

Alexandre José Amaro e Castro

O alívio das manhãs

Permanência e transgressão na obra *Corpo de Baile* de João Guimarães Rosa

Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Pós-Graduação em Letras (Estudos Literários) da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras - Literatura Brasileira, elaborada sob a orientação da Prof. Dra. Marli de Oliveira Fantini Scarpelli

Belo Horizonte
Março / 2005

O alívio das manhãs

Alexandre José Amaro e Castro

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Literatura Brasileira.

Prof. Dra. Marli de Oliveira Fantini Scarpelli (Orientadora)

Prof. Dra. Eneida Maria de Souza

Prof. Dr. Benjamin Abdala Júnior

Para Laura e Henrique,
Alegria.

Agradecimentos

À minha mãe, Eunice, que primeiro me fez olhar para os livros;

Aos meus irmãos Paulinho, Alessandra e Márcia, dispersos por este Sertão;

Ao meu avô Geraldo (*in memoriam*) pelo aprendizado da calma.

Ao Gustavo e à Cristina, mais que sogros, um pouco pais, que me ensinam tanto com sua arte;

À Marli Fantini, pela orientação dedicada e pela percepção fina que tanto me auxiliou na escrita deste trabalho.

À CAPES, por possibilitar a realização deste trabalho.

Ao Guilherme Trielli, companheiro de letras e sons, ouvido esperto pro que der e vier;

À Sabrina Sedlmayer que um dia me convidou a compartilhar palavras sozinhas;

Ao Lauro, amigo e mestre, a quem agradeço a iniciação na obra do Rosa e a primeira orientação deste trabalho;

Ao Anízio Vianna, poeta certeiro.

Ao Néstor, hermano sin fronteras.

Ao Flávio Boaventura, o Boave, amigo e parceiro sempre.

Ao meu pai.

Agradeço ainda àqueles que influíram direta ou indiretamente na realização deste trabalho,

Beatriz, Therezinha, Regina, Bela e Gabri, Didi, Deborah Castro, Rique Aleixo, Néstor Lombida, Tavinho Moura, o pessoal da Unileste, Lu e Fúlvio, Micheline e Roberto, Isabela Mundim, Louise (carinho sempre), Roberta, os mestres Marcus Vinícius de Freitas, Sérgio Peixoto, Antônio Sérgio Bueno, João Gabriel Marques Fonseca, Eneida Maria de Souza, Hugo Mari, Aline e Paulo Henrique Aguiar e Letícia do Pós-Lit.

Resumo

Neste trabalho, analiso a obra *Corpo de baile* de João Guimarães Rosa, buscando resgatar sua unidade estrutural, comprometida com a fragmentação editorial do livro a partir de 1964. Para tanto, focalizo o personagem Miguel, índice da coesão interna da obra, por seu papel nas novelas “Campo geral” e “Buriti”.

Sumário

INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO 1 - UMA ESCRITA CIRCULAR	
Mito e Metafísica.....	8
A harmonia das esferas.....	19
CAPÍTULO 2 - O MENINO DAS PALAVRAS SOZINHAS	47
CAPÍTULO 3 - NO TEMPO DAS ÁGUAS	81
CONCLUSÃO	121
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	124

"O tempo nunca morre. O círculo não é redondo"

(do filme *Antes da chuva* de Milcho Manchevski)

Introdução

A obra *Corpo de baile* de João Guimarães Rosa foi lançada em 1956, mesmo ano da publicação de *Grande sertão: veredas*. A primeira edição, publicada em dois volumes¹, trazia, no primeiro, as novelas “Campo Geral”, “Uma estória de amor”, “A estória de Lélío e Lina”; o segundo era composto pelas narrativas “O recado do Morro”, “Dão-Lalalão”, “Cara-de-Bronze” e “Buriti”. A segunda edição,² em volume único, lançada em 1960, manteve inalterada a ordem dos contos. No entanto, esse ‘corpo’ foi novamente desmembrado em três livros a partir da 3ª edição, datada de 1964. A idéia partiu do próprio autor que considerava que “o *Corpo de Baile* vinha sendo prejudicado pelo ‘gigantismo’ físico”.³ Essa preocupação já se havia manifestado anteriormente, quando da tradução da obra para a língua alemã. Em carta de 26 de novembro de 1962, o tradutor Curt Meyer-Clason expõe a questão:

Se devemos começar com estas 822 páginas, é impossível fazer um volume só; em três volumes, iguais à *Du Seuil*, não convém à *Kiepenheuer und Witsch*; de forma que pedimos ao amigo indicar-nos a maneira como deve ser dividido o conteúdo das 822 páginas em duas partes mais ou menos iguais que sejam um convite ao apetite do leitor.⁴

Dois anos depois, em carta enviada ao seu tradutor italiano, Edoardo Bizzarri, é o próprio Rosa que diz que “a primeira edição em dois volumes 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”.⁵ Os três volumes da edição brasileira serão *Manuelzão e Miguilim* (com “Campo Geral” e “Uma estória de amor”),

¹ ROSA, 1956.

² ROSA, 1960.

³ BIZZARRI, 1980, p. 79.

⁴ ROSA, 2003, p. 92.

⁵ BIZZARRI, 1980, p. 79.

No Urubuquaquá, no Pinhém (com “O recado do Morro”, “Cara-de-Bronze” e “A estória de Lélío e Lina”) e *Noites do Sertão* (com “Dão-Lalalão” e “Buriti”).

Associadas à decisão do próprio autor, as questões de ordem editorial determinam, portanto, a fragmentação da unidade do *Corpo de Baile*. Se, a princípio, esse gesto facilitou a recepção da obra, em longo prazo, no entanto, resultou na perda da coesão estrutural do livro. O que se percebe hoje é que a leitura dos três livros em que foi desmembrado o *Corpo de Baile* - tanto pelos leitores comuns quanto por uma parcela significativa da crítica literária - não leva em conta as relações possíveis que eles estabelecem entre si, suas conexões semânticas, suas recorrências temáticas, a presença de personagens que percorrem as narrativas, ou mesmo a lógica da ordem em que foram publicadas. Embora sejam textos independentes, há que se observar a coesão estrutural das novelas, que se traduz na predominância de alguns temas e imagens - o amor, a viagem, os rituais de iniciação, a metamorfose, a morte; e ainda na presença de antíteses estruturais como a infância e a maturidade, o Mito e a História, a poesia e a realidade.

O trabalho que aqui se inicia visa, primeiramente, a pesquisar as conseqüências da fragmentação editorial da obra *Corpo de baile*. A intenção é problematizar a quebra da unidade resultante dessa fragmentação, discutindo como o apelo mercadológico prejudicou a coesão interna do livro e a conseqüente fortuna crítica construída, posteriormente, a seu respeito. Interessa pensar até que ponto o autor se baseou na imagem de um leitor-modelo capaz de costurar o conjunto das três obras na macro-estrutura do *Corpo de baile*, fato que não se observa na realidade.

