e tem como base a singularidade com que a realidade sertaneja entra em conexão com o simbólico. Sob esse ângulo, a composição do universo textual ganha mais densidade e refinamento. O mítico que se inscreve em “Campo geral”, como demonstramos, tem um desdobramento peculiar na novela “Cara-de-Bronze”, atingindo um grau maior de complexidade. O narrador, por meio de um comentário metanarrativo, chama a atenção para o sentido implícito do texto. Nessa perspectiva, a novela se desenvolve dentro desse jogo de cifrar e decifrar.

Não. 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 vão não 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 longe do que o fim; mais perto.** Quem já esteve um dia no Urubuquaquá?<sup>536</sup>

No fragmento, a narrativa hermética espelha a própria condição de Cara-de-Bronze, velho fazendeiro, paralítico, que vive à beira da morte, exilado em seu quarto. A provocação ao leitor é um convite a entrar no texto, considerando o sentido de enigma que envolve a novela. A singularidade da narrativa, a forma engenhosa como entrelaça elementos díspares, dão enorme complexidade ao texto devido ao processo sofisticado como são problematizados os substratos míticos. No trecho, o paradoxo: para compreender essa estória, seria preciso ler

<sup>534</sup> ROSA, 2006a, p. 12, grifos do autor.

<sup>535</sup> ROSA, 2006a, p. 13.

<sup>536</sup> ROSA, 2006a, p. 588, grifos nossos.

de longe e de perto, ao mesmo tempo reforça o sentido aberto, pois, não há no texto um sentido último. Assim, o mito aqui sofre um deslocamento, é em outro contexto, o do moderno, da insegurança de sentido, em que ele se coloca.

Com a revalorização do mito na literatura do século XX, ou a “remitologização” proposta por Eleazar M. Mielietinski (1987),<sup>537</sup> abriu-se uma perspectiva favorável para interpretação do simbólico-mitológico na obra literária. De acordo com Mielietinski, foi nesse contexto que os textos literários incorporaram de forma contundente novas formas míticas. O crítico destaca que o processo de remitologização na literatura é uma forma peculiar de organização textual, que combina elementos da mitologia antiga com objetos literários diversos, redimensionando o tempo e o espaço. Dessa forma, os escritores modernos reimprimem novas configurações e formulações de esquemas míticos em suas narrativas.<sup>538</sup> Assim, a reconstrução do mundo através da remitologização tem como princípio a dimensão ambígua entre o real e o simbólico. Corroboramos com esse pensamento e entendemos que o retorno dos mitos, por intermédio da literatura, alimenta a imaginação poética e fornece imagens simbólicas para compreender o literário. As imagens míticas nos textos rosianos passam por esse processo de remitologização, conforme a análise que estamos propondo aqui. *Corpo de baile* aponta para uma série de elementos representativos que se enquadram nesses aspectos de renovação estética, abrindo caminho para a interpretação simbólico-mitológica. No universo rosiano, os mitos são elementos que fazem parte da base estrutural da narrativa e permitem às personagens transitarem entre diferentes mundos. Vale destacar que, em Guimarães Rosa, a “poética da remitologização” é dotada de uma extraordinária força que se faz retomando vários mitos e recriando-os em meio a tensões, como veremos adiante.

A estrutura polimórfica e o sentido aberto da narrativa “Cara-de-Bronze” contribuem para as ambiguidades do texto, próprias desse processo de remitologização. A novela narra de forma cifrada a viagem circular de Grivo, que aparece como uma incógnita ampliando o universo simbólico do texto. Paralelas à narrativa da viagem estão as notas de rodapé, citações, referências que vão integrando o sentido da estória do Grivo. Sendo assim, a forma fragmentada é também parte da composição de sentido. Outro aspecto de grande importância são as inferências a vários símbolos incorporados à narrativa da viagem, com destaque à simbologia da moça, a noiva que imagetivamente aparece no texto:

<sup>537</sup> Ao tratar do mito na literatura contemporânea, Mielietinsky destaca que “o mitologismo acarretou a superação dos limites histórico-sociais e espaço-temporais” (MIELIETINSKI, 1987, p. 351).

<sup>538</sup> MIELIETINSKI, 1987, p. 89.

Mas a estória não é a do Grivo, da viagem do Grivo, tremendamente longe, viagem tão tardada. Nem do que o Grivo viu, lá por lá.

Mas — é estória da moça que o Grivo foi buscar, a mando de Segisberto Jéia. *Sim a que se casou com o Grivo, mas que é também a outra, a Muito Branca-de-todas-as-Cores*, sua voz poucos puderam ouvir, a moça de olhos verdes com um verde de folha folhagem, da pindaíba nova, da que é lustrada.<sup>539</sup>

A viagem de Grivo, que se realiza na esfera do sertão geográfico, e a que se passa na esfera do simbólico, “estória da moça que o Grivo foi buscar”, são narradas de forma lacunar. Essas narrativas se cruzam de modo que uma completa a outra. Mediante as conversas dos vaqueiros, as indagações, provocações que fazem a Grivo, o relato da viagem é intercalado pelos ouvintes e tem seu significado expandido. A imagem da moça “Branca-de-todas-as-Cores”, que aparece no texto, direciona para o sentido da busca da palavra, das estórias que Grivo trouxe para contar. A moça é um símbolo, que se configura no plano narrativo e no mundo complexo da viagem. É uma imagem que parece sair do mais profundo sertão e é inserida em uma nova ordem da esfera simbólica da viagem.

Um ponto basilar nessa novela é o modo como o espaço se configura, a partir da conexão entre o sertão geográfico e o sertão lendário, que vai sendo construído a partir de elementos inusitados ligados ao processo interno da viagem. No percurso pelo sertão, Grivo passa uma infinidade de lugares “tremendamente longe”, levantando “outros Gerais. Sertãozão”,<sup>540</sup> e atravessando o lendário “oh-de-mais do Chapadão, onde a terra e o céu se circunferem”.<sup>541</sup> Os lugares por onde a viagem se desenvolve são repletos de imagens ligadas à paisagem sertaneja, mas também trazem alusão a figuras míticas relacionadas a lugares simbólicos.

A narrativa se desenvolve em torno do desvelamento da viagem de Grivo, que se dá diante das interpelações dos vaqueiros que especulam sobre o destino do viajante e o que ele teria ido procurar. No entanto, as informações reunidas não permitem uma demarcação exata do trajeto, nem esclarecem sobre o mistério que envolve a busca:

- O Grivo não temeu. Se despediu alegre.
- Ele estava meio estapassado.
- Nenhum por nenhum, não sabiam aonde ele ia, ao que ia.*
- O Grivo se calou, de doer a boca. Ele tinha apalavro.
- De sul a norte, boa sorte!
- Chovia, nas serras...
- Da janela do quarto dele, o Velho acenou mão.

<sup>539</sup> ROSA, 2006a, p. 589, 590, grifos do autor.

<sup>540</sup> ROSA, 2006a, p. 572.

<sup>541</sup> ROSA, 2006a, p. 611.

- Bateram o buzino dum berrante...
- Eh, e deu a despedida: foi-se embora o vaqueiro Grivo, amigo de nós todos...
- Mas foi para buscar alguma coisa. Que é, então, que ele foi trazer?<sup>542</sup>

Além do aspecto enigmático e desconhecido em torno do que o Grivo foi fazer, há também a visão fragmentada dos vaqueiros acerca de Cara-de-Bronze que, de certo modo, vem à luz, compõe uma imagem paradoxal e precária dele. A imagem do velho é constituída de ambiguidades e, por mais que se intensifiquem as conversas sobre o fazendeiro, não fica claro quem realmente é ele, se é bom ou ruim. “[...] Quem é que é bom? Quem é que é ruim? Pois ele é, é: bom no sol e ruim na lua...”<sup>543</sup> Ele aparece sempre como o que excede a compreensão dos vaqueiros, que o examinam em grande profusão:

- Sei que ele está sempre em atormentados.
- Quer saber o porquê de tudo nesta vida.
- Mas não é abelhudo.
- É teimoso.
- Teimosão calado.
- Ele pensa sem falar, dias muito inteiros.
- É um orgulho aos morros, que queima nos infernos!
- Gosta de retornar contra da verdade que a gente diz, sempre o contrário...
- **Mas ele acredita em mentiras, mesmo sabendo que mentira é.**
- **Ele não gosta é de nada...**
- **Mas gosta de tudo.**
- É um homem que só sabe mandar.
- Mas a gente não sabe quando foi que ele mandou...
- [...]
- O que ele é, é isso: no mel-do-fel da tristeza preta...<sup>544</sup>

De qualquer forma, a imagem de Cara-de-Bronze vai se ressignificando mediante a narração dos vaqueiros. Seja qual for a verdade sobre ele, o sentido predominante é o da dúvida. As revelações sobre Cara-de-Bronze nos é dada obedecendo a um sistema de codificação, que oscila entre o dito e o interdito. A caracterização dessa personagem ambígua contribui para a significação simbólica do texto e o traço de indefinição que predomina na narrativa.

Márcia Marques de Moraes (2001), *A travessia dos fantasmas: literatura e psicanálise em Grande Sertão: Veredas*, por meio de uma leitura na vertente psicanalítica destaca que Riobaldo realiza “o movimento do sujeito no seu eterno atravessar: de si ao outro, da individualidade à sociabilidade, do imaginário ao simbólico”.<sup>545</sup> Podemos dizer que, de certo

<sup>542</sup> ROSA, 2006a, p. 600, grifos do autor.

<sup>543</sup> ROSA, 2006a, p. 580.

<sup>544</sup> ROSA, 2006a, p. 578, 579, grifos nossos.

<sup>545</sup> MORAIS, 2001, p. 138.

modo, Cara-de-Bronze encena essa travessia simbólica da busca de uma identidade, e de uma narrativa de seu passado que o ajudem a encontrar uma suposta verdade. Assim como Riobaldo, que “projeta-se no Outro, para buscar conhecer(-se) e encontrar a verdade que, perdida para sempre, só pode ser alcançada ainda que ilusoriamente, pela linguagem”,<sup>546</sup> Cara-de-Bronze encontra no Grivo essa possibilidade de criar uma narrativa que o ajude a atravessar seus fantasmas.

Cara-de-Bronze é também esse sujeito em busca de conhecimento sobre seus medos, dúvidas e incertezas. Seu projeto empreendido em torno da viagem e da busca funciona como um enigma do passado que ele próprio não sabe ao certo. Lembramos que o vaqueiro Tadeu insinua que essa personagem chega ao Urubuquaquá fugido, pois acreditava ter matado o pai. “Eu, uma vez, sube dum moço que teve de fugir para muito distante de sua terra, por causa que tinha matado o pai... [...] Só mais de uns quarenta anos mais tarde, foi que ele soube: que não tinha matado ninguém não...!”<sup>547</sup> É na busca sobre seu passado, recorrendo à narrativa de Grivo, que o velho fazendeiro doente encontra no final da vida, e no final do relato da viagem, certa paz. “GRIVO:... Ele, o Velho, disse, acendido: — ‘Eu queria alguém que me abençoasse...’ — ele disse. Aí, meu coração tomou tamanho. /*Tadeu*: Então, que foi que ele fez, então?/ GRIVO: chorou pranto.”<sup>548</sup>

A novela “Cara-de-Bronze” passa-se em um ambiente que retrata a realidade concreta sertaneja, marcada por uma densa massa social e cultural, ao trazer o cotidiano do trabalho diário dos vaqueiros na fazenda. No entanto, faz uso de uma estrutura narrativa abundante em recursos míticos e poéticos. Nessa esfera, o uso de fontes mitológicas é recorrente, sobretudo, nas marcações relacionadas à viagem de Grivo. Benedito Nunes (1998) realizou estudo em que coloca em destaque a relação de semelhança dessa novela rosiana com os romances de cavalaria. Segundo o crítico, Cara-de-Bronze, que aparece velho e sofrendo de uma doença misteriosa na novela, “é uma tradução do Rei Arthur”, e Grivo assemelha-se a Galaaz, cavaleiro jovem que, na Távola Redonda, é escolhido para sair em missão a serviço do Rei. O Graal, trazido por esse cavaleiro-vaqueiro do sertão, “é a palavra poética, remédio para os males do patrão”.<sup>549</sup> Nesta perspectiva, se atentarmos para o conjunto das novelas, observamos que Grivo tem a função, como outros personagens de outras novelas (Miguilim, Dito, Rosalina, Velho Camilo), de aflorar uma realidade menos árdua e mais propensa ao mágico e ao maravilhoso. No Urubuquaquá, os símbolos são variados, tanto há alusões ao

<sup>546</sup> MORAIS, 2001, p. 9.

<sup>547</sup> ROSA, 2006a, p. 625.

<sup>548</sup> ROSA, 2006a, p. 626.

<sup>549</sup> NUNES, 1998, p. 265.

universo da cavalaria, como também há fortes referências a símbolos que nos remetem à modernidade.

Em “Cara-de-Bronze”, os elementos míticos e simbólicos ganham dimensões surpreendentes e têm uma força constitutiva relacionada ao próprio nome do lugar onde se passa a ação central, nos Gerais profundos — no Urubuquaquá. É possível estabelecer uma associação entre a fazenda, local onde fica à espera do retorno de Grivo, o velho doente e exilado — e o simbolismo relacionado à morada do urubu. De acordo com Câmara Cascudo (2012), no folclore brasileiro o urubu aparece como uma ave agourenta e solitária.<sup>550</sup> O urubu é uma figura recorrente em *Corpo de baile* e tanto está ligado ao ecossistema do sertão quanto ao simbólico.

Nessa novela, há uma integração entre espaço e personagem, natureza e homem, numa identificação entre Cara-de-Bronze e o universo que o rodeia. No Urubuquaquá, há uma confluência entre dois mundos distintos: o real — do trabalho — e o fantasioso, presente no relato da viagem. As indagações dos vaqueiros sobre Cara-de-Bronze alternam entre as especulações acerca da doença — os problemas do mundo comum, a administração da fazenda — e a curiosidade em saber qual foi a missão dada a Grivo. O mistério em torno do Velho e do que Grivo foi buscar para sobre os vaqueiros que, juntos, constroem uma narrativa acerca do passado do fazendeiro.

O Urubuquaquá é o lugar que Cara-de-Bronze escolheu para viver quando veio supostamente fugido do norte. É dali que ele, já velho, doente e solitário, recluso num ambiente escuro, é iluminado pelo desejo da busca do “quem das coisas”, que coloca a narrativa na esfera do simbólico. Com a demanda da palavra e da criação poética que ganham força, nessa engenhosa procura do fazendeiro, de algo que não se sabe ao certo se é possível achar, abre-se uma tensão entre morte e renascimento, que tem como base aspectos fundamentais do mundo mítico-poético e da atividade de imaginação do vaqueiro poeta.

A emblemática busca do “quem das coisas” remete a algo importantíssimo no contexto da narrativa, uma essência, mas algo que não se pode precisar, não se pode nomear, não se pode dizer. Por isso que precisa ser o Grivo a trazê-la, ele que sabe usar a linguagem de modo não utilitarista, de forma poética. A ideia é de que as coisas não podem ser ditas, a não ser pela linguagem não convencional da poesia, que é corrente em Guimarães Rosa. O destaque está na presença dos elementos metalinguísticos e metapoéticos que, nessa novela, marcam a expressão simbólica da linguagem.

---

<sup>550</sup> CASCUDO, 2012, p. 894.

Benedito Nunes destaca que Rosa, muitas vezes, ao fazer uso de símbolos míticos do sertão, encontra equivalência nos mitos ocidentais. “Da atividade poética, com demanda das palavras essenciais à vida, que com o curso da viagem se confunde, surgem as formas míticas do Buriti, do Boi e da Noiva. São símbolos locais, que ultrapassam o âmbito regional”.<sup>551</sup> Nesse sentido, o texto rosiano traz citações dos *Upanishads*, *Divina Comédia*, de Dante Alighieri e *Fausto*, de Goethe, reforçando esse entrelaçamento dos símbolos locais à fabulação mítica universal. A citação dos versos da *Divina Comédia*<sup>552</sup> estabelece uma relação com o encontro de Grivo com a prostituta Nhorinhá:<sup>553</sup>

Mesmo no caminho, meando terras de bons matos, se encontrara com a moça Nhorinhá — ela com um 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. A moça Nhorinhá era linda — feito noiva nua, toda pratas-e-ouros — e para ele sorriu, com os olhos da vida. Mas ele espiava em redor, e não recebeu aviso das coisas — não teve os pontos do buzo, de perder ou ganhar. Ele seguiu seu caminho avã, que era de roteiro; deixou para trás o que assim asinha podia bem-colher. (— *Essa eu olhei com o meu sangue...*) Deixou, para depois formoso se arrepender.<sup>554</sup>

A figura de Nhorinhá é, segundo Benedito Nunes, uma paródia de Beatriz. O chapéu de palha-de-buriti é uma “figuração da árvore da vida”<sup>555</sup> que aparece em Dante. Esse cruzamento entre símbolos sertanejos (locais), aqui representados na imagem da prostituta Nhorinhá, colocada no plano carnal, tensiona a figura da Beatriz, de Dante, imagem celestial e da esfera dos substratos míticos (universais). O jogo narrativo põe em evidência o sentido simbólico da paródia de Beatriz em Nhorinhá, ao trazer o rebaixamento, quase herético, da “santa” Beatriz na prostituta Nhorinhá. Benedito Nunes, em sua interpretação de Nhorinhá, mostra como o erotismo dos corpos também pode ser elevado em Guimarães Rosa. Essas mediações entre as manifestações míticas e o mundo sertanejo, relação entre coisas vistas e imaginadas, são fundamentais nas transformações entre o vivido na viagem e o relato que Grivo faz a Cara-de-Bronze.

Vale a pena considerarmos a convergência entre o sentido do nome Grivo — personagem que expressa a busca latente da palavra — e a duplicidade que remete ao Grifo,<sup>556</sup>

<sup>551</sup> NUNES, 1969, p. 190.

<sup>552</sup> Guimarães Rosa cita cinco versos da *Divina Comédia*. Três remetem ao Purgatório.

<sup>553</sup> Essa prostituta Nhorinhá reaparece em *Grande sertão: veredas*.

<sup>554</sup> ROSA, 2006a, p. 614, 615, 616, grifos do autor.

<sup>555</sup> NUNES, 1969, p. 192

<sup>556</sup> Grifo é o nome do animal que aparece na *Divina Comédia* puxando o carro triunfal de Beatriz. Segundo o *Dicionário de Símbolos*, o Grifo é “ave fabulosa, animal com asas de águia e corpo de leão”. Guardião dos

entidade mitológica que reúne, por seu caráter ao mesmo tempo terrestre e celeste, o plano do humano e o do divino. Grivo é quem é capaz de trazer o “quem das coisas” com qualidades especiais. Como assinalou Ana Maria Machado, o Grivo exprime “sua dupla função de grifo”,<sup>557</sup> expressando uma ambiguidade. “Como animal mitológico, também o Grivo é ambíguo, intermediário entre a natureza e a cultura, entre o mito e o real, entre o significado e o significante”.<sup>558</sup> É inegável a função mediadora de Grivo e o viés mítico-poético do texto.

Como vimos ao longo dessa novela, por meio do relato de Grivo, vai se configurando uma tensão entre a exterioridade do espaço e a interioridade das personagens. Essa relação envolve o mundo fechado de Cara-de-Bronze e o aberto dos campos do Urubuquaquá. A apreensão do real, a paisagem percorrida, levam tanto o vaqueiro quanto o patrão a um deslocamento para lugares inesperados e desconhecidos, empreendido nessa singular busca, revelação e mascaramento da palavra.

#### 4.2 Dimensões míticas e históricas

*Corpo de baile* foi concebido tendo como fonte concepções populares e eruditas, dimensões históricas, míticas e metafísicas de ordens diversas. No livro, esses elementos variados aparecem em todas as novelas, não havendo, portanto, predominância de um sobre o outro, mas uma tensão, um relativizando o outro. Neste tópico, trabalhamos esses aspectos conflitantes que ganham destaque na configuração do mundo sertanejo e do “espaço mítico”.

O próprio autor escreve em carta a Edoardo Bizzarri ter recorrido a esses recursos mítico-simbólicos na composição de *Corpo de baile*. Ao comentar a novela “Dão-Lalalão”, diz ter usado “‘alusões’ dantescas, apocalípticas e canto-dos-canticáveis”, como uma “tentativa de evocação, daqueles clássicos textos formidáveis, verdadeiros acumuladores ou baterias, quanto aos temas eternos”.<sup>559</sup> Essas conexões funcionam como uma “espécie de sub-para-citações” ou “gotas de essência, esparzidas aqui e ali, como tempero, as “fórmulas” ultra-sucintas”,<sup>560</sup> que passaram a compor o seu universo textual. Ao espalhar essas “gotas de

---

templos, que carrega o duplo simbolismo da natureza humana e a divina (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2006, p. 478).

<sup>557</sup> MACHADO, 2003, p. 93.

<sup>558</sup> MACHADO, 2003, p. 93.

<sup>559</sup> ROSA, 2003a, p. 86, 87.