O primeiro capítulo, “Uma escrita circular”, terá dois momentos, sendo que o primeiro, “Mito e metafísica”, será dedicado ao estudo da estética literária de Guimarães Rosa, tendo em vista analisar, em seu processo de criação, o resgate de uma linguagem inventiva, de uma originalidade ideal das palavras. Para tanto me apoiarei nos estudos de Julia Kristeva (*História da linguagem*), bem como de Francis Utéza (*Metafísica do Grande Sertão*) e João Adolfo Hansen (*O O: a ficção da literatura em Grande sertão: veredas*). Buscarei me orientar também nos poucos textos em que Guimarães Rosa tratou da própria obra, a saber: os prefácios de *Tutaméia* (*Aletria e Hermenêutica*, *Hipotrélico*, *Nós, os temulentos* e *Sobre a escova e a dúvida*), a entrevista ao crítico alemão Günter Lorenz (*Diálogo com Guimarães Rosa*) e as cartas aos seus tradutores, o italiano Edoardo Bizzarri e o alemão Curt Meyer-Clason. Interessa aqui avaliar os conceitos de *circularidade* e *espelhamento*, demonstrando como a escrita de Rosa se insere em uma tradição de autores interessados nas noções de *duplo* e *dobra*, tais como Jorge Luis Borges, Ítalo Calvino e Gilles Deleuze.

Para tanto, realizarei, no segundo momento do primeiro capítulo - “A harmonia das esferas” -, uma abordagem individual dos contos e novelas do *Corpo de baile*, buscando ressaltar suas ressonâncias estilísticas e temáticas. Se, a partir da fragmentação das narrativas, a recepção do livro deixou de compreender sua unidade, faz-se necessário recuperar os elos de sua tessitura, através da abordagem de seus elementos coesivos mais evidentes: o tema da viagem, a loucura, a descoberta da poesia, a transição de valores arcaicos para a o universo da modernidade.

Os capítulos seguintes serão dedicados ao estudo da trajetória de Miguel, personagem que exerce a função de elemento coesivo e metonímico do *Corpo de baile*. A análise de Miguel - sua infância no “Campo geral” e seu retorno, adulto, em “Buriti” - permite vislumbrar a “costura” interna da obra, pois nele configura-se o traço circular característico da escrita rosiana. Entenda-se por circularidade as tensões oriundas do espelhamento temático entre as novelas, o que não constitui apenas um recurso intratextual, mas afigura-se como resultado do projeto estético que orienta a composição do *Corpo de baile*. O segundo capítulo, *O menino das palavras sozinhas*, abordará a origem dos afetos de Miguel no ambiente infantil do Mutum. O terceiro, *No tempo das águas*, demonstrará que seu retorno é o índice das transformações que devem se operar sobre o ambiente sertanejo para que os demais personagens libertem-se da estagnação do tempo.

O estudo da trajetória de Miguel é um modo de abordar o processo de transformação que se opera sobre o sertão, espaço que concentra metonimicamente os aspectos formadores da Cultura. “Campo geral” é o livro da aprendizagem, no qual irão se formar os valores, os saberes, os desejos e os medos do personagem Miguel. Nesse espaço de “pureza” primitiva, Miguilim aprende a perceber beleza e a dor em sua relação com a mãe, o pai, os irmãos, os peões e os animais da fazenda. O universo sertanejo conserva essa força original, necessária à formação e ao amadurecimento do personagem. Em “Buriti”, Miguel retorna como um médico veterinário que visita a fazenda do Buriti Bom, lugar onde irá encontrar seu amor, Maria da Glória. Esse retorno possibilita o resgate de afetos perdidos no sertão do Mutum, do qual fora apartado ainda criança. “Campo Geral” e “Buriti” são

narrativas que focalizam o trânsito vivido por personagens que trazem em si, latente, a potência da transformação, da possibilidade de inserção em um novo estado de existência. A tensão entre as forças que zelam pela manutenção da condição primitiva do sertão e as que apontam para a transgressão dessa ordem é o foco da análise dos dois últimos capítulos dessa dissertação.

Desse modo, espero desenvolver as questões levantadas no projeto dessa pesquisa, bem como promover uma nova inflexão nos estudos rosianos, sobretudo nos relativos ao *Corpo de baile*, contribuindo, assim, para a compreensão da unidade dessa obra.

Capítulo 1

Uma escrita circular

Mito e metafísica

Não se temam as difíceis palavras

Guimarães Rosa, prefácio de *Tutaméia*

*Meio dia três cores
Eu disse vento
E caíram todas as flores*

Paulo Leminski, *Distraídos venceremos*

*Mas ali no sertão, atribuíam valor aos nomes,
o nome se repassava do espírito e do destino
das pessoas, por meio do nome se produziam
sortilégios.*

Guimarães Rosa, “Buriti”

Uma primeira questão que se oferece para a análise na obra de João Guimarães Rosa é o compromisso de sua escrita com a busca de um poder mítico da linguagem, revelador do sentido primeiro do signo. Em sua obra, assim como na de outros autores da modernidade literária do século XX, a linguagem é um objeto privilegiado sobre o qual converge a busca do efeito estético. Rosa deixou claro em entrevistas e correspondências que seu projeto literário consistia em revigorar as palavras e inserir nelas um novo poder de significação, de modo que o leitor se surpreendesse diante da descoberta.¹ Neste capítulo, mais importante que a confirmação de tal atitude, é a investigação dos limites da linguagem – no que ela tem de mítico e metafísico – e as estratégias que a escrita rosiana utiliza para operar proximoamente a esses limites.

O fundamento do projeto literário de Guimarães Rosa pode ser compreendido pela análise da história da linguagem. Os povos primitivos concebiam a língua como um meio de instaurar a realidade. Em diversas culturas em que nomear era fazer existir, a criação do mundo advinha da palavra do Deus, à semelhança do que ocorre no *Gênesis*: “Disse Deus: Haja luz; e houve luz”.² Os estudos de Julia Kristeva em *História da Linguagem* revelam que, em algumas tribos como a dos acádios, “ser” e “nomear” são sinônimos. Segundo a autora, essa sinonímia é apenas o sintoma da equivalência geralmente admitida entre as palavras e as coisas, e que subentende as práticas verbais mágicas. Daí a interdição de algumas palavras

¹ Procedimentos como o uso de neologismos, alterações sintáticas, apropriações lingüísticas e inserção do léxico estrangeiro reforçam o caráter inventivo, instaurador de um modelo. Some-se a isso a sobreposição de discursos – o filosófico, o religioso, o psicanalítico, o histórico – o que denota, no nível semântico, a intenção de expandir as fronteiras da estética literária. in: HANSEN, 2000.

² A Bíblia Sagrada - Sociedade Bíblica do Brasil: Brasília: DF, 1969.

em razão do poder maléfico de sua pronúncia. Kristeva cita tribos que se recusam a separar o referente do signo, bem como o significante do significado. A imagem fônica tem o mesmo peso da 'idéia'. É o que ocorre com os Bambara, segundo os quais “falar é fazer sair um elemento do corpo: falar é dar à luz”.³ Antônio Risério complementa essa idéia, dizendo que “no gênesis bambara (...), como na cena de origem da Bíblia hebraica, a palavra é o instrumento da criação: o que Maa Ngala diz, vem à existência. É um *Fiat* verbal. Cada ser que surge é uma palavra materializada. Uma cristalização da fala”.⁴

O texto literário, sobretudo o poético, à procura desse isomorfismo ideal entre as palavras e as coisas – ou entre o significante e a idéia – acaba por revelar as duas faces de uma moeda. Por um lado, evidencia a precariedade da condição do escritor diante da linguagem, já que esse poder totalizante é vedado àqueles que estão imersos na cultura e, por isso, submetidos aos seus limites. Por outro lado, revela o poder de resistência e renovação que a arte assume diante do caráter utilitário e pragmático da linguagem em seu uso corrente. É nesse esforço que se inscreve a obra de Guimarães Rosa: a redescoberta de uma língua liberta dos vícios do uso.

Em entrevista ao crítico alemão Günter Lorenz, Rosa afirma:

O que chamamos hoje linguagem corrente é um monstro morto. A língua serve para expressar idéias, mas a linguagem corrente expressa apenas clichês e não idéias; por isso está morta e o que está morto não pode engendrar idéias. Não se pode fazer desta linguagem corrente uma língua literária, como pretendem os jovens do mundo inteiro sem pensar muito.⁵

³ KRISTEVA, 1969, p. 82-83.

⁴ RISÉRIO, 1996, p. 31.

⁵ ROSA, 1994, p. 52.

Há nessa passagem um esforço contrário àquele que busca comprovar a falibilidade do poder de significação da linguagem. Se a língua não é um instrumento capaz de instaurar o mundo, ela não é, tampouco, um mero veículo de comunicação. A respeito dessa peculiaridade da escrita de Guimarães Rosa, Maria Luiza Ramos afirma:

Com efeito, é essa a condição essencial do estilo de Guimarães Rosa: renovar, redescobrir, criar. E, assim como procura desvendar nas desgastadas palavras de todos os dias a sua latente expressividade, lança-se inteiro na ansiosa busca do humano, oculto na brutal mediocridade da massificação.⁶

Como já foi dito, a linguagem é um objeto privilegiado da pesquisa estética de Guimarães Rosa. O signo puro, não contaminado pela cultura, que se conserva na dicção do homem sertanejo, oferece possibilidades de inter-relação artística, bem como de recriação literária, traços marcantes da escrita desse autor. Por isso, afirma Rosa, “eu incluo em minha dicção certas particularidades dialéticas de minha região, que são linguagem literária e ainda têm sua marca original, não estão desgastadas e quase sempre são de uma grande sabedoria lingüística”.⁷

A inserção de elementos do dialeto sertanejo afigura-se como um recurso para se elaborar, no plano da literatura, a língua próxima da originalidade ideal. No segundo prefácio de *Tutaméia* – “Hipotrérico” – Rosa discute a capacidade inventiva dos sertanejos “que palavrizam autônomos, seja por rigor de mostrar a vivo a vida, inobstante o escasso pecúlio lexical de

⁶ COUTINHO, 1991, p. 515.

⁷ ROSA, 1994. p. 58

que dispõem, seja por gosto ou capricho de transmitirem com obscuridade coerente suas próprias e obscuras intuições”.⁸

Segundo João Adolfo Hansen, no entanto, “Rosa não faz uma simples aplicação, decalque de certa realidade lingüística: matrizes de usos regionais servem-lhe, antes, de sugestão para inovações, fundindo arcaísmos / neologismos / estrangeirismos”.⁹ A adequação do falar sertanejo a esse projeto demonstra que, muito além de uma mera mimese ou simples valorização do regionalismo, o autor pretende pôr em cena aspectos primitivos da linguagem que se conservam na dicção do homem do sertão – em sua inconsciência do pecado original e dos limites entre Deus e o Diabo¹⁰ – e que assumem em sua escrita o caráter de revelação almejado no plano estético.

A escolha dessa língua isenta e, ao mesmo tempo, plena de sabedoria lingüística é um paradoxo que evidencia e justifica a focalização do universo sertanejo como *topos* privilegiado da representação em Guimarães Rosa¹¹. No sertão, configura-se o traço pré-cultural, atópico e atemporal do mito, traço que, ao mesmo tempo, liga-se à transcendência da metafísica, numa circularidade típica de narrativas fundadas no questionamento e na exploração dos limites da linguagem. Esse espaço ainda não amoldado pela cultura, conserva em seus personagens – vaqueiros, crianças, cantadores, loucos etc – uma pureza primitiva que é apreendida na dimensão da língua, pois é nela que, segundo Hansen, “se efetuam as muitas operações de

⁸ ROSA, 1985.p. 78.

⁹ HANSEN, 2000, p. 21.

¹⁰ HANSEN, 2000, p. 21.

¹¹ Sobre a importância do paradoxo no processo criativo de Rosa, ver ROSA, 1994, p. 32: “a vida, a morte é, no fundo, paradoxo. Os paradoxos existem para que ainda se possa exprimir algo para o qual não existem palavras”.

dissolução da forma fazendo emergir a indeterminação e a indistinção nos efeitos de sentido, facilmente capturável como metafísica”.¹² As considerações de Guimarães Rosa sobre os fundamentos de seu trabalho denotam, portanto, a preocupação e o compromisso com o resgate de uma língua original através da construção literária. Ainda no diálogo com Lorenz, o autor deixa transparecer esse fato quando fala acerca dos elementos expressivos de seu texto: “Primeiro, há meu método que implica na utilização (sic) 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”.¹³

No entanto, a reflexão sobre essa pureza primitiva do verbo, corrompida através das eras, não esgota nem delimita o exercício crítico sobre a obra de Guimarães Rosa. Antes, a própria noção de “pureza” deve ser levada em conta – e questionada, se possível – mais por seu resultado que por seu ideal. Interessa pouco, nessa análise, comprovar aquilo que o escritor repetiu muitas vezes sobre os pressupostos de sua escrita e os fundamentos do seu projeto literário, pois este “não é a causa dos efeitos de seu texto, mas um de seus efeitos: afinal, é a leitura que produz no leitor os supostos do texto”.¹⁴ Na interação que a leitura promove – e nas percepções decorrentes dela – configuram-se evidências que muitas vezes extrapolam qualquer previsibilidade do autor na construção da obra. No processo de representação, o sujeito que cria deve estar ciente da impossibilidade de resgatar plenamente essa originalidade isenta das palavras, bem como de assegurar a eficácia das significações do seu texto.

¹² HANSEN, 2000, p. 20.

¹³ ROSA, 1994, p. 46.

¹⁴ HANSEN, 2000, p. 24 - 25.

Em Guimarães Rosa, a condição imponderável do processo de criação reveste-se, ainda, de um apelo místico-religioso, característico de sua obra. Em carta de 25 de novembro de 1963 ao tradutor Edoardo Bizzarri, Rosa afirma: “Ora, você já notou, decerto, que, como eu, os meus livros, em essência, são ‘antiintelectuais’ – defendem o altíssimo primado da intuição, da revelação, da inspiração sobre o bruxolear presunçoso da inteligência reflexiva, da razão, a megera cartesiana”¹⁵. No prefácio “Sobre a escova e a dúvida”¹⁶, presente em *Tutaméia*, Rosa aborda os mistérios que envolvem a criação e a recepção da literatura. Segundo o autor, durante a escrita da estória *A fazedora de velas*, um romance que “decorreria em fins do século passado, em antiga cidade de Minas Gerais”¹⁷ surgiram estranhas coincidências entre ficção e realidade, o que o levou a “engavetar” o projeto:

Mas foi acontecendo que a exposição se aprofundasse, triste, contra meu entusiasmo. A personagem, ainda enferma, falava de uma sua doença grave. Inconjurável, quase cósmica, ia-se essa tristeza passando para mim, me permeava. Tirei-me, de sério medo. Larguei essa ficção de lado. (...) Daí a meses, ano, ano-e-meio, adoeci; e a doença imitava ponto por ponto a do narrador! Então? Más coincidências destas calam-se com cuidado, em claro não se comentam.¹⁸

Ainda sobre as correspondências do conto com a vida real, o autor afirma:

Outro tempo após, tive de ir, por acaso, a uma casa – onde a sala seria, sem toque ou retoque a do romanceado sobrado, que da imaginação eu tirara, e decorara, visualizado, freqüentando-o por meu ofício. Sei quais foram, céus, meu choque e susto. Tudo isto é verdade. Dobremos em silêncio.¹⁹

¹⁵ BIZZARRI, 1980, p. 58.