<sup>560</sup> ROSA, 2003a, p. 86, 87.

essência” por todo o *Corpo de baile*, Guimarães Rosa recriou e iluminou tradições populares, míticas e eruditas por meio de um procedimento de escrita descontínuo e ambíguo.

Para elucidar essas questões, tomamos como análise a novela “Dão-Lalalão. A narrativa situa-se no espaço físico e no tempo histórico sertanejo, mas vai além dele, ancorando-se nos mitos e nos símbolos como aqueles que apontou o seu autor. Nessa novela, reorganiza-se o espaço do sertão tendo como fonte os substratos míticos. O espaço, em que está a casa onde vivem Soropita e Doralda, com seus traços distintivos, torna-se notável pela sua estrutura espacial e por não haver uma separação entre o mítico-simbólico e o empírico-histórico. A novela aponta para o processo de produção do espaço numa estreita relação entre as construções concretas, do espaço físico, e as formulações abstratas e míticas:

A paineira alta, os galhos só cor-de-rosa — parecia um buquê num vaso. [...]. Pequenino trecho de uma cerca-viva, sobre pedras, de flor-de-seda e saborosa. E, quase de uma mesma cor, as romãzeiras e os **mimos-de-vênus** — tudo flores: se balançando nos ramos, **se oferecendo, descerradas, sua pele interior, meia (sic) molhada, lisa e vermelha, a todos os passantes — por dentro da outra cerca, de pau-ferro.**<sup>561</sup>

O fragmento e os destaques acima mostram como nessa descrição da paisagem há uma valorização aos aspectos simbólicos ligados ao erotismo, numa relação ao desejo de Soropita por Doralda. O mimo-de-vênus, o hibisco, com seu pistilo fálico, remete a significados relacionados à sexualidade. O sugestivo trecho, “pele interior, meia molhada, lisa e vermelha” é uma representação figurada do órgão sexual feminino. Podemos dizer que a imagem das flores descerradas, que se oferecem “a todos os passantes”, balançando nos ramos, presas, permite relacionar ao passado da ex-prostituta Doralda, e que está continuamente presente no pensamento de Soropita, atormentando-o e reacendendo o conflito e ciúmes dele. Do outro lado da cerca está o “pau-ferro”, elemento que, simbolicamente, reduplica o estado de proteção de Doralda e também a condição ambígua ligada à aparência fálica, à potência sexual de Soropita e seu medo de perder a virilidade. Como se percebe, há uma representação simbólica do elemento erótico na figuração do espaço.

A casa fincada no sertão está circundada de uma paisagem que lembra um cenário mítico, de encontro mágico, um microcosmo, e tem semelhança com os bosques do Cáucaso, local de refúgio de Afrodite. A aproximação de Doralda à Afrodite, no nível dos substratos míticos, representados na paisagem do sertão nessa relação de semelhança aos jardins gregos, se dá além dessas associações eróticas, como demonstramos, por meio de uma analogia

---

<sup>561</sup> ROSA, 2006a, p. 481, grifos nossos.

implícita no nome da flor mimo-de-vênus (Afrodite). Heloísa Vilhena de Araújo destaca que, “como Afrodite, Doralda, em ‘Dão-lalalão’, ama o *riso* e é *cheirosa*, acedendo o desejo de Soropita, atraindo-o. Em seu nome, traz ao tributo clássico da deusa do amor — *dourada*: a dourada Afrodite.”<sup>562</sup> Com efeito, não há uma relação simples, pois Doralda configura uma ambiguidade, que está implícita no próprio nome que sofre variações, como já demonstramos em outro momento.

O espaço simbólico remete também ao Jardim das Hespérides, local onde viviam as ninfas e cultivavam maçãs de ouro, um lugar com belas flores silvestres. O lugar onde reside Doralda, protegida de outros homens, à espera de Soropita, é bastante sugestivo. As romãzeiras, plantas orientais trazidas para o sertão, na mitologia greco-romana se destacam como o “símbolo da fecundidade”, têm seu fruto como atributo a Afrodite, simbolismo ligado ao casamento, à beleza, ao amor e à sexualidade. No contexto do mito, está também ligada à Perséfone, como um “símbolo das doçuras maléficas”.<sup>563</sup> As cenas românticas entre o casal são emolduradas pelas flores e perfumes. “O cheiro da aglaia e da bela-emília passava pelas gretas da janela, parava devagaroso no quarto”. A associação à aglaia — que na mitologia grega era o nome da filha mais jovem de Zeus — é sugestiva. Doralda, assim como aglaia, tem uma imagem alegre, remetendo ao brilho, à claridade, ao prazer fácil. “— Até o nome de Doralda, parece que dá um prazo de perfume. ...*Roda das flores — de flor de toda cor...*”<sup>564</sup> Muito sugestivamente, Doralda se mostra a mulher bela e sensual, adequada para Soropita.

Como já apontamos nesta tese, dentre os diversos graus de interferências com os quais se manifestam os espaços em *Corpo de baile*, destaca-se a tensão entre natureza e cultura, arcaico e moderno, mítico e histórico. Nesse sentido, é significativo o destaque dado por Luis Brandão, de que “a obra de Guimarães Rosa é pensada como revelação, ou construção, de um espaço vazio, um sertão mítico em que se manifestam as contradições entre moderno e arcaico, centro e margem do processo civilizatório”.<sup>565</sup> O sertanejo se move dentro de um espaço dominado por forças fascinantes e ameaçadoras, de um mundo em que suas raízes mais arcaicas não absorveram ainda o progresso que vem chegando, mas que também ainda não se instalou. Dessa forma, arcaico e moderno aparecem em tensão.

De acordo com Susana Lages, “um dos segredos da arte rosiana é sua inaudita habilidade de congregar as estruturas imaginárias mais arcaicas — relatos míticos do exílio, da

<sup>562</sup> ARAÚJO, 1992, p.112, grifos da autora.

<sup>563</sup> CHEVALIER & GHEERBRANT, 2006, p. 787, 788.

<sup>564</sup> ROSA, 2006a, p. 542, grifos do autor.

<sup>565</sup> BRANDÃO, 2013, p. 187.

travessia e da refundação — como representações atuais”.<sup>566</sup> O mundo representado em *Corpo de baile* gravita em torno dos mitos e é constituído de forma heterogênea, interligando o espaço arcaico, “cosmicizado”, sagrado, a lugares conhecidos como profanos, “cosmogônicos”, caóticos.<sup>567</sup>

Em Guimarães Rosa, podemos dizer que o mito é um modo de realização do *logos*. Nas novelas de *Corpo de baile* há uma tensão na relação realismo e mito, presente nas diferentes dimensões do espaço. Hans Blumenberg problematiza a oposição entre mito e *logos*. Para esse filósofo, mito e *logos* são complementares. Em seus estudos, recusa a visão metafísica do mito destacando o processo histórico. Conforme Blumenberg, com o mito o homem se distancia do “absolutismo da realidade”,<sup>568</sup> já que o mito tem a função de reduzir essa ameaça, sendo indispensável à sobrevivência humana.

*Corpo de baile* tem como traço dominante a tensão entre unidade e fragmentação, que se desdobram em vários níveis. No universo mítico das novelas, as personagens protagonistas passam por uma desordem interior e um constante deslocamento entre a realidade empírica e o mundo mágico. Analisando a coerência interna entre as novelas “Cara-de-Bronze,” “Dão-lalalão”, “O recado do morro” e “Uma estória de amor”, percebemos a recorrência de elementos míticos que se multiplicam e se entrecruzam no conjunto dessas narrativas.

O protagonista Cara-de-Bronze, como vimos no tópico anterior, vive oscilando entre o tempo e espaço subjetivo e mítico, e o espaço objetivo e histórico. Soropita passa por situação semelhante, assim também como Manuelzão e Pedro Orósio. Essas personagens, cada uma a sua maneira, vivem entre o mundo cercado de componentes realistas e de elementos mágicos. Assim, a força substancial do mito, por meio dessas narrativas, tem como alicerce a realidade sertaneja, espaço e tempo histórico, mas que paradoxalmente se desprendem deles.

Tomamos como exemplo a personagem Soropita, um sertanejo, que aparece em cena oscilando entre a vida tranquila ao lado de Doralda e o caos interior. Esse sertanejo, após uma vida difícil, viajando pelo sertão, escolhe o ão para viver, um lugar tranquilo, que fica “num vão, num saco da Serra dos Gerais”,<sup>569</sup> no entanto, com a chegada de Dalberto e do Preto Iládio, o ão perde sua calma. “No ão, no mundo não havia sossego suficiente”, ali “o

<sup>566</sup> LAGES, 2002, p. 14.

<sup>567</sup> Mircea Eliade, no livro *O Sagrado e o Profano*, elabora um estudo acerca da relação do caos e do cosmos (ELIADE, 2001, p. 21).

<sup>568</sup> Para Blumenberg o “Absolutismo da Realidade” é uma ameaça à nossa capacidade de sobrevivência.

BLUMENBERG, 1985, p. 48.

<sup>569</sup> ROSA, 2006a, p. 470.

inferno era de repente”.<sup>570</sup> Há uma recorrente transformação do espaço que acompanha as mudanças da personagem.

Em *Corpo de baile*, as personagens estão sempre em abertura para um recomeço associado à ideia de apropriação de um lugar. Guimarães Rosa não apenas faz uso dos motivos mitológicos, mas trabalha com fontes diversas permitindo a tensão entre elementos arcaicos e modernos. O sertão rosiano, tomado em perspectiva mítica e histórica, configura-se numa articulação entre dois planos — o mítico, ligado à cultura popular sertaneja em que o autor costuma trazer mitologias greco-romanas e outras, e o plano do moderno que remete a uma tentativa de ordenação. Assim, esses elementos atuam como estruturadores do espaço narrativo. A obra rosiana problematiza a tentativa do Estado brasileiro de penetrar no sertão, implantar-se no meio da des(ordem) ali vigente, de modo que o mito, arcaico, convive ali com elementos de modernização. Em Guimarães Rosa, “o gesto de apropriar-se literariamente de formas míticas localiza o não-tempo num contexto. Suspendendo a História, o mito é também atravessado por ela”.<sup>571</sup>

Na novela “Uma estória de amor”, temos a festa de fundação da Samarra por Manuelzão, um espaço que aparece em processo de ordenação e ligado ao desejo do protagonista de apropriar-se de um lugar, liderando uma comunidade. Temos aí, no sertão arcaico, a presença de um elemento modernizador: fundação de uma fazenda, ou seja, submissão da natureza selvagem aos interesses humanos, transformando-a em produtora de bens de consumo para as cidades. De certo modo, nessa novela, por meio de uma tentativa frustrada de Manuelzão tornar-se proprietário da fazenda, há uma crítica ao poder econômico e à ordem social vigente. Esses aspectos aparecem representados na relação tensa do protagonista com o espaço, que, mesmo vivendo em um lugar isolado, não escapa dos processos de modernização, que avançam sertão adentro. Como destaca Deise Dantas, “*Corpo de Baile* movimenta, no primeiro plano narrativo, personagens pobres sem perspectiva de melhoria no quadro de pobreza estrutural que caracteriza a realidade sertaneja”,<sup>572</sup> mesmo afetada pelo processo de modernização.

Manuelzão funda a Samarra, Soropita se estabelece com a nova vida no ão, Cara-de-Bronze demarca seu espaço em Urubuquaquá. Esses protagonistas aparecem diretamente ligados ao processo de fundação do espaço, desejo de ter um “ponto fixo”, um lugar no mundo. Outras personagens estão envolvidas em um constante desejo de renovação, mais

---

<sup>570</sup> ROSA, 2006a, p. 552.

<sup>571</sup> PACHECO, 2008, p. 19.

<sup>572</sup> LIMA, 2001, p. 21.

direcionado a um processo de travessia: Miguilim, Miguel, Lélío, Pedro Orósio, vivem na incerteza.

Como bem notamos, o sertão em *Corpo de baile* é um espaço em que eventos míticos apontam influências recíprocas sobre os acontecimentos históricos. Na novela “O recado do morro”, até chegar ao destino final, o recado passa por caminhos diversos, porém, é no momento em que chega a sua parte final, no arraial, espaço em que transcorre a Festa do Rosário, que alcança seu ponto máximo.

Na encenação da Festa do Rosário, ocorre a transposição do mito para a vida cotidiana. Há, na configuração do espaço da festa, uma densa mistura do sagrado e do profano, que intensifica a tensão narrativa. Os preparativos para a festa são marcados por uma sucessão de pequenos eventos que se multiplicam:

Mais tinha esquentado aquele sábado. Frei Sinfrão já começara uma missa, sempre mais povo chegando, a reio. Também muitos já revestidos, para figurar na festança do dia-seguinte. Os dos ranchos: os moçambiqueiros, de penacho e com balainhos e guizos prendidos nas pernas; grupos congos em cetim branco, e faixa, só faltando os mais adornos; e a rapaziada nova, com uniforme da guarda-marinheira. [...] Música ia tocar era no outro dia, no outro dia era que era o registrado da festa. Uns gritavam desde agora seu grande contentamento: — “Viva a Senhora do Rosário! Viva a grande santa Santa Efigênia! Viva o nosso santo São Benedito!” [...] Tudo era grande muito movimento.<sup>573</sup>

A cena ocorre em um espaço polivalente dentro e fora da igreja. É um momento de representações ritualísticas, implicando uma complexa associação entre símbolos culturais, místicos e míticos. O festejo de Nossa Senhora do Rosário é entrelaçado na trama da novela como uma representação da cultura popular, um acontecimento histórico, mas que também se prende à força do mito. Todos estão ali reunidos fora das atividades cotidianas, ligados a um ciclo de renovação. A ocorrência da festa religiosa revela a intervenção de um tempo e espaços míticos em que se insere o fabuloso. Esse evento realiza-se reorganizando e tensionando espaços coletivos e sociais de trocas simbólicas, que permitem múltiplas experiências. A comunhão com o sagrado restabelece o sentido com o retorno às origens, mas, ao mesmo tempo, se perde no transbordamento dos prazeres da festa. Dessa forma, esse espaço compreende tanto a dimensão mítica, com valor sagrado, e também a profana, por ser também o palco da vida cotidiana. O episódio em que o recadeiro Nominedômine entra na igreja para anunciar o fim do mundo exemplifica bem isso:

<sup>573</sup> ROSA, 2006a, p. 443, 444, grifos do autor.

E de repente o sino do Rosário se tangeu — col a col, cantarol. Ah, quem batia, sabia: tantoava em repique e repinico, muito claro no bimbvalho. Mas, foi logo a forte, dez mãos pelo badalo, pegou a bedelengar a torto, dlá e dlém, parecia querer romper de vez a forma de seu caroço dele. Virgem! — o Nominedômine tinha alcançado de chegar à torre, a igreja estava entregue aos máscaras, carecia de o pessoal todo do arraial correr para lá. O homem dava rebate, rebimbo, dobra que redobrava, a tal. Depois, perdia qualquer estilo. Era só aquela fúria: dladlava, dlandoava, o sino também fervia do juízo! Ora, o sinão do Rosário é reinol, de boa marca, bem santificado: é sino de uma légua. A portanto, aquilo bronze zoava fora de rol, transtornava a gente. Agora, sim, o Nominedômine, Nomendome, Santos-Óleos ou Jubileu — ele cujo tinha encontrado seu poder de rachar os ouvidos do povo todo, em prol, com sua gritação do fim do mundo. Corriam para lá. Manejar errado com sino é negócio tenebroso.<sup>574</sup>

No trecho acima, Nominedômine invade a igreja, e toca o sino e é arrancado de lá à força. A cena é prosaica, coloca em destaque o cômico, o risível, que se mistura no ambiente da festa religiosa. Essa personagem, com uma conduta incomum, inusitada e atitude reprovável, que está em desacordo com as regras de comportamento para um ambiente sagrado, vai sem permissão até a torre, surpreendendo a todos, com esse espetáculo burlesco. Provocando o riso, Nominedômine quebra a expectativa, tornando-se inadequado ao modelo social, e assim chama a atenção para si e, como porta-voz do anúncio do fim do mundo, consegue transmitir seu recado.

O espaço mítico e o tempo histórico se tensionam. A festa serviu de pretexto para Ivo Crônico marcar a emboscada para matar Pedro Orósio, que, para concretizar o seu plano, o atrai, convidando-o a ir à Festa do Rosário. “— Ah, pois isso. A festinha, vamos ter é no Azevre, domingo de noite, na certa. Sem falta, você vem... Alegria da palavra!”<sup>575</sup> é na festa religiosa, manifestação do sagrado, que se escolhe para praticar o crime.

O mito como constituinte do espaço, no tecido social da festa, é um instrumento da integração de pessoas de diferentes lugares e classes sociais, estabelecendo uma rede de relações entre elas. “A festa era de pretos e brancos, mas mais dos pretos: já naquele dia eles espiavam os brancos com sobrançaria de importância maior — pois eram os donos da Santa”.<sup>576</sup> As festividades possibilitam a inclusão de todos. Prostitutas portam-se como dama e confundem-se com moças de família. “Mulher-da-vida, quando passa na rua, em dia de festa, adquire um ar de sobre-dona, desdenha do alto as senhoras e moças-de-família”.<sup>577</sup>

Na novela “O recado do morro”, as inúmeras idas e vindas do recado, entre o tempo da história e o aspecto atemporal do mito, fazem com que surjam dimensões do espaço mítico,

<sup>574</sup> ROSA, 2006a, p. 440.

<sup>575</sup> ROSA, 2006a, p. 434.

<sup>576</sup> ROSA, 2006a, p. 451.

<sup>577</sup> ROSA, 2006a, p. 452.

que possuem complexidades notáveis. Os recadeiros são seres “marginais” que aparecem inseridos na paisagem natural. Ao atentarmos para a simbologia contida em *Corpo de baile*, percebemos que os componentes míticos aparecem misturados à realidade sertaneja e têm, por via privilegiada, a articulação do sertão, no plano de unidade e fragmentação do livro como espaço lendário, que reitera e circunscreve como um componente dominante nos textos. Podemos dizer que, de todas as novelas de *Corpo de baile*, “O recado do morro”, em especial, figura como uma estória de alta expressão mítico-simbólica. O recado fragmentado (em gesto, som, palavra), revela seu sentido incompleto e ambivalente. As imagens míticas que a narrativa projeta transformam o percurso da viagem em um universo largamente ampliado para o simbólico.

O recado personificado na voz do morro é o tema central da novela, e por força do mítico não possui um sentido fechado e precisa ser sempre construído, a partir da percepção de cada recadeiro. Ao ser retransmitido por diferentes recadeiros, a mensagem adquire configurações diferentes e tem como força caracterizadora o percurso da comitiva que se desloca por espaços privilegiados:

E, indo eles pelo caminho, duradamente se **avistava o Morro da Garça, sobressainte**. O qual comentaram. Pedro Orósio bem sabia dele, de ouvir o que diziam os boiadeiros. Esses, que tocavam com boiadas do Sertão, vinham do rumo da Pirapora, contavam — que, por dias e dias, caceteava enxergar aquele Morro: que sempre dava ar de estar num mesmo lugar, sem se aluir, parecia que a viagem não progredia de render, **a presença igual do Morro era o que mais cansava**.<sup>578</sup>

O Morro da Garça destaca-se na paisagem natural e simbólica figurando quase como personagem. Para os viajantes, o morro “sobressainte” tornou-se uma referência no lugar, dada a sua grandiosidade e localização estratégica que permitem que seja visto de vários ângulos e de longa distância. Sua imponente domina a paisagem e contorná-lo causa monotonia aos viajantes. No plano geográfico, o morro é norteador do percurso da viagem da comitiva, e no contexto simbólico da narração, personifica-se, atuando como o possível emissor de uma mensagem enviada da terra.<sup>579</sup>

O recado, que em sua primeira versão surge do morro enraizado no espaço, entre a natureza sertaneja acessível ao homem e a lógica de uma linguagem aparentemente

<sup>578</sup> ROSA, 2006a, p. 414, grifos nossos.

<sup>579</sup> No texto, não existe um sentido fechado de que o morro de fato emitiu um recado. O primeiro recadeiro a ouvi-lo foi o Gorgulho, era um eremita maluco. E há longas descrições, na novela, do subsolo da região, poroso, cheio de rios subterrâneos e grutas, em que estalactites podem cair a qualquer momento, provocando ruídos que podem ser interpretados pelos malucos do sertão como vozes de elementos naturais.

inacessível, entra em circulação nas primeiras páginas da novela. O morro constitui-se como o símbolo central da narrativa. O “Morro da Garça, posto lá, a nordeste, testemunho. Belo como uma palavra”,<sup>580</sup> carrega “um “mundo oculto”. Como símbolo, “exprime o indizível, isto é, aquilo que os signos não-simbólicos não chegam a transmitir; é, por conseguinte, intraduzível, e seu sentido é plural — inesgotável”.<sup>581</sup> Na narrativa, o mundo externo, concreto, contraditório e paradoxal gradualmente vai ganhando visibilidade e desenhando o roteiro da viagem. Conforme Heloísa Vilhena de Araújo:

A narração acompanha — constitui à medida que narra uma viagem de ida e volta. Por onde? Por um lado, é uma viagem que vai da região de Cordisburgo e Maquiné, em Minas Gerais, até os gerais que entram por Goiás, e de volta. Por outro lado, trata-se de uma viagem para o interior, para o país natal, para o passado, para dentro, e de volta. O direito da narração narra a paisagem de Minas Gerais e dos confins dos Goiás. O avesso, invisível — o interior — não é narrado diretamente: é inferido a partir do direito. [...] Trata-se, portanto, de uma viagem por fora e por dentro ao mesmo tempo: pelo direito e pelo avesso. Trata-se de uma viagem de fora para dentro e de dentro para fora: do visível para o invisível e do invisível para o visível.<sup>582</sup>

A viagem, com seu jogo de superfícies, constitui o cruzamento de duas realidades que fluem em diferentes sentidos. Essa mobilidade que se abre com a passagem de um nível a outro, “avesso e direito”, é que desencadeia o sentido maior da viagem. Para ir de um lado a outro, atravessar o espaço de circularidade geográfica e simbólica, o possível recado precisa manter a sintonia com a paisagem sertaneja e, para tanto, os transmissores aparentemente excêntricos são os que possuem a ligação cósmica. O sentido inverso, caracterizado na natureza cifrada, se define como fundamental para a realização da viagem do recado, em paralelo à viagem da comitiva e do protagonista Pedro Orósio.