¹⁶ ROSA, 1985, p. 163.

¹⁷ ROSA, 1985, p. 175.

¹⁸ ROSA, 1985, p. 176.

¹⁹ ROSA, 1985, p. 176.

Fica clara, nas duas passagens, a intenção do escritor em invocar o silêncio diante da ocorrência de um processo “metapsíquico”,²⁰ um modo solene de ressaltar o valor místico-religioso desse diálogo entre a arte e o mundo. Como afirma o narrador da novela “Buriti”: “ao milagre não se grita, diante”.²¹

Nesse mesmo artigo supracitado, Rosa narra, como modo de justificar e embasar o fenômeno da coincidência entre ficção e realidade, a ocorrência de semelhante processo na escrita de um outro autor, Gilberto Freyre, em seu “Dona Sinhá e o filho padre”.²² Freyre revela ter encontrado no mundo real a personagem concebida em sua imaginação, quando uma Dona Sinhá “lendo em jornal notícia do apenas ainda planejado romance, acusa-o de abusar-lhe o nome”²³. A menção a um historiador do vulto de um Gilberto Freyre é um recurso para se atribuir verossimilhança a tão singular ocorrência. Por fim, a maior das coincidências: um dos personagens da narrativa de Freyre – o “francês” – também faria parte do romance *A fazedora de velas*, imaginado por Guimarães Rosa: “O meu ‘francês’ seria, no romance, meio torvo, esfumado, esquivo, quase sinistro. O de Gilberto Freyre realizou-se simpático, sensual, sensível”.²⁴

O que se observa no prefácio “Sobre a escova e a dúvida” é o esforço de se pontuar a origem metafísica da escrita literária – e, por extensão, de toda criação artística – a partir da verificação, na vida cotidiana, de

²⁰ O termo é utilizado por Gilberto Freyre: “Haveria uma verdade aparentemente inventada (...) a qual a sensibilidade ou a imaginação de algum novelista, mais concentrado na sua procura de assunto e de personagens, a apreendesse por um processo metapsíquico ainda desconhecido?”. Em ROSA, 1985, p. 176.

²¹ ROSA, 1988.p. 93.

²² FREYRE. Apud ROSA, 1985.

²³ ROSA, 1985, p. 176.

²⁴ ROSA, 1985, p. 178.

elementos – personagens, ambientes etc – motivados ficcionalmente. A subjetividade do processo de criação vai-se tornando, contudo, objetiva, a partir da sucessão de “coincidências” verificadas pelo autor e descritas no prefácio. Essa ocorrência basta para que se pense a escrita como algo maior que o autor ou que os leitores: “Só sei que há mistérios demais, em torno dos livros e de quem os lê e de quem os escreve. (...) Às vezes, quase sempre, um livro é maior que a gente”.²⁵

O que o prefácio tenta sustentar, portanto, é a validade da intuição sobre a lógica, premissa que norteia a concepção estética em Guimarães Rosa. Na mesma carta de 25 de novembro a Edoardo Bizzarri, Guimarães Rosa, tratando de elementos estéticos da escrita do *Corpo de Baile*, afirma:

(...) como apreço de essência e acentuação, assim gostaria de considerá-los: a) cenário e realidade sertaneja: 1 ponto; b) enredo: 2 pontos; c) poesia: 3 pontos; d) valor metafísico-religioso: 4 pontos. Naturalmente isto é subjetivo, traduz só a apreciação do autor, e do que o autor gostaria, hoje, que o livro fosse. Mas em arte, não vale a intenção. Dei toda essa volta, só para reafirmar a você que os livros, o “Corpo de Baile” principalmente, foram escritos, penso eu, neste espírito.²⁶

Entre a intenção e o resultado há o intervalo em que opera a crítica literária. A escrita rosiana, por seu privilégio metafísico-religioso, suscita diversas leituras que, muitas vezes, escapam à citada *intenção* do autor. Ciente desse fato Rosa afirma:

Depois, então, do livro pronto e publicado, vim achando nele muita coisa; às vezes coisas que se haviam urdido por si mesmas, muito milagrosamente. Muita coisa dele, livro, e muita coisa de mim mesmo. Os críticos e analistas descobriram outras, com as quais tive de concordar.²⁷

²⁵ ROSA, 1985, p. 178.

²⁶ BIZZARRI, 1981, p. 58.

²⁷ BIZZARRI, 1980, p.57.

Francis Utéza, em seu *Metafísica do Grande Sertão*²⁸, aborda as influências de religiões do oriente e do ocidente na estética rosiana. A partir da análise de correspondências e entrevistas do autor, o crítico observa a concepção de um projeto que visava, sobretudo, à alquimia mística. O próprio Rosa confirma isso em correspondência a Edoardo Bizzarri: “Posso ser bem um cristão de confissão sertanista, mas também pode ser que eu seja taoísta à maneira de Cordisburgo, ou um pagão crente à la Tolstoi”.²⁹ Além da análise de entrevistas e cartas, Utéza pesquisa a biblioteca do autor, a fim de encontrar o substrato teórico do misticismo que orienta, em grande medida, a escrita de *Grande sertão: veredas*. O resultado da pesquisa é a listagem de uma gama de obras de cunho religioso - com a preponderância de textos de tradição cristã - que confirmam as preocupações metafísicas de Rosa: “Quero ficar com o Tao, com os Vedas e Upanixades, com os Evangelistas e São Paulo, com Platão, com Plotino, com Bérqson, com Berdiaeff - com Cristo, principalmente”.³⁰ Utéza cita ainda a obra de filósofos e teólogos, os livros sagrados do judaísmo, do islamismo, do budismo, do hinduismo, obras de tradição hermética e tratados sobre a cultura oriental, o que dá uma medida da diversidade religiosa formadora do pensamento místico de Guimarães Rosa.

A palavra “alquimia”, já insistentemente associada à obra rosiana pela crítica literária, traduz essa mescla de discursos e justifica o trabalho de pesquisadores como Utéza, que buscam “decifrar” os códigos místicos inscritos nas aventuras de personagens como Riobaldo, Diadorim, Hermógenes. De fato, basta um olhar mais atento para se verificar os índices

²⁸ UTÉZA, 1994.

²⁹ BIZZARRI, 1980, p. 58.

³⁰ BIZZARRI, 1980, p. 58.

do misticismo e o apelo metafísico de narrativas como “São Marcos” e “A hora e a vez de Augusto Matraga” (*Sagarana*); “A menina de lá”, “A terceira margem do rio” e “O espelho” (*Primeiras estórias*), além dos já citados *Tutaméia* e *Grande sertão: veredas*.