A esse propósito, interessa-nos destacar os artifícios rosianos para composição dessa narrativa. De acordo com Bento Prado Jr., nessa novela, destaca-se o “logos anônimo e universal do Mito”.<sup>583</sup> O morro é uma potência cosmogônica, revelador do destino de Pedro Orósio e do mundo do sertão. Para além do sentido físico de interpretação do morro, destaca-se o processo mítico-simbólico. “Lá — estava o Morro da Garça: solitário, escaleno e escuro, **feito uma pirâmide**”.<sup>584</sup> “O morro tem uma forma piramidal, um símbolo de poder e

---

<sup>580</sup> ROSA, 2006a, p. 404.

<sup>581</sup> TODOROV, 1980, p. 97.

<sup>582</sup> ARAÚJO, 1992, p. 86.

<sup>583</sup> PRADO JR., 1985, p. 212.

<sup>584</sup> ROSA, 2006a, p. 401, grifos nossos.

comunicação com outras regiões além das da realidade circundante”.<sup>585</sup> A pirâmide representa a síntese, a convergência entre o mundo mágico e o racional. No sentido mitológico, as pirâmides são monumentos ligados à morte e ao conhecimento. O morro, em forma de pirâmide, “simboliza **a dialética da terra e do céu** do material e do espiritual”.<sup>586</sup> De acordo com Bento Prado Jr.:

Como as coisas do homem, como os símbolos que ele produz, o morro fala e tem sentido; como as coisas da natureza, ele *é* e transcende o falar humano. [...] *O morro é uma pirâmide*. Objeto ambíguo, o morro nos remete a outro objeto ambíguo. Pois a pirâmide é mais que um objeto técnico, é mais que um edifício ou que uma sepultura. Limiar entre a vida e a morte, a pirâmide é a passagem que nos conduz do humano àquilo que o transcende, ultrapassa toda técnica, pois é essencialmente *travessia*.<sup>587</sup>

A imagem do morro, tendo por base esse sentido enviesado de integração entre material e imaterial, destaca o gesto criativo rosiano, que é ter a realidade física como força desencadeadora da experiência humana. Todavia, a focalização mais intensiva do espaço natural ocorre nas primeiras páginas da narrativa, uma espécie de ambientação que traz à tona uma imagem interna do sertão:

Seguiam por terras convalares, na bacia do Riacho Magro, sob o pálido céu de agosto, fumaças subindo para ele, de tantos pontos. Aí, quando chegavam no topo de alguma ladeira e espiavam para trás, **lá viam o Morro da Garça** — só — seu agudo vislumbre. Assim bordejavam alongados capões, e o mais era o campo estragado, revestido de placas de poeira. Vã, à distância, aquela sucessão de linhas, como o quadro se oferece e as serras se escrevem e em azul se resolvem. À direita, porém, mais próximas, as encostas das vertentes descobertas, a grossa corda de morros — sempre com as estradinhas, as trilhas escalavradas, os caponetes nas dobras, sempre o sempre.<sup>588</sup>

Os espaços vastos, monótonos e repetitivos da viagem têm como referente o Morro da Garça, que aparece de forma imponente. O sertão rosiano, como um mundo primordial, nessa simbologia do morro, aparece como belo e terrível, tranquilo e ameaçador, ligado à vida e também à morte. Um dos traços mais notáveis nessa novela é a imagem criadora do recado em sintonia com a realidade, a natureza. Essa relação produz um efeito de sentido fecundo, que vai sendo ampliado à medida que a comitiva avança no percurso. A viagem se desenvolve em um espaço geográfico que se desloca para o espaço mítico.

<sup>585</sup> SANTOS, 2009, p. 96.

<sup>586</sup> CHEVALIER & GHEERBRANT, 2006, p. 720, 721, grifos nossos.

<sup>587</sup> PRADO JR., 1985, p. 218, 219, grifos do autor.

<sup>588</sup> ROSA, 2006a, p. 426, grifos nossos.

De acordo com Yi-Fu Tuan, o espaço mítico “organiza as forças da natureza e da sociedade associando-as com as localidades ou lugares significantes dentro do sistema espacial”.<sup>589</sup> Assim, o espaço mítico é uma construção abstrata que abarca enorme complexidade e “tenta tornar compreensível o universo através da classificação de seus elementos e sugerindo que existem influências mútuas entre eles. Atribui personalidade ao espaço, conseqüentemente transformando o espaço em lugar”.<sup>590</sup> Analisando de perto a ocorrência desse processo nos textos rosianos, notamos que o tratamento mítico se relaciona com o modo como as personagens percebem o espaço. Na cena final da novela “O recado do morro”, há uma recapitulação dos lugares frequentados pela comitiva, e tem como pontos de referência as fazendas percorridas, que aparecem associadas a lugares mágicos:

Pedro Orósio esbarrou. As botinas o maltratavam. Sentou no chão, se livrou. Deu ao Ivo as botinas, para levar. *Grande Rei, a tua sorte...* Daí, se remantelou em pé, calçou bem a terra, sapateou um tanto. *Grande Rei...* Tinha ido e tinha voltado, por aquelas todas fazendas — desde o Apolinário: o Marciano, no caminho das boiadas do Norte; a Nha Selena, numa belavista, fim de serra; o Nhô Hermes, na Capivara; a dona Vininha, tinha aquela moça tão alva; o Jove, donde quebra para as boiadas que vêm do Urucua e do Abaeté... [...] Ele, Pê, era o Rei, dono dali, daquelas faixas de matas, verdes vertentes, grandes morros, grotas cavacadas e lapas com lagoinhas, poços d’água. [...] Aí entrar outra vez dentro da Gruta, a Lapa Nova do Maquiné — onde a pedra vem, incha, e rebrilha naquelas paredes de lençóis molhados, dobrados, entre as roxas sombras, escorrendo as lajes alvas, com grandes formas e bicos de pássaros que a pedra fez, pilhas de sacos de pedra, e o chão de cristal, semelha um rio de ondas que no endurecer esbarraram, e vindas de cima as pontas brancas, amarelas, branco-azuladas, de gelo azul, meio-transparentes, de todas as cores, rindo de luz e dançando, de vidro, de sal: e afundar naquele bafo sem tempo, sussurro sem som, onde a gente se lembra do que nunca soube, e acorda de novo num sonho, sem perigo sem mal; se sente.<sup>591</sup>

Caminhos e lugares reais demarcados no percurso da viagem não se dissociam do espaço mítico e impreciso, assim representados na cena. O modo como as coisas estão ordenadas reflete a visão idealizada de mundo de Pedro Orósio. A lapa afigura-se como um lugar real, que vai sendo intencionalmente carregado de simbolismo. Esse espaço mítico, extraordinário, “onde a gente se lembra do que nunca soube,” é contrastado com a realidade, os perigos externos, a emboscada. No fragmento, o espaço se configura a partir de uma visão objetiva para uma percepção mais subjetiva associada aos sentimentos da personagem.

<sup>589</sup> TUAN, 1983, p. 103.

<sup>590</sup> TUAN, 1983, p. 103.

<sup>591</sup> ROSA, 2006a, p. 465, 466, grifos do autor.

Tratando ainda das formas de apreensão do mundo físico pelas personagens, em “O recado do morro” destaca-se a maneira muito particular de duas personagens: Gorgulho e seu irmão Catraz que vivem em cavernas. O Gorgulho, após anos de vida ativa, trabalhando como valeiro, é levado a buscar outras formas de sobrevivência, devido ao fato de ter sido sua profissão extinta com a chegada do progresso no sertão. Gorgulho, que trabalhava abrindo valas, com sua substituição por cerca de arame farpado, perde o serviço. Dessa forma, a personagem isola-se do convívio social e vai morar em uma caverna. O narrador enfatiza a tensão dos elementos da modernidade no sertão pelo viés do modo de vida do Gorgulho:

E de que vivia? Plantava sua roça, colhia: — “A gente planta milho, arroz, feijão, bananeira, abobra, mandioca, mendobi, batata-doce, melancia...” 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 em gruta: tudo em meias-patacas e quarentas, moedões de cobre zinhavral. Com a mudança dos usos, agora se **fazia era cerca-de-aramé**, ninguém queria valos mais; ele teve de mudar de rumo de vida. Cultivava seu de comer. [...] Só pelo sal, e por se servir de mercê de alguma roupa ou chapéu velho, era que ele surgia, vez em raro, em fazenda ou povoado. Trazia frutas, também fazia os balaíos, mestre no interteixo. Dizia: — “Também faço balaío... Ossenhora fica com o balaío... Também faço balaío... Também faço balaío...”<sup>592</sup>

Na passagem acima, a relação entre o arcaico e o moderno é problematizada. Assim, por um lado, há referência à moeda pataca, terras devolutas, “sem possessão de ninguém”, que aparecem como índice de como o sertão se mostra arcaico. Por outro lado, bens, e artefatos modernos, como “cerca-de-aramé” passam a integrar as formas de trabalho.

Roniere Menezes, em estudo acerca dos conflitos existentes entre tradição e modernidade em *Corpo de baile*, destaca que “a ficção de Rosa apresenta-se como uma paisagem invertida que pode ser mais bem visualizada no espaço situado aquém e além de um projeto político de adesão triunfalista à modernidade”.<sup>593</sup> Aparece diluído em todas as novelas o tratamento crítico desse tema.

Essa imagem da substituição das valas por cerca de arame é uma forte expressão simbólica desse processo de modernização do sertão e do impacto disso nas condições de sobrevivência do sertanejo. No cruzamento dessas duas realidades, as mudanças sociais e econômicas abalam o modo de viver primitivo. Aqui, os traços da vida moderna surgem em

<sup>592</sup> ROSA, 2006a, p. 405, 406, aspas e itálico do autor, negritos nossos.

<sup>593</sup> MENEZES, 2011, p. 192.

meio às contradições internas marcadas pela resistência à modernização. Essa tensão na apreensão da vida moderna cria espaços e imagens míticas. Na construção do espaço da cena, há uma tensão entre o mítico e o histórico-social. Como se percebe, elementos constitutivos do mito tensionam aspectos da modernidade por meio de conflito de ordem social/econômica e existencial das personagens.

Gorgulho e seu irmão Catraz representam forte ligação com a terra, vivem de forma arcaica em cavernas, numa integração com a natureza. São personagens que estão à margem do progresso e simbolizam a crise do mundo arcaico devido à chegada de certos elementos modernos, que os forçam a buscar outras formas de trabalho. Assim, o fato de habitar um mundo primitivo faz com que o espaço se torne um elemento de destaque na ambientação dessas personagens:

Passando-se assim estas coisas, discorriam de ficar sabendo, melhor, que o Gorgulho residia, havia mais de trinta anos, na dita **furna**, uma **caverna** a cismorro, no ponto mais brenhoso e feio da serra grande. **Lapinha** antes anônima, ou “**Lapa dos Urubus**”, mas agora chamada a “**Lapinha do Gorgulho**” [...] mesmo o motivo dessa sua viagem era ir de visita ao seu irmão Zaquias, morador tão lontão, também numa **gruta pequena**, pegada com a **Lapa do Breu**, rumo a rumo com a Vaca-em-Pé.<sup>594</sup>

A moradia recebe várias denominações: caverna, furna, lapinha, gruta e incorpora a inscrição de símbolos reveladores da condição social e da identidade dos dois irmãos recadeiros. A caverna é um ambiente natural por si só, um espaço subterrâneo, ambíguo e mítico. Na novela, logo que a viagem se inicia, a personagem Gorgulho aparece diante da comitiva e chama a atenção pela sua singularidade, seu modo estranho, primitivo e incomum de ser. “Um homenzinho terém-terém, ponderadinho no andar, todo arcaico. [...] Um velhote grimo, esquisito, que morava sozinho dentro de uma lapa, entre barrancos e grotas — uma urubuquara — casa dos urubus, uns lugares com pedreiras”.<sup>595</sup> A relação dessa personagem como o lugar que habita tem desdobramento nos aspectos mítico-simbólicos. “Arquétipo do útero materno, a caverna figura nos mitos de origem, de renascimento e de iniciação de numerosos povos”.<sup>596</sup> Nessa figuração de *Corpo de baile*, a caverna é um lugar acolhedor de proteção, a moradia segura de Gorgulho.

A moradia urubuquara, casa dos urubus, relaciona o significado simbólico do urubu (mau agouro, mensageiro), aos dons proféticos e mistérios. Catraz habita em uma lapa, um

<sup>594</sup> ROSA, 2006a, p. 404, aspas do autor, negritos nossos.

<sup>595</sup> ROSA, 2006a, p. 399.

<sup>596</sup> CHEVALIER, GHEERBRANT, 2006, p. 212.

lugar ancestral, que representa mais que uma moradia, é um local que remete às sombras. Catraz é uma personagem tão emblemática quanto o irmão Gorgulho:

— É o Catraz! — o menino Joãozezim logo disse. — Apelido dele é Qualhacoco. Mas, fala não, que ele dá ódio... Ele cursa aqui. É bocó. O Catraz tinha vindo berganhar milho por fubá, condizia o conteúdo do saco. Mas não mostrava nenhuma pressa. Ver tanta gente reunida, para ele mudava as felicidades. — “Ã-hã-hã... Pessoas de criação...” — ele disse, espiando os viajantes. — “Ô Catraz, conta alguma novidade! Você viu o arioplãe?” — “— A pois, inda ontem, ele torou avoando pra a banda de baixo...”  
[...]  
Esse Catraz — um sujeito que nunca viu bonde... — mas imaginava muitas invenções, e movia tábuas a serrote e martelo, para coisas de engenhosa fábrica. — “O automóvel, hem, Catraz?” — “Uxe, me falta é uma tinta, pra mor de pintar... Mais, por oras, ele só anda na descida, na subida e no plaino ainda não é capaz de se rodar...”<sup>597</sup>

Na figura do Catraz aparece o entrelaçamento do *mythos* e *logos*. Aspectos míticos e modernos se mesclam, o maravilhoso não se separa do inteligível. Essa personagem é caracterizada paradoxalmente como “boba” e criativa. Catraz sai literalmente de sua caverna para inserir-se nos domínios da imaginação. Através desses deslocamentos do espaço primitivo, do mito, na ordem do fabuloso, é que são projetadas outras realidades, outras formas de apreensão do mundo. Essas personagens oscilam entre as “forças primitivas” e as modernas. A narrativa permite, assim, estabelecer uma tensão entre o moderno e o arcaico.

Nessa novela, há uma concentração dos aspectos míticos representados como uma força peculiar do discurso literário. Conforme aponta Maria Zara Turchi, em Guimarães Rosa “o conteúdo mítico não é nem ilustração de tema nem ação exemplar, os mitos representam uma forja privilegiada da sua imaginação criadora”.<sup>598</sup> Os textos rosianos aludem ao mito por meio dessas formas inusitadas que estão fortemente presentes em *Corpo de baile*. O mítico é um elemento fundamental na escrita rosiana, uma forma de pôr em análise questões conflituosas das personagens com o meio e com a sua condição existencial. Uma peculiaridade da escrita rosiana é a tensão entre o maravilhoso e o cotidiano. Mielietinsky, em *A poética do mito*, discute a relação entre literatura e mitologia no romance do século XX, e destaca que “o fantástico do cotidiano se desenvolve com base na máxima interpenetração do maravilhoso e do cotidiano”.<sup>599</sup> Essa problemática se coloca em *Corpo de baile*, e é uma questão que exerce uma força peculiar no modo como o espaço se configura. Como destacamos, o texto rosiano problematiza tanto a relação entre mito e história, como manifesta

<sup>597</sup> ROSA, 2006a, p. 419, 420, aspas do autor.

<sup>598</sup> TURCHI, 2003, p. 512.

<sup>599</sup> MIELIETINSKI, 1987, p. 344.

a tensão entre *mythos* e *logos*. A forma mítica do sertão rosiano se desenvolve dentro da estrutura social-histórica em meio a acontecimentos extraordinários que põem em questionamento a condição do homem no mundo.

Em *Corpo de baile*, configuram-se os gerais rosianos como espaços conflitantes, à medida que se põe em questionamento o mundo dos conceitos rígidos e das visões unívocas do senso comum. As personagens isoladas do mundo (os lunáticos habitantes solitários de cavernas) funcionam, paradoxalmente, como meios de transmissão do recado, favorecendo para que ele chegue a seu destinatário. Eles se contrapõem à racionalidade instrumental da lógica por subverter e inverter a ordem.

### 4.3 A densa matéria do sertão rosiano

Guimarães Rosa, no processo de composição do espaço em *Corpo de baile*, priorizou a aproximação entre a paisagem natural e o simbólico. As representações da fauna e flora que compõem o sertão-gerais aderem à estrutura mítica, que faz parte das sete novelas. A apreensão da realidade no livro tanto se mostra aberta a um realismo profundo como as novas perspectivas de procedimentos mítico-simbólicos. Essas convergências propiciam proficuas abordagens do espaço.

Consideramos relevantes nesse contexto as reflexões apresentadas por Ernst Cassirer acerca da concepção do mito como forma simbólica. O mito, segundo Cassirer, é composto por elementos simbólicos<sup>600</sup> e, como uma forma simbólica, propicia a relação do homem com o mundo, estabelecida por meio de signos e imagens.<sup>601</sup> Dessa forma, podemos inferir que o simbólico, por meio da linguagem, atua na conformação do mito e na realidade representada em diferentes níveis.

Podemos dizer que a novela “Buriti” registra, exemplarmente, uma acuidade visual, que não nos deixa negligenciar o potencial significativo da relação entre fontes sertanejas e simbólicas, natureza e personagens. Encontramos, nessa novela, a associação de símbolos que conjugam o cotidiano da fazenda ao universo lendário e mítico, como veremos.

O “Buriti” é uma narrativa de caráter simbólico que está profundamente relacionada à cultura sertaneja. Na fazenda Buriti Bom, principal cenário dessa novela, a paisagem é

---

<sup>600</sup> CASSIRER, 1977, p. 131.

<sup>601</sup> CASSIRER, 1994, p. 165.

descrita de forma realista, mas se torna também um lugar que, para algumas personagens, pode parecer parado no tempo — como para Lalinha, que vem da cidade, e para Miguel, que o idealiza.

O narrador traz, por um lado, a imagem desse espaço associada a um lugar lendário. “O Buriti Bom era um belo poço parado. Ali nada podia acontecer, a não ser a lenda”.<sup>602</sup> A narrativa manipula a realidade sertaneja construindo sentidos simbólicos. Assim, temos o mítico que se alimenta da realidade e a realidade que se desdobra em instância mítica, numa troca incessante. Curt Meyer-Clason, em carta a Guimarães Rosa, destaca “Buriti” como “o espaço onde o tempo passeia”, formando um “mosaico mágico” semelhante a “um tabuleiro de xadrez sobre o qual as pessoas se movimentam”.<sup>603</sup>

Alinhando-se à nossa análise, essa simbologia do poço parado remete à estagnação do lugar e fornece elementos fundamentais para pensar, tanto a concepção de isolamento físico e simbólico das personagens, como o universo arcaico do sertão. “Ele falava, e o lugar, aquele Buriti Bom, na sua voz ainda parecia mais isolado e remoto — uma grande casa, uma fortaleza, sumida no não-sei”.<sup>604</sup> É relevante mencionar a ambiguidade e a tramitação de sentido de positivo a negativo na caracterização do espaço, que se desliza de poço parado a paraíso. “Então, tudo se alimpava, numa paz, numa pureza. O Buriti Bom ficava sendo um paraíso”.<sup>605</sup>

Se por um lado nessa novela se destaca o mundo arcaico, por outro, há elementos que indicam que o “Buriti” recebe influência do moderno. Na primeira viagem de Miguel ao sertão, ele tem como objetivo vacinar o gado e no seu retorno ao Buriti Bom ele vai de jipe. Nhô Gualberto demonstra certa preocupação com a entrada desses instrumentos e processos de modernização no sertão. “Primeira vez que alguém chega aqui de jípel, esses progressos...”<sup>606</sup> Podemos dizer que, nessa novela, temos, de um lado, personagem como esse sertanejo com um pendor para manutenção da tradição, do mundo fechado do sertão sem essas interferências externas, aparatos tecnológicos e, de outro, conforme destacou Roniere Menezes, temos “a intervenção de personagens que desejam modernizar a região, levando, para esse espaço, a ideia de progresso, de civilização, além de comportamento urbano, diferentes da visão sertaneja de mundo”.<sup>607</sup> Acerca dessa questão, Menezes acrescenta que “Miguel introduz um conhecimento técnico sobre os cuidados com animais, e Dona Lalinha

<sup>602</sup> ROSA, 2006a, p. 688.