A harmonia das esferas

A mais completa e sistemática visão do cosmo musical, e da harmonia das esferas, encontra-se no final de A República, de Platão (onde o discurso sobre o equilíbrio da cidade não deixa de convergir, em alegoria, para a harmonia celeste como harmonia musical). Trata-se do mito de Er, o Armênio, a quem é dado voltar da morte e contar o que viu. Seu relato epifânico desemboca numa descrição da máquina do mundo que pode ser perfeitamente reconhecida por nós, hoje, como uma grande vitrola cósmica: os oito círculos estelares (o zodíaco contendo os sete planetas) giram em rotação suave pendidos de um fuso, em várias velocidades (segundo os diferentes ritmos planetários). Sobre cada círculo gira uma Sereia emitindo um som diferente, “e de todas elas, que eram oito, resultava um acorde de uma única escala”, dando a ouvir, podemos dizer, a gama de sons em seu estado idealmente sincrônico. Mas o fuso roda nos joelhos da Necessidade, e suas três filhas, as Parcas (Láquesis, o passado; Cloto, o presente; Átropos, o futuro), que cantam ao som das Sereias, tocam e giram, cada uma a seu modo, os círculos (“Cloto, tocando com a mão direita no fuso, ajudava a fazer girar o círculo exterior, de tempos em tempos; Átropos, com a mão esquerda, procedia do mesmo modo com os círculos interiores, e Láquesis tocava sucessivamente nuns e noutros com cada uma das mãos”).

José Miguel Wisnik, *O som e o sentido*.

Corpo de baile é um livro que traduz o projeto literário de Guimarães Rosa em seu propósito de resgate/construção de uma linguagem isenta dos vícios do uso, e pela busca da compreensão mítico-metafísica da existência humana. As sete novelas que formam a obra promovem um constante movimento de signos, temas e personagens. Estão igualmente inscritos nesse processo: motivos e enredos da mitologia grega, aspectos da cultura popular sertaneja, aliadas a teorias filosóficas - com destaque para o neoplatonismo de Plotino - e referências às religiosidades cristã e oriental. O ciclo das sete novelas configura a tensão entre estagnação e movimento, que é necessária a toda e qualquer narrativa, mas que, em Guimarães Rosa, engloba o caráter existencial de seus personagens, influenciando sua trajetória ao longo do enredo.

O tema da viagem, presente nas sete narrativas, evidencia a necessidade do dinamismo em um universo sertanejo que tende à atemporalidade. Miguilim, Manuelzão, Pedro Orósio, o Grivo, Lélío, Soropita e Miguel - o Miguilim que retorna adulto - são protagonistas-viajantes que revelam em sua trajetória a busca da superação da imutabilidade do mundo que os cerca. Toda viagem em *Corpo de baile* segue uma rota existencial, reveladora da condição íntima do personagem, transformadora de afetos e desejos com os quais ele lida em sua história. Nesse sentido, a viagem possibilita o resgate e o questionamento de estados cristalizados inscritos na vivência dos homens, como se percebe em “A história de Lélío e Lina”, “Dão-Lalalão” ou “Cara-de-Bronze”.

Os protagonistas dessas narrativas são sertanejos em cuja jornada se inscreve o anseio pela superação de limites. Lélío é um vaqueiro que viaja

sem rumo, até chegar ao Pinhém, onde se situa a fazenda de seo Senclér. “Estava de alma esvaziada, forro de sombra arrastada atrás, nenhum peso de pena, nem preocupado, nem legítima saudade. Ia-se dar, no Pinhém”.³¹ Quem o guia até ali é o cachorrinho Formôs, que ele encontrara vagando na estrada, e que pertencia a Dona Rosalina, moradora da região. O Pinhém é um mundo em transformação. O amor, a perda, a loucura e a morte são temas prestes a se realizar, dinamizando-se com a chegada de Lélío. Sua presença inspira sentimentos diversos nos personagens que ali viviam, tais como a inveja e o ciúme dos vaqueiros Delmiro e Tomé Cássio, o desejo de mulheres como Manuela e a mulata Jini, o amor amplo e atemporal de dona Rosalina. Lélío guarda um misto de pureza e sofrimento em sua relação com a realidade e necessita quebrar de interdições para superar essa ingenuidade primitiva. Acredita na realização do amor - inspirado no desejo platônico pela mocinha Sinhá-Linda que ele conhecera no passado - até perceber que as regras dos sentimentos prescindem da lógica maniqueísta que orienta o desejo. A partir desse amadurecimento, rompe limites do comportamento, conhece o amor das prostitutas, vive o adultério com Jini. Simultaneamente, Lélío adensa a relação com Dona Rosalina, espécie de iniciadora do olhar poético do sertanejo. Em suas palavras, Lélío encontra o alento para as indagações e anseios de seu espírito conturbado:

Mas, agora, sabia. Que ali tinha uma pessoa, que ele só a custo de desgosto podia largar, triste rumo de entrar pelo resto da vida. Assaz essa pessoa era dona Rosalina. Desde aquele ano todo, quase dia com dia, se acostumara a buscar da bondade dela, os cuidados e carinho, os conselhos em belas palavras que formavam o pensar por caminhos novos, e que voltavam à lembrança nas horas em que a gente precisava.³²

³¹ ROSA, 1984.

³² ROSA, 1984, p. 199.

A experiência de Lélío no Pinhém assemelha-se à vivência do personagem Miguel tanto na infância de “Campo geral” quanto na idade adulta em “Buriti”. O Pinhém necessita transformar-se para que uma nova ordem de acontecimentos se opere sobre o lugar, à semelhança do que irá ocorrer após a chegada de Miguel na Fazenda do Buriti Bom. O advento de um personagem estrangeiro dinamizando as relações e os afetos de um cosmo sertanejo é o fato mais evidente da aproximação entre “A história de Lélío e Lina” e “Buriti”. Do Miguilim, Lélío guarda a angústia diante do amadurecimento e da transformação de um universo ideal, porém estagnado. O próprio Rosa confirma essa proximidade entre os personagens: “Lélío é Miguilim - mas apenas sua parte sofredora e angustiada, aspirando ao equilíbrio superior; falta-lhe a parte criadora de Miguilim”.³³ Daí a admiração e o respeito de Lélío por Rosalina, que sintetiza o poder inventivo das crianças do “Campo geral”: “Dona Rosalina, de certo modo, incorpora em si, ao mesmo tempo, os lados positivos de Miguilim e do Dito”.³⁴ A poesia constante nos conselhos e ensinamentos da senhora é determinante da busca de Lélío que, ao fim da novela, convida Rosalina a partir junto com ele, rumo ao Peixe-Manso, como a querer completar-se da alegria criadora que lhe falta:

- Mãe, vamos juntos. Se não, eu sei, eu tenho a sorte tristonha.
- Mas, você não se arrepende, não, Meu-Mocinho? Por se dar o caso de você querer casar com uma moça que não goste de mim...
- Mãe, vamos.
- “Pois vamos, Meu-Mocinho!” – ela disse, por fim, com seus olhos com a felicidade. – “Deixa dizerem. Ai, rir... Vão falar que você roubou uma velhinha velha!...”³⁵

³³ BIZZARRI, 1980, p. 59.