<sup>603</sup> ROSA, 2003, p. 225.

<sup>604</sup> ROSA, 2006a, p. 709.

<sup>605</sup> ROSA, 2006a, p. 792.

<sup>606</sup> ROSA, 2006a, p. 823.

<sup>607</sup> MENEZES, 2011, p. 173.

apresenta-se como uma princesa urbana a desrecalcar os desejos latentes na casa-grande”.<sup>608</sup> Esses elementos que funcionam como indícios da entrada do moderno no sertão tensionam as formas mais arcaicas ali presentes, como podemos verificar na cena que descreve o quarto de Lalinha:

Ao leve quisesse criticar, achava também que aquele luxo constante de Dona Lalinha chamava a atenção demais, não assentava bem com o sertão do lugar, com o moderamento regrado, simplicidade nos usos. **Umaz vezes, da porta, ele avistara dentro do quarto dela: com cadeirinhas diferentes, e os cortinados, fileira de vidros de cheiro na cômoda baixa, e no chão capachado até um tapete.** Semelhava tivessem exportado para ali um aconchego de cidade. No que a cidade e o sertão não se dão entendimento: as regalias da vida, que as mesmas não são.<sup>609</sup>

Essa personagem se instaura no ambiente sertanejo trazendo consigo elementos que o ligam à cidade. Os mobiliários, objetos que compõem a ambientação do quarto, têm implicações diretas na forma como ela se coloca nesse espaço que lhe é estranho, diferenciando-se das demais mulheres que vivem ali. As “cadeirinhas diferentes”, “os cortinados”, “vidros de cheiro” e o “tapete”, são elementos ligados ao processo de modernização que contrastam com os costumes simples da mulher sertaneja. “A vinda de Lalinha só vem intensificar, portanto, um processo já instaurado: a regra do sertão está sendo posta em cheque pela influência da cidade”.<sup>610</sup>

Em *Corpo de baile* é recorrente em várias novelas a entrada de instrumentos modernos e comportamentos próprios da vida da cidade no espaço fechado do sertão. “Esses elementos alteram a lógica da vida cotidiana na cidade e no sertão. Os limites espaciais perdem a rigidez”.<sup>611</sup> Na composição desse espaço historicamente emblemático, sobressai o moderno emaranhado no arcaico, alterando-se a imagem do sertão dando visibilidade a um quadro de contradições.

A narrativa se desenvolve dentro de dois planos que se tensionam: o do dia, e o da noite, ambiente em que afloram os desejos sexuais e as personagens se mostram mais livres. Sintomaticamente, a novela dá maior visibilidade à paisagem noturna, atmosfera sombria propícia à instabilidade das personagens. “A noite do sertão, de si não era triste, mas oferecia em fuga de tudo uma pobreza, sem centro, uma ameaça inerme. Tudo ali podia repetir-se, mais ralo, mais lento, milhões de vezes, a gente sufocava por horizonte físico”.<sup>612</sup> Esse

<sup>608</sup> MENEZES, 2011, p. 173.

<sup>609</sup> ROSA, 2006a, p. 645, grifos nossos.

<sup>610</sup> SOARES, 2007, p. 59.

<sup>611</sup> MENEZES, 2011, p. 44.

<sup>612</sup> ROSA, 2006a, p. 725.

destaque dado à paisagem noturna de “Buriti” tem uma relação direta com a divisão de *Corpo de baile*, em três livros autônomos, e que, por decisão do autor, compôs a coletânea “Noites do sertão”.

Diante dessas marcas, que caracterizam o espaço geográfico, vamos percebendo uma combinação dinâmica, um processo de simbolização entre os vários elementos textuais. De acordo com Costa Lima, “Buriti Bom — fazenda onde a narrativa se passa, é um ponto remansoso, lugar de fábula, onde o tempo parece não fluir, aqui sendo somente possível a permanência do mesmo”.<sup>613</sup> Nessa novela, o sentido de estagnação e isolamento é substancialmente explorado. Nas relações explícitas e implícitas dos símbolos como processo de construção do espaço e de sentidos, destaca-se uma intrincada relação entre o título da novela — nome da fazenda — e a palmeira, a árvore símbolo do sertão. O buriti, além de dar nome à novela e à fazenda, aparece também em sua forma vegetal emblemática e com *status* quase de personagem, figurando-se em meio à paisagem de forma imponente:

— Maravilha: vilhamara! — “Qual o nome que podia, para ele? — Maria da Glória tinha perguntado. Me ajude a achar um que melhor assente...” Inútil. Seu nome, só assim mesmo poderia ser chamado: o Buriti-Grande. Palmeira de Iô Liodoro e nhô Gualberto Gaspar. Dona Lalinha, Maria da Glória, quem sabe dona Dioneia, a mulata Alcina, ià-Dijina, sonhassem em torno dele uma ronda debailada, desejariam coroá-lo de flores. O rato, o preá podem correr na grama, em sua volta; mas a pura luz de maio fá-lo maior. Avulta, avulta, sobre o espaço do campo. Nas raízes alguém trabalhando. O mais, imponência exibida, estrovenga, chavelhado nas grimpas. — “*Eh, bonito, bão... Assunga... Palmeira do Curupira...*” Tinha dito o Chefe Zequiel, bobo risonho. Como o Curupira, que brande a mêtula desconforme, submetendo as ardentes jovens, na cama das folhagens, debaixo do luar. O Chefe falava do buriti-grande, que se esse fosse **antiquíssimo homem de botas**, um velho, capataz de, de repente, dobrar as pernas — estirava os braços, se sentava, no meio da vargem. Morto, deitado, porém, cavavam-lhe no lenho um cocho, que ia dessorando até se encher de róseo sangue doce, que em vinho se fazia; e a carne de seu miolo dava-se transformada no pão de uma grumosa farinha, em glóbulos remolhada. [...] **Sua presença infundia na região uma sombra de soledade.** Ia para o céu — até setenta ou mais metros, **roliço, a prumo — inventando um abismo.** — **Ele é que nem uma igreja...** — Maria Behú disse.<sup>614</sup>

O Buriti-Grande, que figuraria apenas como mais uma árvore do sertão, assume o papel de elemento coextensivo às personagens e ao espaço. Seu sentido vai sendo transfigurado de “palmeira do curupira”, a antropomorfização do “antiquíssimo homem de botas”, ou como “uma igreja”, abrindo-se assim para diferentes significados. É interessante

<sup>613</sup> COSTA LIMA, 1974, p. 180.

<sup>614</sup> ROSA, 2006a, p. 680, 681, itálicos do autor, grifos nossos.

notar que essa árvore se insere na paisagem da fazenda por meio de complexas relações, destacando os aspectos emblemáticos da novela. Conforme aponta Ronaldo de Melo e Souza, o Buriti-Grande se destaca como um símbolo síntese da novela e dos comportamentos oscilatórios das personagens:

O buriti, árvore mítica do sertão rosiano, assume a função privilegiada de protagonista, porque se reveste da força procriativa e do transbordamento vital da natureza telúrica. Fica bem claro, portanto, o motivo por que os personagens humanos se compreendem na relação ritualística que mantêm com o buriti totêmico.  
[...] Os personagens se definem pelos sentimentos e reações que a palmeira lhes inspira.<sup>615</sup>

Visto assim como uma entidade totêmica, a palmeira simboliza a comunidade do Buriti Bom, em que cada personagem se vê representada ali de alguma forma. Como símbolo icônico, o buriti deixa de ser apenas a árvore, o vegetal, e passa a representar o ritual de vida ali. Ainda segundo Melo e Souza, “a palmeira denominada Buriti-Grande funciona como motivo condutor, como força simbólica, que preside ao travejamento estrutural da narrativa”.<sup>616</sup> Paulo Rónai destaca que não é raro encontrar em Guimarães Rosa personagens vegetais ou animais transformados em símbolos. “Aparece no segundo livro de João Guimarães Rosa uma árvore gigante, o Buriti-Grande, epônimo de uma fazenda e de um dos contos da coletânea, ponto de referência e sinal de demarcação, emblema e símbolo”.<sup>617</sup> O Buriti-Grande é uma das imagens mais complexas de *Corpo de baile*. A nosso ver, a simbolização dessa palmeira consolida a imagem viva da composição do sertão, ou, ainda, a imagem ambígua da concepção mitológica do mundo sertanejo, que se faz por meio de apropriação de elementos materiais e simbólicos que ajudam a significar o espaço abarcando paradoxalmente o sentido de unidade e fragmentação do livro.

A consonância entre espaço e personagens mostra que essa relação é intrincada, obscura e de difícil entendimento. Como temos discutido aqui, a abundância de símbolos e a expressão de sentido na organização do mundo sertanejo constituem elementos fundamentais da composição desse espaço. Essas recorrências manifestam-se por meio de incessante correspondência entre sertão e sertanejo, material e imaterial, interior e exterior. Em *Corpo de baile*, “o sertão e o sertanejo se afeiçoam tão intensamente que o sertão aparece como o lado de fora do sertanejo, e o sertanejo como o lado de dentro do sertão”.<sup>618</sup> No encontro entre a

<sup>615</sup> SOUZA, 2008, p. 216.

<sup>616</sup> SOUZA, 2008, p. 216.

<sup>617</sup> RÓNAI, 2006, p. 19.

<sup>618</sup> SOUZA, 2008, p. 12, 13.

realidade geográfica e a cifrada estão as várias possibilidades de sentido que essa simbolização da palmeira produz.

O Buriti-Grande é um código a ser interpretado, que funciona inicialmente como o alicerce do “concreto” e é transformado em composição “abstrata” ao ganhar um significado mítico-místico, expressando o conteúdo psíquico das personagens. A palmeira tem sua materialidade esvaziada ao centralizar forte expressão simbólica. É possível pensar aí em um “poder secreto” do Buriti-Grande. O título da novela foi utilizado como “base” para os vários desdobramentos desse sistema sógnico. O Buriti-Grande aparece visualmente na paisagem como uma palmeira comum, mas que se transforma e se destaca. “O buriti grande era um coqueiro como os outros, os buritizeiros todos que orlavam o brejão, num arco de círculo”.<sup>619</sup> A princípio, a palmeira figura entre as outras e pouco a pouco vai se destacando. “Mas o buriti-grande parava mais recuado, fora da fila, se desarruava. [...] sobressaía isolado, em todos os modos. [...] parecia cheio de segredos, silêncios”.<sup>620</sup> Esse universo de imagens assinala uma coexistência entre o natural e o sobrenatural, o humano e o vegetal. Iô Liodoro recebe influência dessa árvore e mantém uma relação de espelhamento com ela.

A imagem híbrida de homem e vegetal está articulada na aproximação existente do Buriti Bom com iô Liodoro, que tem como nome completo Liodoro Maurício Faleiros. Essa relação foi tema do estudo de Luiz Costa Lima, que destacou a relação de similitude entre o nome do patriarca e a *Mauritia Vinifera*,<sup>621</sup> que inevitavelmente participa de todo processo significativo da novela. José Maurício Gomes de Almeida ressalta as relações simbólicas entre iô Liodoro e o “Buriti-Grande [que] assume, na novela, a dimensão de uma entidade mítica, quase humana, representando a força omnipresente de **eros** (*sic*), que preside soberano ao ritual da vida”.<sup>622</sup> Esse aspecto de humanização se destaca em paralelo ao sentido erótico.

Esse ponto, destacado pela crítica acerca da imagem do Buriti-Grande como símbolo fálico, intensifica o nível de correspondência entre iô Liodoro e a palmeira. Em todo o texto, é possível perceber uma conotação erótica no destaque dado à força vital e viril do fazendeiro, que, durante a noite, “sai aos repentes por aí, feito cavalo inteiro em cata de éguas, cobra por sua natureza. Garanhão ganhante...”<sup>623</sup> Iô Liodoro Maurício, o “fecundador majestoso”,<sup>624</sup> traz no nome, como destaca Ana Maria Machado, “*Faleiros*, como *falo*, acentuando o valor do buriti como símbolo fálico e a encarnação vegetal do sexo, papel tão claramente confirmado

<sup>619</sup> ROSA, 2006a, p. 658.

<sup>620</sup> ROSA, 2006a, p. 658, 659.

<sup>621</sup> COSTA LIMA, 1974, p. 141.

<sup>622</sup> ALMEIDA, 2001, p. 7, grifo do autor.

<sup>623</sup> ROSA, 2006a, p. 675.

<sup>624</sup> ROSA, 2006a, p. 790.

por todo o texto”.<sup>625</sup> Os elementos naturais expressam as forças eróticas que dominam a noite em “Buriti”. Nessa correlação simbólica entre o fazendeiro e a árvore, “Liodoro é Heliodoro, sol de ouro, centro do sistema, em torno do qual gravitam a família e os agregados do Buriti-Grande”,<sup>626</sup> e, assim como ele, a palmeira se destaca chamando a atenção para sua singular beleza e imponência.

O Buriti-Grande funciona na novela “Buriti” semelhante à árvore cósmica. Como símbolo mitológico, uma de suas características é o caráter excepcional, neste caso, a dimensão extraordinária, de estabelecer a ligação entre céu e terra. “A árvore cósmica é muitas vezes representada sob a forma de uma essência particularmente majestosa”,<sup>627</sup> simbolizando a raiz do mundo. De acordo com Wendel Santos, o Buriti-Grande destaca-se como a árvore cósmica, “que vence o tempo conservando o vigor da seiva”.<sup>628</sup> A palmeira é no nível metafórico a face dominadora de imponência e poder do guardião e patriarca iô Liodoro, que representa o pilar de sustentação da fazenda Buriti Bom.

Segundo o ponto de vista defendido neste trabalho, há uma recorrente persistência do símbolo na composição ambígua do espaço empírico em “Buriti”. É difícil ignorar o dinamismo que compõe o mundo simbólico nessa novela, sobretudo pela forma como gera uma profusão de significados. Na configuração do espaço da fazenda Buriti Bom, há inúmeras armadilhas geradas na correlação entre os elementos simbólicos e realistas. Dentre eles está o Brejão-do-Umbigo, um lugar emblemático onde o Buriti-Grande floresce:

**O Brejão-do-Umbigo, o nome era quase brutal**, esquisito, desde ali pouco já principiava, no chão — **um chão ladrão de si mesmo** — até lá, onde o rio perverte suas águas. O que se sabia, dele, era a jangla, e aqueles poços, com nata película, escamosa e opal, como se esparzidos de um talco. [...] Aqueles ramos afundados se ungingo dum mucó, para não se maltratarem quando o movimento da água uns contra os outros esfregava. [...] Todo enleio, todo lodo, e lá, de tardinha, a febre corripe, e **de noite se desdobra um frio maior, sobre as que se abrem torpes** — bolhas do brejo e estrelas abaixadas. **Aquilo amedrontava, dava nojo.** Por que haviam construído a casa-da-fazenda naquele ponto de região, tão perto de horrores e matas? Diziam que o valor dali era a terra, e a abundância de águas.<sup>629</sup>

O Brejão-do-Umbigo, de nome “quase brutal”, é o lugar onde fica o Buriti Bom, um dos símbolos mais sugestivos de essencial importância na estrutura do espaço da novela,

<sup>625</sup> MACHADO, 2003, p. 123, grifos do autor.

<sup>626</sup> MACHADO, 2003, p. 122.

<sup>627</sup> CHEVALIER & GHEERBRANT, 2006, p. 84, grifos dos autores.

<sup>628</sup> SANTOS, 1978, p. 76.

<sup>629</sup> ROSA, 2006a, p. 735, grifos nossos.

representa a tensão entre a realidade aparente e realidade profunda do “Buriti”. Como um espaço ameaçador, pantanoso e “um chão ladrão de si mesmo”, suas imagens são abundantes e ambivalentes.

No nível simbólico, o Buriti-Grande (o sólido — fálico) e o Brejão-do-Umbigo (o líquido — fecundidade) articulam, numa antropomorfização da natureza, uma relação entre masculino e feminino, segundo entendimento de Wendel Santos. Nesse sentido, representam o casamento entre o céu e a terra.<sup>630</sup> Essa imagem do Buriti-Grande que cresce “teso, toroso. No seu liso”,<sup>631</sup> penetrando o espaço úmido e fértil do Brejão-do-Umbigo, coaduna com a imagem de um realismo profundo do sertão, que se veste de significados simbólicos. Juntos, a árvore e o brejo, formam a densa matéria que compõe o espaço em “Buriti.”

O Brejão-do-Umbigo personifica e adquire feição humanizada. “O Brejão engana com seu letargo”.<sup>632</sup> A focalização com tanta nitidez do espaço estabelece o vínculo com os desdobramentos da narrativa. “O diabo é o brejo!”<sup>633</sup> Temos a dinamização da reprodução das forças ambíguas do bem e do mal que se agregam nesse espaço, intensificando o sentido do lugar. O brejo ora aparece como cosmo, um oásis, ora aparece como caos, um espaço repulsivo, “esquisito”, figurando como um espaço inacessível, ou de difícil acesso:

**O brejão era um oásis, impedida a entrada do homem, fazia vida.** Não se enxergavam os jacarés, nem as grandes cobras, que se estranham. [...] **Impossível drenar e secar aquela posse, não aproveitada.** Serenavam-se os nelumbos, nenúfares, ninféias e sagitárias. Do traço dos buritis, até ao rio, era o defendido domínio.<sup>634</sup>

A partir destes aspectos, destacamos que a simbologia do brejo faz parte da configuração da realidade ficcional nessa composição da cadeia de significados de “Buriti.” Como mostra no fragmento, o brejão é um espaço primitivo, “impossível drenar e secar aquela posse, não aproveitada”, selvagem, primordial, que a cultura não consegue dominar. É um lugar marcadamente inacessível ao homem. Com efeito, a ficcionalidade do real se destaca no texto nessa conexão entre a paisagem (o brejo) e as personagens.

Nessa atmosfera pantanosa, as plantas aquáticas, da família das ninfeáceas, com suas largas flores flutuam no brejo. Os nenúfares são símbolos ligados à fertilidade.<sup>635</sup> O nelumbo (*Nelumbo nucifera*), a flor-de-lótus, desabrocha em águas lamacentas, mas mantém suas

<sup>630</sup> SANTOS, 1978, p. 75.

<sup>631</sup> ROSA, 2006a, p. 663.

<sup>632</sup> ROSA, 2006a, p. 693.

<sup>633</sup> ROSA, 2006a, p. 701.

<sup>634</sup> ROSA, 2006a, p. 659, grifos nossos.

<sup>635</sup> CHEVALIER & GHEERBRANT, 2006, p. 633.

folhas limpas, simboliza a pureza aparente, “o sexo, a vulva arquetípica”.<sup>636</sup> Essa imagem do brejo é uma simbolização do feminino em “Buriti” e representa seus segredos.

A paisagem do Brejão-do-Umbigo simboliza a paisagem noturna de “Buriti”. Ali, durante o dia, prevalece certa tranquilidade, mas, ao anoitecer, tudo parece se mover e fervilhar. “A noite é cheia de imundícies”.<sup>637</sup> Personagens como Maria da Glória, Lalinha, nhô Gualberto e iô Liodoro estão mais propícias a revelar desejos sexuais. “À noite, [era como se] o Buriti Bom todo se balançasse, feito um malpreso barco, prestes a desamarrar-se, um fio o impedia”.<sup>638</sup> No período noturno, as forças eróticas se expandem e a ordem moral dá lugar ao jogo de sedução.

O brejo se configura à maneira de um símbolo, como proposto por Durand, e possui a face do visível, o *significante*, e a do invisível, o *significado*.<sup>639</sup> No nível simbólico, o Brejão-do-Umbigo articula dois lados de apreensão da realidade: um direto (a sedimentação aparente do pântano), o *significante*, e outro indireto (a camada oculta, profunda, o subsolo), o *significado*. Nesse movimento, podemos dizer que em “Buriti” essas duas ordens coexistem e se tensionam.

No universo da criação literária rosiana, campo demasiadamente fértil na articulação do simbólico com o espaço, temos no cenário noturno de “Buriti” o monjolo que ganha especial destaque. O barulho do monjolo surge entrecortado à narração e marca o ritmo da vida naquela parte do sertão. “O ranger do monjolo é como o de uma rede. O rego está com pouca água, daí a lentidão com que ele vai socando. E o outro gemer? — ‘Esse outro, é de bicho do brejo...’”<sup>640</sup> Na novela, o tempo parece passar lentamente, e o barulho do monjolo, que se mistura ao dos bichos que habitam a noite, é uma das coisas aparentemente invisíveis que se passam na fazenda. Esse símbolo remete aos desejos ainda não manifestados. “Quaisquer que sejam os valores simbólicos associados ao monjolo, o inquestionável é que estão sempre relacionados, na narrativa, à experiência amorosa”.<sup>641</sup> O ambiente noturno é implacável em ressaltar a inquietude das personagens. “De repente, reconheceu, remoto, o barulhinho do monjolo. De par em par de minutos, o monjolo range. Gonzeia. Não se escuta sua pancada, que é fofa, no arroz”.<sup>642</sup> O quadro difuso e instável de “Buriti” abre um espaço de tensão, de penumbras e sombras. “O monjolo é humano, reproduz a vontade de quem o fez

<sup>636</sup> CHEVALIER & GHEERBRANT, 2006, p. 558.

<sup>637</sup> ROSA, 2006a, p. 699.

<sup>638</sup> ROSA, 2006a, p. 804.

<sup>639</sup> DURAND, 1988, p. 13.

<sup>640</sup> ROSA, 2006a, p. 632.

<sup>641</sup> ALMEIDA, 2008, p. 150, 151.

<sup>642</sup> ROSA, 2006a, p. 631.

e de quem o botou para trabalhar as arobas de arroz”.<sup>643</sup> O monjolo entra no processo de composição da paisagem noturna de “Buriti”. “O monjolo trabalha a noite inteira...”<sup>644</sup>

Para nos aprofundarmos nessa interpretação simbólica, aderimos ao pensamento de Gilbert Durand, por destacar que a consciência humana apreende a realidade de duas formas: direta, por meio da percepção e sensação; indireta, através de uma imagem. São as representações indiretas que constituem a “imaginação simbólica” expressa através de símbolos.

Dentro dessa linha de interpretação, o monjolo é um símbolo de representação indireta. “O símbolo é, portanto, uma representação que faz *aparecer* um sentido secreto; ele é a epifania de um mistério”.<sup>645</sup> O espaço da floresta em que o monjolo está inserido tem grande importância nos desdobramentos das personagens, pois a simbologia agregada a esse espaço proporciona diferentes compreensões do cotidiano da fazenda. “À noite, o mato propõe uma porção de silêncios; mas o campo responde e se povoa de sinais”.<sup>646</sup> No contexto da novela, a simbologia do monjolo aparece ligada à personagem Miguel. De acordo com Wendel Santos, “o monjolo é uma obsessão que permite levantar o mito pessoal de Miguel e chegar, se fosse o caso, a uma compreensão de sua estrutura imaginária”.<sup>647</sup>

O espaço em Buriti Bom assemelha-se à “floresta de símbolos”, de Baudelaire, uma consonância entre luz, sons e cores. No soneto das *Correspondências*,<sup>648</sup> Baudelaire, trabalha a fusão da floresta/natureza e símbolo/elemento linguístico para expressar a relação entre o homem e o meio natural, por meio de uma experiência mítico-estética. É possível perceber essa correspondência nos textos rosianos, em que homem e natureza são cúmplices dos mistérios e guardam entre si uma relação de semelhança, por meio de forte potencial simbólico.

Nos textos rosianos estão presentes substratos míticos que ampliam a sua significação para além do regional, mas o mito nunca aparece integralmente. Sempre há outros componentes que o relativizam, principalmente, em função de um dos seus fundamentos mais importantes: a verdade sobre as coisas que ele traz (ou pressupõe). Em linhas gerais, nos textos rosianos, a verdade mítica é problematizada por outros elementos.

---

<sup>643</sup> ROSA, 2006a, p. 638.

<sup>644</sup> ROSA, 2006a, p. 639.

<sup>645</sup> DURAND, 1988, p. 15, grifo do autor.

<sup>646</sup> ROSA, 2006a, p. 639.

<sup>647</sup> SANTOS, 1978, p. 37.

<sup>648</sup> BAUDELAIRE, 1995, p. 109.

Em Guimarães Rosa, o sertão-gerais, que identificamos como o grande campo referencial das novelas, caracteriza-se como o universo simbólico constituído da articulação espaço-personagens, homem-natureza, como tem sido discutido aqui. Neste amplo campo de desdobramento, as implicações acerca das relações entre simbólico e mítico envolvem o espaço como produtor de sentido, como se verifica em “A estória de Lélío e Lina”. Essa novela estabelece uma cadeia comunicativa com as demais narrativas no que diz respeito aos aspectos mítico-simbólicos. O espaço onde se passam as ações é o Pinhém, descrito como uma “ilha farta”,<sup>649</sup> terra produtiva, com muita riqueza, circundada por imensa pobreza. A imagem do Pinhém como ilha coloca esse espaço em evidência e caracteriza-o como um lugar que se destaca por ser afortunado com terras férteis, em contraste com os terrenos improdutivos que o cercam.

As terras fartas de seo Senclér confrontam com a pobreza ao redor, ao mesmo tempo em que a configuração mítica do mundo “insular” do Pinhém tensiona com o estado de falência da fazenda. Em “A invenção da ilha”, Ettore Finazzi-Agrò destaca que a ilha é um espaço marcado por contradições, pois “situa-se na encruzilhada entre o virtual e o real, entre a lenda e a existência, entre o mito e a história”, apresentando-se como uma invenção.<sup>650</sup> Na configuração da ilha do Pinhém, os componentes históricos e mítico-simbólicos estão presentes de modo substancial na composição e formas de tensionamento do espaço.

A ilha é um espaço de significados múltiplos e, no *Dicionário de Símbolos*, representa “um mundo em miniatura, uma imagem do cosmo completa e perfeita”. Conhecida como um reduto de refúgio, “a ilha é simbolicamente um lugar de eleição de silêncio e de paz”.<sup>651</sup> No contexto dessa novela, é o local de isolamento de Lélío, aparentemente propício para ele fugir das tensões decorrentes de suas desilusões amorosas.

Nessa trama, o vaqueiro Lélío, ao chegar à fazenda de seo Senclér, montado em um cavalo e acompanhado de um cachorro que encontrou “vagueando à avessa no oco do cerradão”,<sup>652</sup> é interrogado pelo dono da fazenda sobre o objetivo da viagem, cuja resposta se resume em “saudade de destino”.<sup>653</sup> Como se vê, as pretensões de Lélío no Pinhém são vagas. Quando ali chegou, Lélío “estava de alma esvaziada, forro de sombra arrastada atrás”.<sup>654</sup>

O nome Pinhém remete à onomatopeia do grito do gavião: “No seu voo de ida e vinda, ondulado, um gavião estava a esculpir no ar o dorso de uma montanha de vidro. — *Pinhé...*

<sup>649</sup> ROSA, 2006a, p. 250.

<sup>650</sup> FINAZZI-AGRÒ, 1993, p. 94.

<sup>651</sup> CHEVALIER & GHEERBRANT, 2006, p. 501.

<sup>652</sup> ROSA, 2006a, p. 248.

<sup>653</sup> ROSA, 2006a, p. 250.

<sup>654</sup> ROSA, 2006a, p. 252.

*Pinhé...*<sup>655</sup> A aproximação do nome do lugar à imagem do pássaro contribui para identificar analogias entre Lélío e o Pinhém. O gavião, na mitologia egípcia, “era a ave do deus Hórus, “simbolizava os poderes do sol”,<sup>656</sup> é um elemento celeste. Essa relação aponta também para o caráter do Pinhém como local de iniciação-passagem para Lélío, de fim de um ciclo e início de outro.

Através da configuração do Pinhém, como um espaço de simbolização da ilha, abre-se um cenário de mistério que conduz Lélío numa viagem-travessia, sugerindo que ele poderá, de alguma maneira, equacionar algumas das complexas questões que o perturbam. O espaço é uma forma de demonstrar como se dá o processo de travessia do protagonista que tem como guia Rosalina. É uma velhinha dotada de características incomuns. Lina possui traços que nos permitem remeter à Deméter, “deusa maternal da terra, Terra-Mãe”, ligada à fertilidade da terra, a “fecundador material e espiritual”.<sup>657</sup> Rosalina simboliza a terra cultivada ao atuar ajudando Lélío a reformular seus pensamentos que têm destaque durante esse processo de transição e descobertas que se dão em sua passagem pela ilha.

Mãe-Lina, com seus ensinamentos, ajuda Lélío a buscar um novo começo, e a investir em uma constante procura enquanto permanece na ilha. “Assim dona Rosalina tinha gostado dele, como mãe gosta de um filho: orvalho de resflor, valia que não se mede nem se pede — se recebe”.<sup>658</sup> Rosalina tem a função de guiar o vaqueiro e instruí-lo. Lélío viaja em busca de respostas para os seus conflitos, de entendimento de si mesmo, através dos caminhos apontados por Rosalina e tem nela uma conselheira. Ronaldes de Melo e Souza, em “O magistério erótico de *A estória de Lélío e Lina*”, problematiza essa relação mãe e filho, e a dualidade velha e moça, relacionando Rosalina tanto à mãe Deméter, quanto à sua filha Perséfone:

A estrutura ritualística da estória de Lélío e Lina se traduz na iniciação de Lélío nos mistérios do amor, que lhe são revelados por Rosalina, a mulher revestida do duplo desempenho mítico da mãe Deméter e da filha Perséfone. A velha Rosalina e a jovem Lina não se contradizem, porque simbolizam o eterno feminino. A força da natureza, que se manifesta na mediação eterna da formação e da nadificação, congrega em si mesma os extremos contrapolares da vida e da morte.<sup>659</sup>

<sup>655</sup> ROSA, 2006a, p. 271.

<sup>656</sup> CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 464.

<sup>657</sup> CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 328.

<sup>658</sup> ROSA, 2006a, p. 319.

<sup>659</sup> SOUZA, 2008, p. 154.

A relação a que se reporta Rosalina leva ao substrato mitológico em que ela é Perséfone e Deméter, jovem e velha, mãe e filha. Assim, entre outras coisas, representa o ciclo da vida e da morte. “O mito da mulher encantadora de palavras configura o entrecho fabuloso da união amorosa do jovem e da velha que ostenta o portentoso poder de se revelar como anciã e menina”.<sup>660</sup>

A anciã Rosalina é a figura capaz de fazer Lélío voltar-se para si mesmo e progressivamente analisar profundamente suas ações. As conversas entre essas duas personagens funcionam como um recurso revelador dos sentimentos de ambos. As falas de Rosalina são tomadas por um simbolismo, que Lélío, no afã de amenizar os conflitos amorosos, vai desvendando. É como se ela, utilizando sua experiência de vida, sabedoria dos anos, o levasse a refletir melhor sobre as experiências amorosas do jovem recém-chegado ao Pinhém.

Rosalina se conforma com sua condição de que não é mais jovem. “Depois, fui vendo que o tempo mudava, não estive querendo ser como a coruja — de tardinha, não se voa...”<sup>661</sup> A associação à coruja, símbolo mítico e cultural representante da sabedoria, da reflexão e do esclarecimento, é bastante propícia nessa relação em que Rosalina atua como guia de Lélío na passagem dele no Pinhém. As conversas entre eles são carregadas de simbologia. “Um dia você ainda vai ver, meu Mocinho: coração não envelhece, só vai ficando estorvado... Como o ipê: volta a flor antes da folha...”<sup>662</sup> Nessa comparação entre o ipê e o coração, a árvore de singular beleza se destaca pela resistência e pela forma vigorosa com que desabrocha no inverno, no auge da seca, assemelhando-se à condição de Rosalina, que na velhice se faz mostrar jovem e cheia de vida. A velhinha enfatiza a relação metafórica flor/desflor. “Já fui mesmo rosa. Não pude ser mais tempo. Ninguém pode... estou na desflor. Mas estas mãos já foram muito beijadas”,<sup>663</sup>. Nesta imagem, explora-se o simbolismo da flor/rosa na figura da velha-moça. Quando Lélío viu pela primeira vez Rosalina de costas, apanhando lenha, ele achou que ela fosse uma mocinha.

Heloísa Vilhena de Araújo destaca que “Dona Rosalina tem em seu nome a flor de Vênus, a rosa”.<sup>664</sup> Benedito Nunes comenta que Lina “é a vitalidade do amor consumada em sabedoria, a experiência erótica transformada em experiência contemplativa”.<sup>665</sup> Dessa forma,

---

<sup>660</sup> SOUZA, 2008, p. 153.

<sup>661</sup> ROSA, 2006a, p. 309.

<sup>662</sup> ROSA, 2006a, p. 308.

<sup>663</sup> ROSA, 2006a, p. 309.

<sup>664</sup> ARAÚJO, 1992, p. 64.

<sup>665</sup> NUNES, 1969, p. 170.

não é a oposição entre juventude e velhice que a narrativa rosiana busca representar, mas sua síntese.

Segundo Luiz Roncari, é representativa a simbologia na relação encontro/desencontro entre Lélío (Hélio-Sol) e Lina (Lua). Há entre ambos “um desencontro como o do Sol com a Lua, quando um chega a outra já se vai, um reina de dia e a outra de noite, vivendo os dois uma perseguição infinita”.<sup>666</sup> O texto sugere que há entre eles mais do que amor materno e filial. O crítico chama a atenção por ser a própria Rosalina que se dirige a Lélío como o Sol. “Você é o sol — mas só ao sol mesmo é que nuvem pode prejudicar”...<sup>667</sup> Lélío é o sol ameaçado de sombra numa alusão à incapacidade do jovem de resolver com lucidez as questões amorosas.

Roncari nos lembra que Lélío ficou na “ilha” durante um ano, período que corresponde às quatro estações, completando o ciclo da natureza. A narração tem início com o episódio da chegada de Lélío “na entrada-das-águas”, no mês de outubro, e termina com sua partida, um ano depois no mesmo mês. “Outubro acabava. Já chovera, pouco. Uma saudade recomeçada esbravejava bela nos berros dos bois, lembrados de seus sertões”.<sup>668</sup> Lélío chega na primavera, tempo propício à renovação, passando por todas as variações das estações seguintes, que podem ser associadas aos tipos de amor vividos por ele, com diferentes mulheres no Pinhém, “Sinhá-Linda (a Primavera enganosa), Jiní (o Verão quente), Mariinha (o Outono apagado) e Rosalina (o Inverno milagroso)”.<sup>669</sup>

Esperamos ter demonstrado aqui que, em *Corpo de baile*, a plurivalência dos símbolos e a dimensão mítica revelam-se como categorias-chave para compreensão do mundo do sertão e as complexas questões nele implicadas. Percebemos que os elementos míticos estão presentes em todas as novelas do livro, mas têm valor simbólico, pois sugerem mais de um significado e dão densidade interpretativa para o texto. Se, por um lado, o mito pressupõe um sentido fixo, uma explicação tranquilizadora para as coisas, por outro, em Guimarães Rosa, esse aspecto não ocorre, prevalecendo o sentido de indefinição, em que certezas são problematizadas, impedindo, das mais diversas formas, que verdades se estabeleçam.

#### 4.4 Palavra, metáfora e imagem no sertão

---

<sup>666</sup> RONCARI, 2004, p. 163.

<sup>667</sup> ROSA, 2006a, p. 309.

<sup>668</sup> ROSA, 2006a, p. 381.

<sup>669</sup> RONCARI, 2004, p. 160.

Entendendo que o espaço em *Corpo de baile* é capaz de vislumbrar o sertão que compõe o universo único do livro em grandeza e profundidade, abrimos para a hipótese de que o espaço que ganha sentido, na tensão matéria e forma, é também aquele que adere a novos valores pelo desdobramento da linguagem. Já é amplamente divulgado que, no universo rosiano, a palavra passa por um processo de desautomatização, saindo do mundo coberto por “montanhas de cinzas”,<sup>670</sup> para “recobrar sua *poiesis* originária”,<sup>671</sup> e seu extraordinário poder de encantamento.

Benedito Nunes, ao destacar a mitopoética ou a “perspectiva mitomórfica” da escrita rosiana, evidencia que a palavra poética em Guimarães Rosa é revestida de conteúdo mítico, uma vez que a narrativa é escrita como se fosse um mito. “Por ser mitomórfica, a narrativa é poética, posto que a poesia é geradora de mitos ou é o mito em potencial na linguagem, atualizando-se no voo da plumagem das palavras”.<sup>672</sup> No âmbito do universo mítico-mágico e poetizado de Guimarães Rosa, *Corpo de baile* se destaca.

Pode-se dizer que a leitura do espaço no nível metafórico é também uma das linhas de força que tem importante efeito de sentido. Os procedimentos metafóricos que ganham destaque na engenhosidade da linguagem têm como base o jogo de imagens ligadas à realidade sertaneja. Nas novelas, as metáforas se desdobram tanto em concentração como em extensão de sentido, como trataremos aqui. Conforme destaca Oswaldino Marques, “a composição de palavras em João Guimarães Rosa atende eminentemente a um propósito de captação direta do real”,<sup>673</sup> mecanismo que se dá mediante escuta atenta e introdução dos sons da natureza e dos animais na composição de seus textos. Podemos verificar claramente esse procedimento em todas as novelas. Destacamos um trecho de “Uma estória de amor”, em que sobressai uma extensa descrição de um pássaro de espécie não nominada, carregada de detalhes aparentemente sem importância, como os hábitos dessa ave:

Esses, bichos e pássaros, do desmentido. Mas se sabe que cada pássaro fala, diz uma coisa, no canto que é seu, e ninguém não entende. Um passarinho, que há, de vereda, aquele que é pardo pedresado, e com umas pintas, e é do tamanho de uma juriti, mesmo um pouco menor, mas de bico comprido — por exemplo; **fica em beira de poço, beira de vereda, não canta de dia, nem de dia ninguém não vê: ele canta de boca-da-noite até à meia-noite, os veredeiros gostam dele** lá, porque canta esprivitado: — “*Água só!... Água só!...*” Bonito ele não é. Mas, nas águas, quando está vesprando chuva, ele canta muito, e viaja pra fora, vem até no duro do Gerais, nas chapadas. **E**

<sup>670</sup> COUTINHO, 1991, p. 83.

<sup>671</sup> COUTINHO, 1991, p. 163.

<sup>672</sup> NUNES, 1998, p. 262.

<sup>673</sup> MARQUES, 1957, p. 95.

**os geralistas não gostam**, porque dizem que ele canta é: —“*Reza, povo! Reza povo!...*” E então, também tem vez, mas muito em raro, que esse pássaro dá de aparecer mesmo até cá no Baixio, e **a gente ouve que ele não fala nada**, de juízo, ou então perdeu o significado, o que ele diz é assim: —“*E tiritiriri-chó-chó-chó, cháo-chó, cháo-chó!*...”<sup>674</sup>

Ao analisarmos mais de perto, percebemos que o trecho mostra mais do que uma simples descrição de um pássaro: a imagem configura uma simbolização mítica do sertão, que consiste numa concentração de sentido, intrinsecamente relacionado à realidade sertaneja. A ave que se desloca por veredas, Gerais, chapadas e Baixios e que “canta de boca-da-noite até à meia-noite” comporta vários sentidos — por um lado, seu canto agrada aos veredeiros, e, por outro, desagrade os geralistas, causando uma confusão em que, no final, “a gente ouve que ele não fala nada”. O pássaro, que só canta à noite, é visto tanto como mensageiro de bons como de maus presságios, o que acaba por indeterminar o sentido de seu canto.

Ainda nos referindo ao processo de significação simbólica das aves, destacamos que a linguagem dos pássaros tem valor imprescindível na composição rosiana. Nessa simbologia do sertão, a linguagem poética em Guimarães Rosa ganha expressão no canto dos pássaros, que se propaga por meio de uma rede de sentido que se entrelaça. A singularidade dessa imagem-símbolo é marcada pela acumulação de informações (coletadas) na realidade sertaneja, mas ultrapassa esse nível expandindo-se para além delas. Em “Campo Geral”, verificamos passagens em que estão presentes interpretações da natureza, em especial dos sons dos pássaros, como podemos verificar na cena em que Miguilim tem pressentimento de que vai morrer:

Ah, não devia de ter decorado na cabeça a data desses dias! Sempre de manhã já acordava sopitado com aquela tristeza, quando os bem-te-vis e pass’os-pretos abriam pio, e Tomezinho pulava da cama tão contente, batia asas com os braços e cocoricava, remedando o galo. De noite, Miguilim demorava um tempo distante, pensando **na coruja, mãe de seus saberes e poderes de agouro**. — “É coruja, cruz?!” Não. O Dito escutava com seriedades. Só era só o grito do enorme sapo latidor.<sup>675</sup>

A análise do trecho permite entrever o ambiente do sertão dentro de uma codificação mítico-simbólica. Miguilim associa o pio triste da “coruja, mãe de seus saberes e poderes de agouro”, com sua tristeza e medo da morte. Por meio da expressividade da linguagem, temos nessas referências ao pássaro a mistura entre o abstrato e o concreto, o particular e o geral, gerando novas configurações. A fusão entre a imaginação da criança e a complexidade

<sup>674</sup> ROSA, 2006a, p. 186, itálicos do autor, negritos nossos.

<sup>675</sup> ROSA, 2006a, p. 53, aspas do autor, grifos nossos.

relacionada às supertições faz com que esses elementos da natureza encontrem significativa representação simbólica nessa linguagem incomum entre o menino e a natureza. Nesse espaço, ligado à oralidade e ao mito, torna-se presente o duplo jogo entre imagens da natureza e os conflitos da condição humana.