³⁴ BIZZARRI, 1980, p. 59.

³⁵ ROSA, 1984, p. 252.

Note-se a configuração circular de uma história que se inicia com uma chegada e finda com a partida do personagem protagonista, rumo a nova viagem igualmente transformadora. Essa circularidade “em espiral”, configurando, em seu fim, o reinício de uma nova jornada, é um fato recorrente em todas as narrativas do *Corpo de baile*.

“Dão-Lalalão” inicia-se, do mesmo modo, com a viagem de retorno de Soropita a sua casa após ter ido a uma cidade próxima. Ele é casado com Doralda, ex-prostituta da rua dos Patos em Montes Claros. Vive em paz no ão, lugar distante, onde ninguém ouviu falar de Sucena, nome usado pela mulher, nos tempos de prostituição. O passado de Doralda atormenta-o, pois ele teme em algum dia se deparar com um dos muitos homens que ela conheceu em Montes Claros. O próprio passado de Soropita também lhe pesa, tanto por suas aventuras com prostitutas, quanto pelas muitas mortes que ele acumulou em sua história pelo sertão. Na volta do Andrequicé, onde, além de comprar utensílios, foi ouvir a novela do rádio, a fim de recontá-la aos vizinhos, encontra um velho amigo dos tempos de vaqueiro, Dalberto. Oferece-lhe pouso em sua casa e, durante a viagem, cogita a possibilidade de Doralda já conhecê-lo do prostíbulo:

Talvez, até, os dois já haviam pandegado juntos, um conhecia o outro de bons lazeres... Sendo Sucena, Doralda espalhava fama, mulher muito procurada... O Dalberto, moço femeeiro... Aí, sofrer era isso, pelo mundo pagava! O que adiantava ele ter vindo parar ali, quase escondido, fora de rotas, começando nova lei de vida?³⁶

A viagem real lança o personagem em uma jornada introspectiva, na qual ele se depara com uma angústia desde sempre velada em sua relação

³⁶ ROSA, 1988, P. 52.

com Doralda: “Dela, dele, da vida que separados tinham levado, nisso não tocavam, nem a solto fio - o sapo, na muda, come a pele velha. Era como se não houvesse havido um princípio, ou se em comum para sempre tivessem combinado de o esquecer”.³⁷ Durante a viagem, Soropita lê nos gestos e palavras do amigo os indícios torturantes de seu temor: “E então a maior parte da conversa dele, na estrada, só podia ter sido de propósito, por regalo de malícia, para tomar o ponto a ele Soropita, devia de ter sido uma traição!”.³⁸ O encontro com Dalberto e o convite para pernoitar em sua casa desconstroem o frágil universo em que o protagonista se equilibra.

Soropita vive um tempo em suspensão. Por sua impotência em refazer e corrigir um percurso temporal, procura, refugiado no Æo, manter-se a salvo das ameaças do passado e dos juízos do futuro: “ele não queria o reino dos amargos, o passado nenhum, o erro de um erro de um erro”.³⁹ Acredita ele na ilusão do presente em que vive, até a chegada de Dalberto, que instaura a temporalidade nesse universo cristalizado, o que faz Soropita reingressar na realidade. Assim como em “A história de Lélío e Lina”, é necessário o advento de um personagem estranho, que problematize a linearidade do tempo, fazendo com que ele retorne ao seu fluxo, e as tensões tenham resolução.

Não basta a Soropita, no entanto, assegurar-se de que Doralda e Dalberto não se conheçam, é necessária a catarse para a expiação da culpa pelo passado e ele só supera a angústia quando, ao fim do conto, subjuga um dos vaqueiros que acompanhavam Dalberto, o preto Iládio, ameaçando-o de morte por uma ofensa inexistente.

³⁷ ROSA, 1988, p. 31.

³⁸ ROSA, 1988, p. 52.

³⁹ ROSA, 1988, p. 29.

Em “Dão-Lalalão” e “A estória de Lélío e Lina”, o deslocamento dos personagens possibilita-lhes a descoberta e o enfrentamento de afetos e anseios recalçados. É importante ressaltar que, enquanto índice da circularidade na obra, a viagem não pressupõe um retorno temporal a uma mesma realidade. Ao contrário, o deslocamento ocasiona a reconfiguração da história dos personagens, dando-lhes a possibilidade de atribuir novo significado à existência. Em *Corpo de baile*, viajar é repetir um gesto iniciado por outros, revestindo-o, porém, de um novo valor. Esse esclarecimento se faz necessário, pois, segundo Mircea Eliade, em *O mito do eterno retorno*⁴⁰, todo gesto ritualístico do homem primitivo é a imitação de um arquétipo, de um paradigma originado no mundo dos deuses e que, ao ser repetido, reinstaura a condição atemporal do plano divino:

Um sacrifício, por exemplo, não só reproduz exatamente o sacrifício inicial revelado por um deus *ab origine*, no princípio dos tempos, mas também se situa nesse mesmo momento mítico primordial; quer dizer, todo sacrifício *repete* o sacrifício inicial e coincide com ele. Todos os sacrifícios são feitos no mesmo instante mítico do princípio; o tempo profano e a duração são suspensos pelo paradoxo do rito. (...) a repetição dos gestos paradigmáticos confere *realidade* a um ato (ou objeto) e é nessa medida que há uma abolição implícita do tempo profano, da duração, da “história”; aquele que reproduz o gesto exemplar é transportado assim para a época mítica em que esse gesto exemplar foi revelado.⁴¹

Grande parte do esforço que se opera na aventura dos personagens rosianos visa a transcender essa condição perpétua do tempo mítico. Submetidos a uma realidade de sentimentos cristalizados, condicionados a um cenário em que coabitam valores antagônicos - bem e mal, amor e ódio, prazer e medo -, os protagonistas das histórias viajam, deslocando-se no espaço e no tempo, deliberadamente ou por força do destino, buscando,

⁴⁰ ELIADE, 1969.

⁴¹ Eliade, 1969, p. 50.

desse modo, atribuir um novo significado à própria existência. O resultado desse gesto se traduz em cenas emblemáticas, ao longo das novelas: a descoberta da beleza do Mutum por Miguilim, após todo sofrimento de sua infância, na cena que finda o “Campo geral”; a revelação vivida por Pedro Orósio, ao perceber os sinais de sua morte à traição, em “O recado do morro”; o retorno do Grivo à fazenda, em “Cara-de-Bronze”, após ter ido buscar a poesia dos lugares onde o patrão vivera a infância; a partida de Lélío e Lina das terras do Pinhém rumo à alegria de um futuro inesperado; o enfrentamento do preto Iládio por Soropita, e sua permanência nos Gerais ao lado da sua mulher, em “Dão-Lalalão; por fim, a subversão da lei do mundo do sertão em “Buriti”, através do erotismo de Lalinha e Maria da Glória.

Além da viagem, em *Corpo de baile* há outros ritos paradigmáticos que se traduzem na experiência do amor e da morte, no espelhamento da imagem paterna ou materna, na celebração do rito religioso, na focalização da infância.⁴² Verifica-se a reconstrução do passado em “Cara-de-bronze”, história em que um fazendeiro à beira da morte ordena a um vaqueiro que viaje aos lugares onde passara a infância e a juventude e volte contanto tudo o que viu. O vaqueiro é o Grivo, personagem da infância de Miguilim, que retorna adulto em “Cara-de-bronze”. A função do Grivo é resgatar a beleza das imagens e palavras de que o patrão fora apartado, ao longo de uma vida turbulenta e sofrida.⁴³ No trecho abaixo, Rosa sintetiza o enredo do conto:

O Cara-de-Bronze era do Maranhão (os campos-gerais, paisagem e formação geográfica típica, vão de Minas Gerais até lá, ininterrompidamente). Mocinho, fugira de lá, pensando que tivesse

⁴² Esse último tópico pode ser percebido com maior intensidade no “Campo geral”, narrativa que será mais detidamente analisada no segundo capítulo deste trabalho.

⁴³ É importante ressaltar que, em “Campo geral”, o Grivo era um menino que tinha talento em contar histórias, inventar enredos.

matado o pai, etc. Veio, fixou-se, concentrou-se na ambição e no trabalho, ficou fazendeiro, poderoso e rico. Triste, fechado, exilado, imobilizado pela paralisia (que é a exteriorização de uma como que “paralisia da alma”), parece misterioso, e é; porém, seu coração, na última velhice, estalava.⁴⁴

O texto se estrutura como uma peça teatral ou mesmo como um filme e não propriamente como um conto, em virtude do excesso de diálogos e da movimentação cênica. Segundo Marli Fantini,

trata-se de uma montagem cinematográfica e uma exposição metapoética, através das quais o narrador experimenta, num supremo esforço intersemiótico, impedir que tanto ele quanto sua escrita (imobilizante) sejam suprimidos das irrefreáveis virtualidades discursivas encerradas no ato de transmissão e proliferação da rede da oralidade.⁴⁵

De fato, é na camada oral do discurso que se dá a especulação dos vaqueiros em torno do real propósito da viagem do Grivo:

O vaqueiro Fidélis: Tem de ter o jus, não foi em mandriice. Por seguro que deve de ter ido buscar alguma coisa.

O vaqueiro Sãos: Trazer alguma coisa para o Cara-de-Bronze.

O vaqueiro Mainarte: É. Eu sei que ele foi pra buscar alguma coisa. Só não sei o que é.

“Cara-de-Bronze” sintetiza a busca da Poesia inerente ao universo sertanejo, que depende do olhar sensível de um ‘leitor’ capaz de condensar em seus sentidos uma gama de sensações e afetos, e, em seguida, traduzir tudo isso em linguagem:

Então, sem se explicar, examinou seus vaqueiros - para ver qual teria mais viva e “aprensora” sensibilidade para captar a poesia das paisagens e lugares. E mandou-o à sua terra, para, depois, poder ouvir, dele, trazidas por ele, por esse especialíssimo intermediário, todas as

⁴⁴ BIZZARRI, 1980, p. 60.

⁴⁵ FANTINI, São Paulo, 2003, p. 162.

belezas e poesias de lá. O Cara-de-Bronze, pois, mandou o Grivo... buscar poesia. Que tal?⁴⁶

Após dois anos de viagem, o vaqueiro retorna trazendo, na beleza das palavras, a sutileza de imagens e sons do sertão, a essência do conteúdo vivido no passado pelo patrão. Segundo Ana Maria Machado, “ele não sai à procura do sentido, nem do real, mas da palavra sozinha. Não busca o significado, nem o referente, mas o significante”.⁴⁷ O saber e a matéria significante presente na “massa de lembranças”⁴⁸ que traz o Grivo se revela em um dos seus diálogos com os demais vaqueiros:

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?” Eu disse: - “É uma rede grande, branca, com varandas de labirinto..”.

(*Pausa*)

José Proeza (surgindo do escuro): Ara, então! Buscar palavras-cantigas?

Adino: Aí, Zé, opa!

GRIVO: Eu fui...

Mainarte: Jogou a rede que não tem fios.⁴⁹

Na mesma carta citada acima, Guimarães Rosa esclarece sobre esse trecho: “Na página 620, há um oculto desabafo lúdico, pessoal e particular brincadeira do autor, só mesmo para seu uso, mas que mostro a Você, não resisto: ‘Aí, Zé, opa!’, intraduzível evidentemente: lido de trás para diante = apo éZ ia, : a *Poesia*..”.⁵⁰ Inscrito na dimensão significante das palavras está o real objeto do resgate realizado pelo Grivo. De acordo com Benedito Nunes, “a missão do Grivo, objeto da demanda que o velho Cara-de-Bronze ordenou,

⁴⁶ BIZZARRI, 1980, p. 60.

⁴⁷ MACHADO, 2003, p. 92.

⁴⁸ ROSA, 1984, p. 125.

⁴⁹ ROSA, 1984, p. 135.

⁵⁰ BIZZARRI, 1980, p. 60.

foi retrair o surto original da linguagem, recuperar a potencialidade criadora do Verbo”.⁵¹

Fica evidente na aventura do vaqueiro que o sertão de Guimarães Rosa se afigura como um signo pulsante de significados que demandam o exercício interpretativo de quem se propõe a percorrê-lo. Seja pelo viés da poesia, seja pela interpretação mística, o Homem só completa a travessia quando depreende as significações latentes nas imagens, palavras, estórias e canções com que se depara ao longo da viagem.

Esse mesmo caráter codificado de uma mensagem oculta é o que se percebe na narrativa “O recado do morro”, que inicia o volume *No Urubuquaquá, no Pinhém*. Aqui nós temos Pedro Orósio, enxadeiro que guia um grupo de estrangeiros pelo sertão. A aventura do sertanejo consiste em apreender o recado do qual ele é o destinatário e de cuja compreensão depende sua vida. Trata-se de um dos mais bem estruturados contos da obra de Guimarães Rosa, pela imbricada cadeia intertextual, pelo preciosismo dos atributos dos personagens, associados a divindades da mitologia grega e a figuras das narrativas bíblicas.

A comitiva é formada por um estrangeiro, seu Alquiste - um naturalista nórdico, possivelmente um dinamarquês⁵² - que pesquisa a fauna, a flora e a geografia da região entre Curvelo e Corinto, onde se situa o Morro da Garça; os outros viajantes são o frei Sinfrão, frade italiano, que serve como um tradutor para seu Olquiste; seo Jujuca do Açude, fazendeiro de gado; e um segundo guia, Ivo Crônico. A aventura de Pê-Boi, como também era chamado

⁵¹ “A viagem do Grivo”, in: NUNES, 1969.

⁵² Segundo Ana Maria Machado, o nome “é escandinavo e as referências a Lund e a Hrolf, filho de Helgi, fazem supor que seja dinamarquês”. Conf. MACHADO, Ana Maria. *O recado do nome: leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003, p. 109.

o protagonista, consiste em apreender um recado do qual ele é o destinatário e de cuja compreensão depende sua vida. Sua beleza e capacidade de sedução despertam a inveja e o ciúme de outros sertanejos - Martinho, João Lualino, Zé Azogue, Hélio Dias Nemes, Jovelino, Veneriano, além do já citado Ivo Crônico - que tramam contra a sua vida. Cabe a ele descobrir a tempo o recado que parte do Morro da Garça - “solitário, escaleno, escuro, feito uma pirâmide”⁵³ - e que é ouvido e transmitido, primeiramente, por um louco, o Gorgulho, “um velhote grimo, esquisito, que morava sozinho dentro de uma lapa, entre barrancos e grotas – uma urubuquaquara – casa dos urubus, uns lugares com pedreiras. O nome dele, de verdade, era Malaquias”.⁵⁴ Ao cruzar com o Gorgulho, o grupo de homens ouve, sem entender, a primeira versão do recado enviado pelo morro.