Diante da uma enorme carga simbólica que compreende a produção rosiana, a metáfora tem lugar privilegiado na tradução do sertão em linguagem poética e mítica. A análise temática-estrutural do texto nessa abordagem traz à tona a singularidade fundamental que compõe as metáforas consubstanciais ao espaço que integram as novelas. As palavras são expressões de uma poética rigorosa que se desvela pela fecundidade com que o espaço ganha uma expressão viva. As metáforas dão maior corporeidade ao mundo físico.

Para compreensão das particularidades da metáfora na composição do espaço nos textos rosianos, tomamos como referência o livro *A metáfora viva* (2015), de Paul Ricoeur. Segundo o teórico, a metáfora se constitui em meio a uma relação de tensão entre diferentes níveis, tendo como foco um amplo jogo que vai muito além de uma simples substituição de sentido. “A metáfora é, a serviço da função poética, a estratégia de discurso pela qual a linguagem se despoja de sua função de descrição direta para aceder ao nível mítico no qual sua função de descoberta é liberada”.<sup>676</sup>

Ao tratarmos dessa relação entre metáfora, substratos míticos e simbólicos, tomamos como parâmetro o referencial de espaço que, em *Corpo de baile*, aparece ligado à revitalização dos signos sertanejos por meio de recursos metafóricos da linguagem. É frequente, em vários trechos de “Uma estória de amor”, o uso desse recurso da dimensão ampliada da metáfora ganha relevância, tanto no sentido de extensão quanto no de concentração. Na nossa análise, inicialmente identificamos a ocorrência da metáfora do riacho que seca, revelando a problemática relação de Manuelzão com a fazenda da Samarra. Essa novela apresenta, em sua estrutura, um alargamento do espaço real do sertão para o mítico-simbólico, representado empiricamente pelo riacho-seco, a casa e a capela. São lugares que remetem a uma concentração de significado da experiência vital de Manuelzão no sertão.

A construção da casa às margens do riacho tem importância fundamental no processo de simbolização da narrativa e no processo de desencadeamento do pensamento da personagem. A relação de integração entre Manuelzão e o riacho traz uma visão concentrada dele com o espaço. Implicitamente, a imagem do riachinho cheio relaciona-se à fixação dele na Samarra:

---

<sup>676</sup> RICOEUR, 2015, p. 376.

Porque, dantes, se solambendo por uma grotta, um riachinho descia também a encosta, um fluviol, cocegueando de pressas, para ir cair, bem em baixo, no Córrego das Pedras, que acabava no rio de-Janeiro, que mais adiante fazia barra no São Francisco. Dava alegria, a gente ver o regato botar espuma e oferecer suas claras friagens, e a gente pensar no que era o valor daquilo. Um riachinho xexe, puro, ensombrado, determinado no fino, com rogojeio e suazinha algazarra — ah, esse não se economizava: de primeira, a água, pra se beber. Então, **deduziram de fazer a Casa ali**, traçando de se ajustar com a beira dele, num encosto fácil, com piso de lajes, a porta-da-cozinha, a bom de tudo que se carecia. Porém, **estrito ao cabo de um ano de lá se estar, e quando menos esperassem, o riachinho cessou.**<sup>677</sup>

A centralidade desse espaço tanto potencializa a permanência de Manuelzão na Samarra quanto funciona como a imagem de suas fragilidades. O riacho representa a matriz de fundação da Samarra e como representação figurativa espelha a própria vida de Manuelzão, uma metáfora da interioridade da personagem. Quando funda a Samarra, a escolha do local para construção da casa se dá mediante a localização estratégica, próxima do riacho. A presença da água na Samarra reforça o símbolo de abrigo e segurança necessários à sua vida no sertão. A princípio, Manuelzão não tem dúvida de que ali é o lugar perfeito para se fixar, enraizar-se, construir a casa. Entretanto, com o tempo, o riachinho seca. A morte do riacho interfere na relação dele com a Samarra. Há nessa imagem uma analogia entre o sentido de controlar e não ter controle das coisas e da vida. De maneira lírica, e em linguagem simbólica, a imagem do riachinho morrendo ganha destaque:

**Foi no meio duma noite, indo para a madrugada, todos estavam dormindo.** Mas cada um sentiu, de repente, no coração, o estalo do silenciozinho que ele fez, a pontuda falta da toada, do barulhinho. Acordaram, se falaram. Até as crianças. Até os cachorros latiram. Aí, todos se levantaram, caçaram o quintal, saíram com luz, para espiar o que não havia. Foram pela porta-da-cozinha. Manuelzão adiante, os cachorros sempre latindo. — “Ele perdeu o chio...” Triste duma certeza: cada vez mais fundo, mais longe nos silêncios, **ele tinha ido s'embora**, o riachinho de todos. Chegado na beirada, Manuelzão entrou, ainda molhou os pés, no fresco lameal. Manuelzão, segurando a tocha de cera de carnaúba, o peito batendo com um estranhado diferente, ele se debruçou e esclareceu. **Ainda viu o derradeiro fiapo d'água escorrer, estilar, cair degrau de altura de palmo a derradeira gota, o bilbo.** E o que a tocha na mão de Manuelzão mais alumiou: que todos tremiam mágoa nos olhos. Ainda esperaram ali, sem sensatez; por fim se avistou no céu a estrela-d'alva. O riacho soluço se estancara, sem resto, e talvez para sempre. Secara-se a lagrimal, sua boquinha serrana. **Era como se um menino sozinho tivesse morrido.**<sup>678</sup>

Pela força das imagens trazidas à cena, nessa concepção poética e simbólica, percebemos que o riachinho tem expressiva significação no procedimento de renovação da

<sup>677</sup> ROSA, 2006a, p. 145, grifos nossos.

<sup>678</sup> ROSA, 2006a, p. 145, 146, aspas do autor, negritos nossos.

vida de Manuelzão que, metaforicamente, passa por um processo de morte. A personificação do riachinho na imagem da morte do menino que “secara-se a lagrimal, sua boquinha serrana” colabora no processo de analogia que se instaura entre a personagem e a paisagem. O “despertar” simbólico do velho vaqueiro com a festa leva-o a um despertar da consciência para sua condição de que está envelhecendo. As expressões destacadas “foi no meio duma noite”, “ele perdeu o chio...”, “ele tinha ido s'embora”, “derradeira gota”, mostram a morte gradual do riachinho que pouco a pouco vai desaparecendo até cessar completamente, simbolizam o modo instável como Manuelzão percebe a vida e a natureza que o cerca. Conforme Destaca Sandra Vasconcelos,

O episódio do riachinho seco se constitui num enigma que prefigura o desfecho da narrativa e contém, em forma cifrada, o destino de Manuelzão. Esse pequeno embrião da história percorre suas camadas mais fundas, mimetizando a água, princípio do indiferenciado capaz da dissolução e da desintegração de todas as formas. É basicamente depois desse acontecimento na vida de Manuelzão que se lançam as questões fundamentais com as quais o personagem tem de se ver, mas para as quais não tem resposta, e que por isso mesmo lhe causam uma sensação inexplicável e desequilíbrio.<sup>679</sup>

Toda a simbolização do riacho ganha forma através da metáfora da relação de Manuelzão com a Samarra, e atua como símbolo de força na narrativa. Esse episódio do riacho e o enigma, sugerido a partir das metáforas presentes na narrativa, abre-se para um jogo tenso entre visível e invisível, o ver e o sentir de Manuelzão. O riacho, que secara, antes corria entre as árvores, que se trançavam “formando escuro um tubo fundo”, lugar que devia permanecer ali intacto, “porque, um dia quem sabe, o riachinho podia voltar, sua vala ficava à espera, protegida”.<sup>680</sup> A imagem do riacho permanece viva na lembrança do velho capataz que “acordava, no meio da noite, perdido o sono, parecia estar escutando outra vez o riachinho, cantar em grotta abaixo, de checheio”.<sup>681</sup> O riacho já seco reaparece na lembrança de Manuelzão numa simbolização de morte e ressurreição. “Onde era que o riachinho estava, agora? **A gente queria o ser do riachinho**, para água, de verdade; e ele se fora. Desconfiava da morte”.<sup>682</sup> O riachinho presente, vivo na memória de Manuelzão, é uma imagem emblemática que se destaca dentro do sistema simbólico da narrativa. O sertão, recriado na imagem do riacho, é o espaço da busca ontológica, essencial do “ser” de Manuelzão. Segundo Walnice Galvão:

<sup>679</sup> VASCONCELOS, 1997, p. 31.

<sup>680</sup> ROSA, 2006a, p. 147.

<sup>681</sup> ROSA, 2006a, p. 184.

<sup>682</sup> ROSA, 2006a, p. 185, grifos nossos.

O grande sertão, ou espaço circundante abrangente e presumivelmente árido, é recortado por mil e um desses riachinhos, como a própria obra rosiana não se cansa de explicar em várias passagens.

Não se pode, tampouco, ignorar o significado simbólico que recobre esse, literal: o de um espaço amplo e perigoso, cheio de percalços e armadilhas, verdadeiro labirinto existencial, mas que admite brechas levando a saídas, poros de comunicação, talvez vias de salvação.<sup>683</sup>

Essa instância da metáfora do riachinho cheio e vazio é uma imagem que adquire várias conotações, fazendo do sertão um “o espaço ao mesmo tempo geográfico, simbólico e mítico”.<sup>684</sup> Nessa esfera, o espaço não é estático, é construído e apreendido no texto por meio de imagens abertas a várias significações.

Joseph Frank, tratando da dinâmica espacial, argumenta que a literatura moderna caminha para a espacialização de sua forma. Assim, a forma poética do romance moderno privilegia as metáforas espaciais.<sup>685</sup> O caráter metafórico do espaço rosiano, expresso na unidade e diversidade de *Corpo de baile*, destaca essa tendência em enfatizar a espacialidade retratada na dinâmica do texto. Há uma mobilização dos recursos metafóricos que cria paisagens míticas e literárias desveladoras do mundo sertanejo. Na novela “Cara-de-Bronze”, Grivo, na viagem que faz a mando do velho fazendeiro, traça um panorama poético do percurso, da vivência intensa em um espaço simbólico. Ao analisar o itinerário da personagem, percebemos um deslocamento para o plano metafórico em que o tratamento da linguagem é mais centrado no poético. Os espaços moventes e entrelaçados, a interposição dos lugares reais, o movimento espiralado da viagem direcionam para um universo imagético plurissensível do sertão:

E o luar?

— Luares... Viajando toda-a-lua. Enlagoado de luar: o senhor só tem saudade dele é mesmo com ele à mão, na abundância...

[...]

E deslua?

— Por escuridão: no fecho da nova, a gente pensa que já morreu.

E o sol?

— Suor, sim. Sufoca. O areal descoberto...

[...]

E o vento? (O poder que ele loa, a palavra que ele executa.)

— Dá danal, nesses Gerais. Versável... Aragem alta. Rajadas de ventanias.<sup>686</sup>

As imagens do luar, desluá, sol e vento integrados ao contexto paisagístico marcam os espaços flutuantes que vão do macro ao microcosmo. O transbordamento de elementos

<sup>683</sup> GALVÃO, 2002, p. 25.

<sup>684</sup> GALVÃO, 2002, p. 25.

<sup>685</sup> FRANK, 2003, p. 240.

<sup>686</sup> ROSA, 2006a, p. 608, 609.

contrastivos em tensão propiciou o encontro simbólico, entre Grivo e a “noiva de olhos gázeos”. A noiva, apesar de ser um tema representativo, só se confirma no plano simbólico.

A metáfora, como propõe Paul Ricoeur, suscita uma tensão permanente da linguagem. A “autodestruição do sentido, sob a influência da impertinência semântica, é apenas o inverso de uma inovação de sentido do enunciado inteiro, inovação obtida pela ‘torção’ do sentido literal das palavras. Essa inovação de sentido constitui a metáfora viva”.<sup>687</sup> Deste ponto de vista, Grivo, ao descrever o percurso da viagem, introduz torções na linguagem, uma série de metáforas vivas. O processo de composição dessa realidade simbólica revela uma nova dimensão da viagem:

— O senhor sobe. O senhor desce. Oé, muito azul para azular... Veredas, veredas. Aquilo branco, espalhado no verde nos capins: ossos de reses, até ossos de gente... Até consola, quando se vê bosta seca de boi. Todo lugar por onde a gente passa, já era como um lugar conhecido. A tardinha pulando num pé só, dando o redobro das sombras. O senhor se deita no meio da noite. Amanhece, o senhor ouvindo: elas e eles...<sup>688</sup>

São vários os caminhos que o Grivo percorre. A associação entre os aspectos simbólicos, míticos e metafóricos e a plasticidade da linguagem ressaltam a expressão estética do texto. O Grivo consegue juntar as duas coisas ao emprestar sentidos outros à realidade regional por meio da sua reconstrução em metáforas vivas. Como se percebe no trecho, Grivo, na narração da viagem e em sua ambiguidade constitutiva, não fixa sentido. O destaque é dado à dimensão aberta do relato que rompe com a linearidade do discurso usando recursos metafóricos e paradoxos, que quebram a referencialidade da linguagem permitindo a ele, Grivo, contar a sua travessia pelo sertão por meio de múltiplas perspectivas.

— De em-de, o senhor então pega atravessa maiores lugares, cidades. Lá é país... As moças lá eram bonitas, demais...  
**...Até atravessar o espumoso de um grande rio.** E pedi hospedagem numa fazenda — acho que se chamava dos Criulis — e lá mesmo me ensinaram: — “O lugar é aí, pertinho.”  
 Naquele lugar, passou dez meses.<sup>689</sup>

A travessia simbólica do “espumoso de um grande rio” e a chegada ao lugar em que Grivo ficou mais tempo, dez meses, marca uma divisão que separa o percurso de ida e volta. O vaqueiro chega à outra realidade, em que a paisagem sertaneja se desmancha em linguagem poética. A fazenda Criulis é um espaço paradoxal, um misto de realidade e fantasia. A tensão

<sup>687</sup> RICOEUR, 2015, p. 351.

<sup>688</sup> ROSA, 2006a, p. 604, 605.

<sup>689</sup> ROSA, 2006a, p. 618, 619, grifos nossos.

entre o espaço efetivamente percorrido e os lugares inventados é, nessa narrativa, bastante explorada, especialmente na interação que se estabelece entre o trabalho dos vaqueiros e a fabulação da viagem. O Urubuquaquá, onde se dão os fatos, no tempo presente da narrativa representa a realidade tangível.

Das formas de articulação entre o universo físico fechado, habitado por Cara-de-Bronze e o enigma que recobre a personagem, temos a figuração simbólico-metafórica da casa, que aparece personificada na imagem do velho fazendeiro. A casa trazida junto com uma visão panorâmica do lugar remete à ideia de fechamento e morte que envolve a personagem. A casa em que o fazendeiro se mantém recluso é uma expressão simbólica do universo dele, em que as tensões dialéticas se entrecruzam:

A Casa — (uma casa envelhece tão depressa) — que cheirava a escuro, num relento de recantos, de velhos couros. As grades ou paliçadas dos currais. Os arredores, chovidos. O tempo do mundo. Quem lá já esteve? Estória custosa, que não tem nome; dessarte, destarte. Será que nem o bicho larvim, que já está comendo da fruta, e perfura a fruta indo para seu centro. Mas, como na adivinha — só se pode entrar no mato é até ao meio dele. Assim, esta estória. Aquele era o dia de uma vida inteira.<sup>690</sup>

O “bicho larvim” é uma metáfora da doença e do próprio sentido de envelhecer do fazendeiro. Essa imagem da casa é uma metáfora do velho fazendeiro. O jogo dialético nessa aproximação sintetiza o sentido de envelhecimento de Cara-de-Bronze e o exílio subjetivo e interior da personagem. Há um paralelo entre o espaço impenetrável da casa e o sentido emblemático do relato de Grivo. Esse trecho implica um movimento do discurso metanarrativo e autorreflexivo, do reconhecimento do sentido aberto irônico nesse jogo de especulação da narrativa. Há um ponto de confluência entre a complexidade da estória narrada por Grivo, a indefinição dos caminhos percorridos e a casa, local em que os segredos do velho fazendeiro estão guardados:

Aquele casa era muito calada, muito grande. [...] Ao quarto ia e de lá vinha, seca e silenciosa, aquela mulher, Soanhana, de camararia. Soanhana, estreita calada. O fazendeiro patrão não saía do quarto, nem recebia os visitantes, porque tinha uma erupção, umas feridas feias brotadas no rosto. [...] O ar ali, era triste, guardado pesado.<sup>691</sup>

A casa, calada como uma metáfora dos segredos e da incompletude dos significados acerca da viagem e do passado do fazendeiro, sintetiza o estado sombrio do Velho. O

---

<sup>690</sup> ROSA, 2006a, p. 588.

<sup>691</sup> ROSA, 2006a, p. 588, 589.

ambiente do quarto funciona como uma zona imperceptível, entre passado e presente, crise e ruptura com o mundo exterior, o ambiente externo da fazenda. O quarto remete a um espaço intermediário ligado à imagem da doença, e do esfacelamento da vida. No entanto, Grivo desempenha o papel de religar o fazendeiro ao mundo.

Segundo Benedito Nunes, Grivo é um ser lendário, que “desempenha a função mediadora”, liga “o Cara-de-Bronze às coisas”.<sup>692</sup> As informações chegam ao Velho nesse entrecruzar entre o dentro e o fora do quarto por meio de Grivo, “o mediador entre o quarto do patrão, onde se ocultam o maravilhoso, o secreto, o lendário e a gente comum que povoa o Urubuquaquá”.<sup>693</sup> O silêncio da casa e a imobilidade do Velho paralisado se contrapõem ao alvoroço e às especulações dos vaqueiros do lado de fora do quarto:

Para os vaqueiros, aquilo que estava-se passando, tão encobertamente, não era maior que um acontecimento, não preenchia-os? Mais do que a curiosidade, era o mesmo não-entender o que os animava — como um boi bebendo muita água em achada vereda; como o gado se entontece na brotação dos pastos, na versão da lua; assim como a grande Casa estava repleta de sombrios.<sup>694</sup>

A imagem da casa sombria joga constantemente com o próprio texto ficcional, com seus vazios de significados e incompletude. As interpretações dos vaqueiros abrem um movimento, um jogo de “cobrir” e “descobrir”, de “dizer” e “esconder” o segredo. Por meio de uma linguagem, altamente estruturada, surge uma série de metáforas poéticas elaboradas a partir de elementos do linguajar cotidiano da fazenda. A partir da metáfora da casa envelhecida e o processo de identificação, entre ação narrativa, a paralisia e o espaço de imobilidade em que vive o fazendeiro, novos sentidos são desencadeados.

O processo de “busca” de Grivo, a “espera” de Cara-de-Bronze e a curiosidade dos espectadores, sobretudo a passagem do plano figurativo ao plano da linguagem, constituem-se nessa novela como o processo de construção da poesia. Nessa noção de teatro imaginário, destaca-se a imagem duplicada da moça real e simbólica que o Grivo teria trazido. Seria possível dentro do contexto da própria narrativa compreender a moça como metáfora da poesia. Essa interpretação não pode ser desvinculada daquilo que o fazendeiro desejava, uma imersão no universo da fantasia. Nota-se que as falas dos vaqueiros correspondem a uma necessidade emergente de compreender o que está para além deles, que se mostra vinculado à experiência estética e ao universo das representações sensíveis:

---

<sup>692</sup> NUNES, 1969, p. 185.

<sup>693</sup> NUNES, 1969, p. 185.

<sup>694</sup> ROSA, 2006a, p. 589.

**O virar, vazio por si, dos lugares. A brotação das coisas.** A narração de festa de rico e horas pobrezinhas alegres em casa de gente pobre...

*O vaqueiro Pedro Franciano:* E adivinhar o que é o mar... Quem é que pode? Só o Calixto, aqui da gente, é quem já viu a pancada dele...

*O vaqueiro Mainarte:* Ele queria uma ideia como o vento. Por espanto, como o vento... Uma virtudinha espiritada, que traspassa o pensamento da gente — atravessa a ideia, como alma de assombração atravessa as paredes.

*O vaqueiro Noró:* Que relembra os formatos do orvalho... E bonitas desordens, que dão alegria sem razão e tristezas sem necessidade.

*O vaqueiro Abel:* Não-entender, não-entender, até se virar menino.

*O vaqueiro José Uéua:* Jogar nos ares um montão de palavras, moedal.

*O vaqueiro Noró:* Conversação nos escuros, se rodeando o que não se sabe.

*O vaqueiro Mainarte:* Era só uma claridade diversa diferente...

*O vaqueiro Cicica:* Dislas. E aquilo dava influência. Como que ele queria era botar a gente toda endoidecendo festinho...

*O vaqueiro Parão:* Tudo no quilombo do Faz-de-Conta...

*O vaqueiro Pedro Franciano:* Eu acho que ele queria era ficar sabendo o tudo e o miúdo.

*O vaqueiro Tadeu:* Não, gente, minha gente: que não era o-tudo-e-o-miúdo...

*O vaqueiro Pedro Franciano:* Pois então?

*O vaqueiro Tadeu:* ...**Queria era que se achasse para ele o quem das coisas!**<sup>695</sup>

Esse trecho resume bem a viagem de Grivo como metáfora metapoética da criação literária. A intensificação da capacidade de imaginar, com o afastamento do trabalho diário, invoca um esforço dos intérpretes na busca de uma compreensão mais coerente com os novos objetivos do fazendeiro. “A abertura do espaço, o conhecimento do mundo, a aparição das coisas com seus nomes, que nascem e tomam forma, durante a viagem-narração, que reconstitui a atividade poética originária”,<sup>696</sup> demarcam a narração de Grivo. Depois de apresentar possíveis interesses do patrão em várias escalas, vemos realçado, ainda que por meio de conclusões hipotéticas, o verdadeiro objetivo da busca. “Queria era que se achasse para ele o quem das coisas!” Essa frase funciona como núcleo significante, de que o Grivo se incumba da tarefa de trazer a poesia:

GRIVO (de repente começando a falar depressa, comovido): Ele, o Velho, me perguntou: — “Você viu e aprendeu como é tudo, por lá?” — perguntou, com muita cordura. Eu disse: — “Nhor vi.” Aí, ele quis: — “Como é a rede de moça — que moça noiva recebe, quando se casa?” E eu disse: — “**É uma rede grande, branca, com varandas de labirinto...**” (*Pausa.*)

[...]

GRIVO: Eu fui...

*Mainarte:* **Jogou a rede que não tem fios.**

GRIVO: Não sei. Eu quero viagem dessa viagem...<sup>697</sup>

<sup>695</sup> ROSA, 2006a, p. 593, itálico do autor, grifos nossos.

<sup>696</sup> NUNES, 1969, p. 190.

<sup>697</sup> ROSA, 2006a, p. 626, grifos e aspas do autor, negritos nossos.

A metáfora que se configura nos textos rosianos, presente nesse fragmento, tem como fundamento o simbólico. Aqui, a imagem da rede aparece tanto no seu sentido literal, como um artefato da cultura sertaneja, quanto uma simbolização da estória narrada, em que “a rede que não tem fios” pode ser lida como uma metáfora dos vazios de significações, que vão sendo completados pelos vaqueiros. Nota-se que a construção dessa imagem da rede se dá por meio das sucessivas metáforas. A mesma formação metafórica se estende por todo o texto e, por arranjo dessas imagens na narração, destaca-se a força simbólica do espaço ilimitado pela construção mítica. A linguagem figurada se estrutura por meio de um rico sistema simbólico que recobre a realidade do sertão de novos sentidos e faz dele um palco das interações humanas e de motivação para os vaqueiros que, em colaboração coletiva, conduzem o drama da vida de Cara-de-Bronze, em meio a um grande espetáculo e criando um mundo à parte.

Em *Corpo de baile*, cruza-se um conjunto de imagens em que a palavra poética é fundadora de mundos e abre caminho para o aprendizado das personagens. Na novela “A estória de Lélío e Lina”, a compreensão da trajetória simbólica de Lélío no Pinhém tem um desdobramento excepcional quando conhece Rosalina. Nessa narrativa, a viagem-travessia do protagonista é marcada por uma sucessão de acasos e, dentre eles, destaca-se o inesperado encontro dele com Rosalina, por quem o vaqueiro passou a ter afeto e admiração. Após estar estabelecido no Pinhém, num domingo, quando retornava da casa das “tias”, “andando a meio rumo, ao deusdar”,<sup>698</sup> Lélío se surpreende ao deparar com Rosalina:

E, vai, a solto, sem espera, seu coração se resumiu: vestida de claro, ali perto, de costas para ele, uma moça se curvava, por pegar alguma coisa no chão. **Uma mocinha.** E ela também escutara seus passos, porque se reaprumou, a meio voltando a cara, com a mão concertava o pano verde na cabeça. E — só a voz — baixinho no natural, como se estivesse conversando sozinha, num simples de delicadeza: — “...goiabeira, lenha boa: queima mesmo verde, mal cortada da árvore...” — mas voz diferente de mil, salteando com uma força de sossego. **Era um estado — sem surpresa, sem repente — durou como um rio vai passando.** A gente pode levar um bote de paz, transpassado de tranquilo por um firo de raio. Lélío não se sentia, achou que estava ouvindo ainda um segredo, parece que ela perguntava, naquele tom requieto, que lembrava um mimo, um nino, ou um muito antigo continuar, ou o a-pio de **pomba-rola em beira de ninho pronto feito**: — “...*Você é arte-mágico?*...” Viu riso, brilho, uns olhos — que, tivessem de chorar, de alegria só era que podiam... —; e mais ele mesmo nunca ia saber, nem recordar ao vivo exato aquele vazio de momento.

[...]

**Mas: era uma velhinha! Uma velha...** Uma senhora. E agora também é que parecia que ela o tivesse visto, de verdade, pela primeira vez.<sup>699</sup>

<sup>698</sup> ROSA, 2006a, p. 304.

<sup>699</sup> ROSA, 2006a, p. 304, 305, itálicos e aspas do autor, negritos nossos.

O encontro de Lélío e Rosalina ocorre no cenário aberto, próximo a uma vereda, em meio à natureza. No fragmento, o espaço se organiza a partir de elementos concretos da realidade sertaneja. Há uma ambivalência recorrente na novela em decorrência da imagem da mocinha e da anciã colocada em evidência no trecho citado. Nota-se um destaque à atmosfera de encantamento na ambientação da cena. Rosalina se dirige a Lélío, com uma voz delicada: “você é arte-mágico?...” A imagem da velhinha frágil, que aparece apanhando lenha no sertão e é surpreendida por um belo moço, desloca-se para o universo de uma estória encantada. “Porque aquela voz acordava nele a ideia — próprio se ele fosse o rapazinho da estória que encontrava uma velhinha na estrada, e ajudava-a a pôr o atilho de lenha às costas, e nem sabia quem ela era, nem que tinha poderes...”<sup>700</sup> A paisagem sertaneja é cenário do simbólico. Ela é a velhinha bondosa que parece ter saído de um conto de fadas e desempenha papel de destaque na travessia de Lélío. “O que as palavras de dona Rosalina abriram era só uma claridade em seu espírito — uma claridade forte, mas no vazio: coisa nenhuma para se avistar”.<sup>701</sup> Lina mostra a Lélío perspectivas novas, e formas diferentes de olhar as coisas de que ele ainda não havia se dado conta. Abrem-se outros horizontes para ele, que parece sentir os efeitos desse encontro.

Na novela, sobressai a mutabilidade dos sentidos, em que a imaginação criadora inscreve uma realidade outra, recriando-a. O espaço é reordenado por meio do procedimento metafórico. A realidade sertaneja é transbordada para o universo poético, havendo aí um processo semelhante ao que ocorre na novela “Cara-de-Bronze”. As palavras ditas, tanto por Grivo quanto por Rosalina, fazem surgir uma realidade nova, o inusitado. O espaço sertanejo ganha enfoque por meio de imagens poéticas e metafóricas. Nesse caso, as metáforas rosianas deslocam o sentido das palavras para criar uma nova conjuntura, dado o grande apelo imagístico do texto.

Para o estudo do espaço como imagens poéticas, nos moldes aqui apresentados, a metáfora tem um viés produtivo à medida que se inter-relaciona com as figurações do espaço-paisagem no livro. Em *Corpo de baile*, todos os protagonistas — Miguilim, Miguel, Manuelzão, Lélío, Grivo, Soropita e Pedro Orósio — se mostram numa relação íntima e notoriamente complexa com o lugar. Essas personagens aparecem em contextos em que esses marcadores espaciais míticos e metafóricos fazem parte da articulação narrativa em níveis mais complexos.

---

<sup>700</sup> ROSA, 2006a, p. 306.

<sup>701</sup> ROSA, 2006a, p. 347.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*No ir — seja até aonde se for — tem-se de voltar, mas seja como for, que se esteja indo ou voltando, sempre já se está no lugar, no ponto final.*

*Só que o sertão é grande ocultado demais.*

João Guimarães Rosa

No encaminhamento para o final deste trabalho, é relevante destacar que, nessa investigação tratamos de delimitar cuidadosamente um percurso interpretativo, tendo como foco a complexa relação de interdependência entre as novelas. Examinamos questões fundamentais acerca da amplitude e níveis de significações das configurações espaciais. Procuramos desenvolver nossa leitura rente ao texto literário e nos detendo de maneira efetiva nos problemas levantados que, de certo modo, serviram como um impulso para que novas questões fossem discutidas e, com isso, atingirmos nosso objetivo de leitura. Neste estudo, sob a perspectiva dos elementos da estrutura narrativa, rastreamos um dos pontos mais fecundos e problemáticos da obra de Guimarães Rosa — a resistência à fixação de sentido e, por sua vez, a relação tensa, ambígua e paradoxal com que o espaço se configura em *Corpo de baile*.

Como vimos, a obra de Guimarães Rosa ao longo dos anos reuniu uma extensa bibliografia crítica, com denso material de análise. Dentro desse cenário plural em que se contextualiza a obra desse autor, vale lembrar, com Davi Arrigucci Jr., que o escritor, em seus textos, atua de forma vigorosa e “parece partir sempre de uma insuficiência do seu instrumento de trabalho” e, por meio de um “esforço contínuo de ênfase expressiva”, se empenha “a realçar os significantes liberando e potenciando os significados, de modo a obter uma liga poética de alta e concentrada intensidade, mas, ao mesmo tempo, de enorme força expansiva de significação”.<sup>702</sup> O percurso realizado aqui nos permite reafirmar que, em *Corpo de baile*, essas especificidades se manifestam como uma das grandes qualidades do livro.

O espaço nesta tese foi abordado de maneira diversa, valendo-nos de diferentes teorias e correntes críticas. Tratamos da questão crucial, que é o modo peculiar como os referentes geográficos estão representados no texto literário. Cabe dizer que este debate necessariamente está muito além de um simples cotejamento entre realidade empírica e simbólica. A polêmica

---

<sup>702</sup> ARRIGUCCI JR., 1994, p. 17.

discussão acerca do modo como Guimarães Rosa trabalha o “real e o ficcional” em sua obra foi discutida desde a primeira crítica, mas continua atravessada por velhas e novas questões. Sendo assim, nossa intenção foi analisar essas fontes e pressupostos bastante difundidos pela crítica, porém relevantes, e a partir deles pensar o espaço em *Corpo de baile* valendo-nos de novos recursos interpretativos que o próprio livro requer e assim apresentar as nossas análises.

Vimos que, em *Corpo de baile*, o espaço entrelaça as microestruturas textuais, destacando-se como tema chave para uma compreensão mais profunda da realidade sertaneja. Na cartografia rosiana, está presente uma cadeia de significados a partir da qual o texto se organiza, havendo proliferação de imagens espaciais, que nos são reveladas em meio aos paradoxos e ambiguidades. Como ficou assinalado em nossa reflexão, os referentes do espaço são marcados por uma força concentradora de vários sentidos. Destacamos que, na topografia rosiana, prevalece uma tensa desestabilização dos referentes espaciais. Neste ponto, foi importante observar que o espaço nas novelas constitui-se em meio a essas instâncias variáveis que ganham formulações cada vez mais complexas.

Desde o encontro inicial com *Corpo de baile*, surgiram inúmeras dúvidas quanto à melhor escolha para desenvolver a pesquisa e realizar as análises. Logo nos colocamos diante do dilema: ler as novelas separadamente ou em conjunto? Com os nossos avanços, decorrentes dessas dificuldades encontradas, fomos incorporando novos elementos e tendo mais clareza acerca do objeto de pesquisa. Passamos então a entender que importava, fundamentalmente, empreender uma leitura considerando o livro na forma do conjunto, que paradoxalmente se apresenta como um “corpo” único, que se fragmenta. A organização com configurações diversas, em que o espaço se expande e se desmembra, teve interferência nas nossas escolhas, sendo que não poderíamos empreender uma leitura pelo viés do espaço sem dar importância à organização estrutural, que tanto interfere nos sentidos internos das narrativas. A escolha desse caminho desafiador nos rendeu bons resultados. Do ponto de vista de sua composição, tanto a forma arquitetônica de *Corpo de baile* quanto a profunda conexão interna entre as novelas reforçam a consistente amarração entre as partes e o todo. O fato de optarmos pela leitura conjunta das narrativas nos permitiu alargar nossas possibilidades de análise, de modo que, ao longo de nossa leitura, as particularidades das novelas foram se elucidando como uma engrenagem em movimento, uma cadeia comunicativa.

Ao tratarmos das implicações concernentes à integração do sertão na configuração do espaço na obra de Guimarães Rosa, percebemos que essa discussão se fez envolvendo as problemáticas questões do realismo e do regionalismo. Antonio Candido destacou que o

regionalismo e o realismo têm participação “tão perigosa quanto inevitável”<sup>703</sup> na literatura brasileira, e os textos rosianos não passaram imunes a essas ameaças. O que se extrai acerca do realismo e do regionalismo, que não se desvinculam da noção de espaço em Guimarães Rosa, é o modo adverso com que o autor se desloca da tradição regionalista, utilizando novas técnicas narrativas, tanto no nível da forma como da linguagem. Ao realimentar os substratos realistas, o autor alargou os limites e os modos de configuração do espaço em sua obra. É emblemática e ambígua a maneira como Guimarães Rosa adere à realidade sertaneja, e ao mesmo tempo desprende-se dela. Esses aspectos se tornam mais significativos quando se analisam as estratégias do autor ao tratar das interações entre realidade empírica e simbólica.

Em toda a obra de Guimarães Rosa se podem constatar, ainda que em níveis diferentes, as mais diversas conexões temáticas que giram em torno do espaço. Compreendemos que o espaço se destaca como a força organizadora que dá forma ao universo narrativo de *Corpo de baile* e, sendo assim, essa análise se revelou bastante profícua.

Nesta tese, inicialmente, propusemos analisar em *Corpo e baile* a estrutura, os limites e as conexões entre as sete novelas que, juntas, compartilham entre si o sertão dos campos gerais — espaço comum, de ressonância mútua, que se mostrou configurado de forma ambígua, paradoxal e localizado em uma zona de limites indefinidos. É um espaço de constante tensão, decorrente dos diferentes níveis com que a realidade sertaneja surpreendentemente se interpõe à simbólica. Procuramos mostrar que a obra de Guimarães Rosa, a partir do nexos com o sertão geográfico, funda outros mundos possíveis, que ganham consistência nos substratos míticos, sociais e históricos.

Vimos que, na estrutura narrativa de *Corpo de baile*, as novelas figuram como um enorme tear, em que cada narrativa entrelaça fios que metaforizam uma “rede”, interligando uma estória à outra. Trabalhamos buscando no texto literário pistas que nos permitiram avançar e iluminar nossa análise, por meio de uma leitura aderente ao texto. Esse modelo de coerência interna, gerada pela força na estrutura comunicativa entre as novelas, nos propiciou um novo olhar sobre nosso objeto de pesquisa.

No livro encontramos, além dos intertextos, vários exemplos de narrativas encaixadas e intercomunicantes, como a influência da estória da “Destemida”, contada por Joana Xaviel, e o “O Romanço do Boi Bonito”, pelo velho Camilo, que entrecruzam a narrativa de Manuelzão na novela “Uma estória de amor”. A canção de Laudelim, em “O recado do morro”, que revela o segredo a Pedro Orósio, encaminhando ao desfecho da novela. O relato da viagem de Grivo, que aparece como tema central em “Cara-de-Bronze”. As narrativas de

---

<sup>703</sup> CANDIDO, 2003, p. 207.

Rosalina, em “A estória de Lélío e Lina”, as novelas de rádio recontadas por Soropita, em “Dão-lalalão” e a estória de Dô-Nhã, em “Buriti”. Entendemos que, em *Corpo de baile*, essas micronarrativas contribuem para a amarração interna do livro e estão presentes de forma influente na relação de encaixe e desencaixe entre as diferentes novelas.

Como demonstramos, em *Corpo de baile*, o movimento de autonomia e interdependência constitui uma tensão permanente, evidenciada no jogo narrativo reforçando a forma de encadeamento significativo que ocorre nas novelas. É no espaço da ambivalência que se constitui a pluralidade das novelas. Diante desse movimento de embaralhamento e entrecruzar de universos narrativos e similaridade de planos, o espaço é o vetor que impossibilita demarcar limites precisos. Como consequência disso, temos uma relação que tanto particulariza os cenários de todas as novelas quanto as englobam em um macro espaço — o sertão-gerais.

Em nossas análises, evidenciamos esse recurso narrativo de escrita de estrutura enovelada que ocorre em *Corpo de baile*. Por meio da leitura conjunta, buscamos compreender o mecanismo de estruturação do espaço e da “extrema ramificação”<sup>704</sup> das novelas. Como sugere o projeto original do livro, adotamos nesta tese “Campo Geral” como a novela matriz de *Corpo de baile*, e, a partir dela, e por meio de uma perspectiva múltipla, percorremos as demais narrativas.

Aliados a esses aspectos da intensa mobilidade e do problema da delimitação do espaço na obra rosiana, trabalhamos o tema da viagem, espinha dorsal de todas as novelas de *Corpo de baile*, que tanto flui por meio de uma perspectiva objetiva como subjetiva. Partimos do pressuposto dessa recorrência nas novelas, e, ao acompanhar os percursos dos protagonistas de cada narrativa em suas andanças e constantes inquietações, vimos o desdobramento desse tema que sustenta muitas das análises propostas aqui. Em suma, foi nosso interesse trabalhar com a articulação entre espaço e viagem.

No livro, as personagens viajantes aparecem deslocando-se de um lugar a outro em busca de uma vida melhor, por estarem atravessando uma crise social ou pessoal. Assim, a viagem em *Corpo de baile*, além de incorporar vários dos aspectos da realidade e da paisagem sertanejas, também é reveladora da densidade psicológica que se intensifica com os deslocamentos e a travessia dos protagonistas. Na obra de Guimarães Rosa, de maneira geral, como apontou Benedito Nunes, “existir e viajar se confundem”.<sup>705</sup> Nesse duplo deslocamento, as viagens empreendidas “equivalem a processos de abertura do espaço, concomitantes ao

---

<sup>704</sup> OLIVEIRA, 1991, p. 68.

<sup>705</sup> NUNES, 1969, p. 175.

desvendamento do mundo”.<sup>706</sup> O motivo da viagem, presente nas sete novelas, participa do encadeamento dos conflitos das personagens e faz parte do regime de mobilidades sobre o qual o livro se organiza.

Em *Corpo e baile*, as personagens, ao empreenderem a viagem pelo sertão físico e social, vão em busca de uma vida melhor, motivadas por certo inconformismo com a situação econômica, desejo de mudar, mas também do conhecimento de si mesmas. Ao realizarem essas travessias, imprimem sentido ao espaço, explorando e desvendando mundos. O espaço demanda um estado de permanente construção, que converge para a tensão das personagens.

Como uma das formas de desdobramento do espaço, discutimos a paisagem em *Corpo de baile*. Entendemos que o espaço é o mais contundente elemento de unidade entre as novelas, e a apreensão da paisagem natural no livro se destaca como um dos modos expressivos da percepção estética e reflexiva da realidade sertaneja, que tem participação decisiva na poética rosiana. Há uma consistência da dimensão sensorial da paisagem que modula a maneira como as personagens se interagem com o espaço. Durante as nossas análises, mostramos como essa relação é colocada em evidência no livro. Foi de nosso particular interesse analisar como a paisagem sempre em movimento é convocada a integrar a percepção das personagens viajantes. No âmbito desta leitura, vimos que, nas narrativas estudadas, a paisagem se constrói em interlocução com os sentidos perceptivos. As formulações paisagísticas do sertão dos campos-gerais repercutem nas personagens e se estendem às relações de subjetividade delas com os lugares de vivência. O modo intenso como a natureza é percebida e a maneira como se associa à percepção estética do espaço são marcados pelos deslocamentos e condição de transitoriedade das personagens. Nesse sentido, o espaço de travessia é também de percepções e sensações.

É também consistente a maneira como a paisagem social e a histórica vigoram e mobilizam questões fundamentais para leitura do espaço. As comunidades que se constituem em torno das fazendas de gado compõem os principais cenários do livro. Decorrem dessa ordem sertaneja as relações que problematizam a ascensão social das personagens e tensionam a relação em torno dos conflitos familiares. As paisagens existentes entre sertão e os gerais em *Corpo baile* foram evidenciadas no conjunto das novelas como ambíguas e oscilantes. Noutro sertão, para além dos gerais dos grandes proprietários de terras, das veredas férteis, estão a pobreza sertaneja, as paisagens áridas, os lugares das grandes travessias.

Um dos pontos centrais na nossa leitura foi analisar o cruzamento entre as fontes sertanejas, históricas, míticas e simbólicas. Dessa forma, compreendemos que *Corpo de baile*

---

<sup>706</sup> NUNES, 1969, p. 175.

é um livro construído utilizando uma densa massa extraída do universo sertanejo, mas que incorpora elementos de fontes míticas universais produzindo efeitos de sentido surpreendentes. É patente na composição do sertão rosiano a tensão entre as instâncias míticas e sertanejas. Com efeito, esse movimento configura uma ambiguidade profunda.

Nesta tese, tentamos demonstrar que o simbólico incrustado no sertão rosiano guarda diversas relações com as concepções míticas e metafóricas. Apresentamos, em nossa leitura, uma rede de símbolos que se tensionam por estarem ligados tanto ao meio sertanejo, a uma variedade de elementos naturais, plantas, animais e à cultura popular quanto ao plano mítico universal. As manifestações míticas e simbólicas em *Corpo de baile* não se colocam em sentido oposto aos aspectos históricos, mas em meio a uma constante tensão. Guimarães Rosa reinterpreta mitos clássicos, adaptando-os à realidade do sertão e em interlocução com a dimensão histórica e realista. As implicações a respeito do modo como se constrói o espaço em cada novela, e a maneira como os elementos mítico-simbólicos se inserem no sertão, nos levaram a refletir sobre a necessidade de ampliar nossa discussão acerca dessas especificidades. Buscamos sedimentar nossa compreensão analisando símbolos sertanejos que se destacaram nas novelas e que mostraram ter significado no jogo velar/desvelar.

Conforme foi desenvolvido neste trabalho, espaço e personagem se iluminam reciprocamente. Por meio de uma associação de formas, o espaço sertanejo é também ordenador das imagens míticas. Foi bastante produtivo basearmo-nos nas estruturas míticas e simbólicas para compreensão das personagens e das fontes sertanejas. Nas nossas análises, procuramos compreender como essas manifestações simbólicas contribuíram na representação do sertão e na reestruturação do universo narrativo. Os resultados obtidos nos mostraram que o espaço no livro é, pois, de significação flutuante. As composições dos cenários e da ambientação das personagens permitem empreender vários níveis de discussões. Há de se considerar que, em *Corpo de baile*, há uma tensão na relação perceptiva do espaço, que oscila e sofre mutações em virtude das instabilidades das personagens. Em outras palavras, não há nas novelas uma perspectiva dualista, mas a integração de fontes diversas e a negação recorrente de um sentido único.

Enfim, enriquecemos as possibilidades de leitura das novelas, nos níveis narrativo, simbólico, mítico e metafórico, destacando que esses componentes estão em permanente interação e entrelaçamento. Vimos que Guimarães Rosa cria o universo ficcional de sua obra dando-lhe um sentido muito particular, em que o mundo amplo do sertão tem imensurável capacidade de significações por ser um espaço *sui generis*, suscetível a mutações. O sertão,

entendido como esse espaço de referência, está intrinsecamente ligado aos discursos que o constroem, tornando-se uma categoria decisiva na compreensão dos textos rosianos.

Nesta leitura, *Corpo de baile* é compreendido como um conjunto de elementos em movimento. Assim, entendemos que “perceber o espaço é perceber seus rumores seus movimentos”, ou pensá-lo “como uma realidade e como uma força”<sup>707</sup> que, de certo modo, influem na percepção de mundo que a narrativa cria. Desse modo, trabalhamos essas estruturas e sentidos ambivalentes buscando analisar o ambiente narrado, que simboliza as mudanças psicológicas e estado de tensão das personagens.

Esperamos, com o resultado deste estudo, com seus pontos de iluminação, ter cumprido a função de apresentar uma leitura focada na acuidade do texto e ter tocado em aspectos fundamentais para o aprofundamento da análise das novelas. Podemos dizer que a movimentação externa e interna entre as novelas, nesta interpretação conjunta do livro, tanto nos permitiu uma melhor visão do todo como das especificidades das partes que, em uma leitura isolada das novelas, passariam despercebidas ou permaneceriam dispersas.

Abordamos *Corpo de baile* como um todo dinâmico que se reorganiza e está susceptível de várias e possíveis leituras, com muitas travessias, permitindo assim, ir “desenrolando caminhos, por esses Gerais”, pois o sertão rosiano “é grande ocultado demais”.<sup>708</sup> Em consonância com a mobilidade e sentido de incompletude das narrativas, entramos e saímos do sertão com muitas dúvidas e incertezas e condizentes com o pensamento rosiano, aprendemos mais foi “fazer outras maiores perguntas”,<sup>709</sup> abrir novas veredas e vislumbrar outros horizontes possíveis.

---

<sup>707</sup> GULLÓN, 1980, p. 8.

<sup>708</sup> ROSA, 2001b, p. 521.

<sup>709</sup> ROSA, 2001b, p. 429.

## REFERÊNCIAS

### I – Textos de João Guimarães Rosa

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 19. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001a.

ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001b.

ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Fronteira, 2001c.

ROSA, João Guimarães. *Estas estórias*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001d.

ROSA, João Guimarães. BIZZARRI, Edoardo. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003a.

ROSA, João Guimarães. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)*. Ed. org. e notas Maria Aparecida Faria Marcondes Bussolotti; trad. Erlon José Paschoal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Academia Brasileira de Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003b.

ROSA, João Guimarães. *Corpo de baile*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956. 2v.

ROSA, João Guimarães. *Corpo de baile*. Edição Comemorativa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006a.

ROSA, João Guimarães. *Corpo de baile*: livreto sobre a obra. Edição Comemorativa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006b.

ROSA, João Guimarães. *No Urubuquaquá no Pinhém*. Nova Fronteira. Rio de Janeiro. 2016.

ROSA, João Guimarães. Guimarães Rosa por ele mesmo: O escritor no meio do redemoinho. In: *Cadernos de Literatura Brasileira: João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro. Instituto Moreira Salles, 2006c, P. 77-93.

### II - Sobre Guimarães Rosa

ÁVILA, Myriam. James Wells, interlocutor de Guimarães Rosa. In: DUARTE, Lélia Parreira (Org.). *Veredas de Rosa*. Seminário Internacional Guimarães Rosa – 1998-2000. Belo Horizonte: PUC Minas, 2000.

ÁVILA, Myriam. *O retrato na rua - memórias e modernidade na cidade planejada*. 1. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

ALMEIDA, José Maurício Gomes de. “Buriti: o ritual da vida.” In: *Machado, Rosa & Cia: ensaios sobre literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

ARAÚJO, Heloísa Vilhena de. *A Raiz da Alma*. São Paulo: Edusp, 1992.

ARAÚJO, Heloísa Vilhena de. A pedra brilhante. In: *O roteiro de Deus: dois estudos sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Mandarim, 1996, p. 379-556.

ARRIGUCCI JR., Davi. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. In: *Novos Estudos Cebrap*, nº 40, novembro de 1994, p. 7-29.

BOLLE, Willi. Diadorim: a paixão como medium-de-reflexão. *Revista USP*, São Paulo, n. 50, junho/agosto 2001, p. 80-99.

BOSI, Alfredo. Céu, inferno. In: *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1980, p. 10-32.

CALZOLARI, Tereza Paula Alves. *Três livros distintos e um só verdadeiro: a unidade de Corpo de baile*, de João Guimarães Rosa, Rio de Janeiro: UFRJ, 2010, 157 p. (Tese de doutorado).

CAMPOS, Augusto de. Um lance de “Dês” do Grande Sertão. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa*. Coleção Fortuna Crítica. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 321-349.

CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. In: *Tese e antítese*. 3. ed. São Paulo: Nacional, 1964, p. 119-139.

CANNABRAVA, Euryalo. Guimarães e a linguagem literária. In: ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1991, v. 1, p. 72-77.

COSTA LIMA, Luiz. *A Metamorfose do Silêncio*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1974.

COSTA LIMA, Luiz. O mundo em perspectiva: Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo Faria. *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 500-513.

COSTA, Ana Luiza Martins. Veredas de Viator. In: *Cadernos de Literatura Brasileira - João Guimarães Rosa*: São Paulo: Instituto Moreira Sales, números. 20-21/Dezembro, 2006, p. 10-58.

COUTINHO, Afrânio. *Guimarães Rosa. Seleção de textos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991 (Coleção Fortuna Crítica, n. 6).

COUTINHO, Eduardo F. Linguagem e revelação: uma poética da busca. *O Eixo e a Roda*, Belo Horizonte, v. 12, jan — jun 2006, p. 161-173.

FANTINI, Marli. *Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens*. Cotia-SP: Ateliê Editorial, Editora SENAC, 2003.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. *Um lugar do tamanho do mundo: tempos e espaços da ficção em João Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. Aporia e passagem: a sobrevivência do trágico em Guimarães Rosa. *Scripta*. Belo Horizonte, v. 5, n. 10, 1º sem. 2002, p. 122-128.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Metáforas náuticas. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, 41, 1996, p. 123-130.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Guimarães Rosa (Folha Explica)*. São Paulo: Publifolha, 2002.

GALVÃO, Walnice Nogueira: Rapsodo do sertão: da lexicogênese à mitopoese. *Cadernos de Literatura Brasileira*. João Guimarães Rosa. São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2006, p. 144-186.

GARBUGLIO, José Carlos. *O mundo movente de Guimarães Rosa*. São Paulo: Ática, 1972.

HANSEN, João Adolfo. Forma, indeterminação e funcionalidade das imagens de Guimarães Rosa. In: SECCHIN, Antônio Carlos *et al.* (org.). *Veredas no sertão rosiano*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2007, p. 29-49.

HANSEN, João Adolfo. Forma literária e crítica da lógica racionalista em Guimarães Rosa. *Letras de Hoje*, 2012, p. 120-130.

LAGES, Susana Kampff. *João Guimarães Rosa e a saudade*. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2002.

LEITE, João Batista Boaventura. *Morro da Garça, no centenário da Paróquia e da Matriz*. Juiz de Fora: Esdeva, Empresa Gráfica, 1987.

LEITE, Dante Moreira. *O amor romântico e outros temas*. Org. Rui Moreira Leite. 3. ed. ampliada. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

LIMA, Deise Dantas. *Encenações do Brasil rural em Guimarães Rosa*. Niterói: EdUFF, 2001.

LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo. *Guimarães Rosa (Coleção Fortuna Crítica)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 62- 97.

MACHADO, Ana Maria. *Recado do nome: leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

MARQUES, Oswaldino. Canto e plumagem das palavras. In. *A seta e o alvo: análise estrutural de textos e crítica literária*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957, p. 9-128.

MELO, Érico Coelho de. *Rumo a rumo de lá: Atlas fotográfico de Corpo de baile*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2011.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Cores de Rosa: ensaios sobre Guimarães Rosa*. 1. ed. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2010.

MENEZES, Roniere Silva. *O traço, a letra e a bossa: literatura e diplomacia em Cabral, Rosa e Vinícius*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

MEYER, Mônica. *Ser-tão Natureza – A natureza em Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MORAIS, Márcia Marques de. *A travessia dos fantasmas: literatura e psicanálise em Grande Sertão: Veredas*. Belo Horizonte: Autêntica / PUC Minas, 2001.

MORAIS, Márcia Marques. Mulheres. A magmática pulsação da escrita. In: PASSOS, Cleusa Rios P.; ROSENBAUM, Yudith (Org.). *Escritas do desejo: crítica literária e psicanálise*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011, p. 201-216.

NUNES, Benedito. Guimarães Rosa. In: *O dorso do tigre*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1969.

NUNES, Benedito. De Sagarana a Grande Sertão: Veredas. In: *Crivo de papel*. São Paulo: Ática, 1998.

NUNES, Benedito. *A Rosa o que é de Rosa*. Victor Sales Pinheiro (Org.). Rio de Janeiro: DIFEL, 2013.

OLIVEIRA, Franklin de. Revolução rosiana. In: COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa (Coleção Fortuna Crítica)*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 179 - 186.

PACHECO, Ana Paula. *Jagunços e homens livres e pobres*. *Novos Estudos*, v. 81, jul/2008, p. 179-188.

PRADO JR., Bento. O destino decifrado: Linguagem e existência em Guimarães Rosa. In: *Alguns ensaios: Filosofia, literatura, psicanálise*. São Paulo: Max Limonad, 1985, p. 195-226.

RIEDEL, Dirce Côrtes. *O mundo sonoro de Guimarães Rosa*. 1962.

RÓNAI, Paulo. Rondando os segredos de Guimarães Rosa. In: *Encontros com o Brasil*. Rio de Janeiro: Batel, 2. ed. 2009.

RONCARI, Luiz. Dez teses para o estudo de Guimarães Rosa. *Scripta*. Belo Horizonte. v. 5. Nº 10, 2002, p. 248-8.

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

RONCARI, Luiz. Patriarcalismo e dionisismo no santuário do Buriti Bom. In: *Revista do IEB*, São Paulo: fev. 2008, n. 46, p. 43-80.

ROWLAND, Clara. *A forma do meio*. Livro e narração na obra de Guimarães Rosa. Campinas: Unicamp/São Paulo: Edusp, 2011a.

ROWLAND, Clara. “Mapa em Movimento: a Cartografia Instável de João Guimarães Rosa”,

Antônio Apolinário Lourenço e Osvaldo Manuel Silvestre (eds.), In: *Literatura, Espaço, Cartografia*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 2011b, p. 461-476.

SANTOS, Wendel. *A construção do romance em Guimarães Rosa*. São Paulo: Ática, 1978.

SANTOS, Acácio Luiz. Entre mythos e logos: uma leitura de “O Recado do morro”, de João Guimarães Rosa. In: *Miscelânea*, Assis, vol. 5, dez. 2008/maio 2009, p. 89-102.

SOARES, Claudia Campos. *Movimento e ordem nos gerais rosianos: a família e a formação do herói em “Campo geral”*. São Paulo: USP, 2002, 187 p. (Tese de doutorado).

SOARES, Claudia Campos. Multiplicidade e unidade: considerações sobre a edição comemorativa dos 50 anos de *Corpo de baile*. *Recorte* (UninCor), 2006, v. 7, p. 2-12.

SOARES, Claudia Campos. Considerações sobre *Corpo de baile*. In: *Itinerários*, n. 25, Araraquara, 2007, p. 39-64.

SOARES, Claudia Campos. As peijas dos deuses olímpicos longe, longe nos “Campos Gerais”. In: BARBOSA, Tereza Virginia Ribeiro; BRANDÃO, Jacyntho José Lins; TREVIZAM, Matheus (org). *Aletria: revista de estudos de literatura*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG. PosLit/CEL, n. especial 19, jul-dez. 2009. p. 81-95.

SOUZA, Ronaldo de Melo e. *A saga rosiana do sertão*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008.

SPERBER, Suzi Frankl. As palavras de chumbo e as palavras aladas. *Floema* - Ano II, n. 3, jan./jun. 2006, p. 137-157.

TURCHI, Maria Zaira. *Literatura e história do imaginário*. Brasília: Editora UnB, 2003.

UTÉZA, Francis. *João Guimarães Rosa: metafísica do Grande sertão*. Tradução de José Carlos Garbuglio. São Paulo: EDUSP, 1994.

VASCONCELOS, Sandra Guardini T. Vozes do centro e da periferia, FANTINI, Marli. (Org.). *A poética migrante de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

VASCONCELOS, Sandra Guardini T. *Puras misturas: histórias em Guimarães Rosa*. São Paulo: Fapesp, Hucitec, 1997.

VECCHI, Roberto. A comunidade sem obra e a comunhão possível da escrita em “O recado do morro” de *Corpo de baile*. In: *Plural Pluriel: Revue des cultures de langue portugaise*, Nanterre, França, n. 4, 2009.

WISNIK, José Miguel. Recado da viagem. *Scripta*, Belo Horizonte, 1998, n. 3, p. 160-170.

ZILBERMAN, Regina. *Corpo de baile: romance, fragmentação e polifonia*. In: ZILBERMAN, Regina (org.). *Corpo de baile: romance, viagem e erotismo no sertão*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007.

### III - Bibliografia geral

- ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. 10. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- AZEVEDO, Fernando de. *Pequeno dicionário latino-português*. São Paulo: Nacional, 1963.
- BARTHES, Roland. O efeito de real. In: *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Cultrix, 1972.
- BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. Edição organizada por Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. Volume Único.
- BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. *Estética: a lógica da arte e do poema*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BORGES FILHO, Oziris. Espaço, percepção e literatura. In: BORGES FILHO, Oziris; BARBOSA, Sidney (Org.). *Poéticas do espaço literário*. São Carlos: Claraluz, 2009, p. 167-189.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Trad. Fernando Tomaz. 4ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- BLUMENBERG, Hans. *Work on myth*. Tradução de Robert M. Wallace. Cambridge: MIT University Press, 1985.
- BRANDÃO, Luis Alberto. *Grafias de identidade: literatura contemporânea e imaginário nacional*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Lamparina Editora/Fale (UFMG), 2005.
- BRANDÃO, Luis Alberto. *Teorias do Espaço Literário*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BUTOR, Michel. O espaço no romance. In: Butor Michel. *Repertório*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CANDIDO, Antonio. Degradação do espaço (Estudo sobre a correlação funcional dos ambientes, das coisas e do comportamento em *L'Assomoir*). *Revista de Letras*. Assis, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, 14: 7-36, 1972.
- CANDIDO, Antonio. Literatura de dois gumes. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. 3ª edição. São Paulo: Ática, 2003.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 12. ed. São Paulo: Global, 2012.

CASSIRER, E. *Ensaio sobre o homem: introdução a uma filosofia da cultura humana*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

CASSIRER, E. *Antropologia filosófica: introdução a uma filosofia da cultura humana*. Tradução de Vicente Felix de Queiroz. São Paulo: Mestre Jou, 1977.

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano. Artes de fazer*. 3. ed. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Trad. Vera da Costa e Silva. 21 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

COLLOT, Michel. Pontos de vista sobre a percepção de paisagens. In: NEGREIROS, Carmem; LEMOS, Masé; ALVES, Ida. *Literatura e Paisagem em diálogo*. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2012, p.11-29.

COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Organização da tradução: Ida Alves. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.

COLLOT, Michel. Poesia, paisagem e sensação. *Rev. de Letras* - n. 34 - v. 1 - jan./jun. — 2015, p. 17-26.

DAMATTA, Roberto. Espaço-casa, rua e outro mundo: o caso do Brasil. In: *A casa & a Rua*. 5. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Trad. Liliane Fitipaldi. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

ESPOSITO, Roberto, *Communitas. Origine e destino della comunità*, Turim, Einaudi, 1998.

ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. A invenção da Ilha: tópica literária e topologia imaginária na descoberta do Brasil. *Revista Remate de Males*, Campinas, v. 13, 1993. p. 93-103.

FRANK, Joseph. A forma espacial na literatura moderna. Trad. Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*. São Paulo: n. 58, jun/ago de 2003, p. 225-241.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Trad. de Fernando Cabral Martin. 3. ed. Lisboa: Vega, 1995.

GENETTE, Gérard. *Figuras*. Trad. Ivonne Floripes Mantoanelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GULLÓN, Ricardo. *Espacio y novela. Ensaio 8*. Barcelona: Antoni Bosch, 1980.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Da imperfeição*. Trad. Ana Cláudia de Oliveira. São Paulo: Hacker, 2002.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Ed. Objetiva, 2001.

LEFEBVRE, Henri. *A produção do espaço*. Trad. Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Estampa, 1978.

MASSEY, Doreen. *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade*. Trad. Hilda Pareto Maciel e Rogério Haesbaert. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. Trad. José Artur Giannotti e Armando Mora. São Paulo: Perspectiva, 1992.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Conversas - 1948*. Trad. Fábio Landa e Eva Landa. São Paulo: Martins Fontes, 2004a.

MERLEAU-PONTY, Maurice. A dúvida de Cézanne. In: *O olho e o espírito*. Trad. Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac&Naify, 2004b, p. 123-142.

MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. 4. ed. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

MIELIETINSKI, E. M. *A poética do mito*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

POMMIER, Gérard. O aberto, até onde as palavras podem nos transportar. In: *A exceção feminina: os impasses do gozo*. Trad. Dulce M. P. Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1974.

POULET, Georges. *O Espaço Proustiano*. Trad. Ana Luiz B. M. Costa. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

RICOUER, Paul. *A metáfora viva*. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Loyola, 2015.

ROSENFELD, Kathrin H. *Estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: *Texto/Contexto*. Ensaios. SP: Perspectiva, 1969, p. 75-97.

SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. 4ª ed. São Paulo: Edusp, 2008.

SEDLMAYER, Sabrina. Comer o passado como pão de fome: relações entre comida e literatura. *Revista Abril*, Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF, Vol. 6, nº 12, abril de 2014.

SOETHE, Paulo Astor. Espaço literário, percepção e perspectiva. *Aletria: revista de estudos de literatura*, Belo Horizonte, n. 15, jan. 2007, p. 221-229.

SPERBER, S. *Signo e sentimento*. São Paulo: Ática, 1982.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Trad. Moisés Baumstein. São Paulo: Perspectiva, 1969.

TODOROV, Tzvetan. Em torno da poesia. In: *Os gêneros do discurso*. Trad. Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980, p. 95-125.

TUAN, Yi-Fu. *Topofilia – um Estudo da Percepção, Atitudes e Valores do Meio Ambiente*. Trad. Livia de Oliveira. São Paulo: Difel, 1983.

WELLS, J. W. *Três mil milhas através do Brasil*. Trad. de Myriam Ávila. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro/Centro de Estudos Históricos e Culturais, 2.v. 1995.