Que que disse? Del-Rei, ô, demo! Má-hora, esse Morro, ásparo, só se é de sataná, ho! Pois-olhe-que, vir gritar recado assim, que ninguém não pediu: é de tremer as peles... (...) E que toque de caixa? É festa? Só se for morte de alguém... Morte à traição, foi o que ele Morro disse. Com a caveira, de noite, feito História Sagrada, Del-rei, Del-rei!...⁵⁵

Gorgulho sintetiza, através de uma linguagem pré-lógica, aquilo que o Morro lhe comunicou. Há que se ressaltar esse processo de gradação em que algo é transmitido pela força indiferenciada e primitiva da Natureza e só pode ser captada, primeiramente, por um louco, personagem que habita o limiar da racionalidade. É relevante ainda notar que o nome de Gorgulho, “além de designar um inseto que vive no interior do cereal de que se alimenta, é nome também aplicado a pedrinhas, cascalho e fragmentos de rocha, a bancos de areia e depósito sedimentares, aparentando o morador da caverna ao

⁵³ ROSA, 1984, p. 21.

⁵⁴ ROSA, 1984, p. 19.

⁵⁵ ROSA, 1984, p. 28.

relevo”⁵⁶ Outro traço relevante é que o verdadeiro nome de Gorgulho é Malaquia, que o remete ao Malaquias bíblico - etimologicamente, o “mensageiro de Deus”.

A etimologia dos nomes é um tema à parte na obra rosiana. A preocupação em conjugar a trajetória existencial ao aspecto onomástico dos personagens funciona menos como uma cifra do que como um símbolo capaz de condensar e, ao mesmo tempo, expandir os gestos que os caracterizam. Nenhum trabalho crítico deve se ater à mera causalidade entre o nome e a trajetória dos personagens, mas, em se tratando de uma obra tão plena de diálogos textuais, seria incorreto desconsiderar esse tema.

O segundo personagem a receber e encaminhar o recado, é também um alienado: Catraz, ou Qualhacoco. Irmão do Gorgulho, ele reitera, em sua mensagem, o risco de morte à traição, sem que Pedro Orósio ou os outros homens o escutem ou entendam: “— ‘A bom, agora é que eu estou alembrado, vou contar o que foi que meu irmão Malaquia me dixe...’ Mas, por essa altura, só o menino Joãozezim, que se chegou mais para perto, era quem o ouvia”.⁵⁷:

— ...E um morro, que tinha, gritou, entonces, com ele, agora não sabe se foi mesmo p’ra ele ouvir, se foi pra alguns dos outros. É que tinha uns seis ou sete homens, por tudo, caminhando mesmo juntos, por ali, naqueles altos... E o morro gritou foi que nem satanás. Recado dele. Meu irmão Malaquia falou del-rei, de tremer peles, não querendo ser favoroso... Que sorte de destino quem marca é Deus, seus Apóstolos, a toque de caixa da morte, coisa de festa... Era a Morte. Com a caveira, de noite, feito História Sagrada... Morte à traição, pelo semelhante. Malaquia dixe. A Virgem! Que é que essa estória de recado pode ser?! Malaquia meu irmão se esconjurou, recado que ninguém se sabe se pediu...⁵⁸.

⁵⁶ MACHADO, 2003, p. 101-2.

⁵⁷ ROSA, 1984, p. 37.

⁵⁸ ROSA, 1984, p. 38.

Em dois momentos da narrativa, o narrador utiliza trocadilhos que remetem ao nome desse personagem: “Caminhar era proveitoso. Aqui, *cá atrás*, os outros conversavam e riam - seo Alquiste e frei Sinfrão cantavam cantigas com rompante (...)”⁵⁹ E, mais adiante, na fala do personagem Nomindome: “Ninguém queira ser favoroso! Chegou a Morte aconforme um que *cá traz*, um dessa banda do norte, eu ouvi (...)”⁶⁰

Ao Catraz é dada a obrigação de *trazer* o recado a Pedro Orósio, mas, o destinatário não é capaz de decifrar o conteúdo da fala do louco: “E Pedro Orósio mesmo se esquecia, no meio-lembrar de uma coisa ou outra, fora do que o Catraz estivesse dizendo”.⁶¹

Joãozezim é uma criança sensível à importância da mensagem que se transmite na fala do Catraz.⁶² Daí sua urgência em retransmiti-la, dessa vez, ao Guégue, mais um louco da história, que vivia na fazenda de dona Vininha, por onde passa a comitiva de viajantes: “O Guégue era o bobo da Fazenda. Retaco, grosso, mais para idoso, e papudo (...) O menino Joãozezim falava desapoderado, como se tivesse aprendido só na memória o ao-comprido da conversa”.⁶³ Um dos atributos do Guégue é justamente o de levar e trazer mensagens através do sertão como fica explícito na passagem:

Quando se carecia, mandavam lá o Guégue - com recados, ou doces, quitandas, objetos de empréstimo. Principalmente, era ele portador de bilhetes, da mãe ou da filha, rabiscados a lápis em quarto de folha de papel. Mas, pois, ele apreciava tanto aquela viajinha, que, de algum tempo, os bilhetes depois de lidos tinham de ser destruídos logo; porque, se não lhe

⁵⁹ ROSA, 1984, p. 31. (grifo meu)

⁶⁰ ROSA, 1984, p. 55. (grifo meu)

⁶¹ ROSA, 1984, p. 38.

⁶² Observe-se a proximidade entre os universos da loucura e da infância, fato que será reiterado com maior intensidade nas narrativas de *Primeiras estórias*.

⁶³ ROSA, 1984, p. 38 e 40.

confiavam outros, o Guégue apanhava mesmo um daqueles, já bem velhos, e ia levando, o que produzia confusão.⁶⁴

A confusão do Guégue ao conduzir os bilhetes é uma metáfora das transformações a que um conteúdo está exposto ao ser retransmitido por uma cadeia de mensageiros - principalmente quando se trata de uma rede de pessoas que estão à margem da razão que nivela e ordena a maioria dos homens. No entanto, o cerne da mensagem - a existência de uma luta de morte, o caráter de traição, a noite de festa - mantém-se inalterado no trânsito do recado. É o que se percebe quando o Guégue o transmite ao Nomindome:

– 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...⁶⁵

Nomindome é um beato louco que, quando jovem, estudara em um seminário católico. Segundo Ana Maria Machado, o personagem “tem a revelação de que tudo está é no Nome do homem, Nomindome. Essa pluralidade onomástica de quem é chamado Jubileu, Santos-Óleos, Nominedômine, Nomindome, Nomendomen, e em seu discurso fala em *Cá traz, Caifaz e Malaquias*, marca o momento mais delirante da linguagem do recado”.⁶⁶

Tomado do impulso místico de quem recebeu a revelação de um anjo, Nomindome leva até a cidade a mensagem de morte, invadindo a igreja e alertando as pessoas para o perigo que ameaçava a vida daqueles que não se

⁶⁴ ROSA, 1984, p. 39.

⁶⁵ ROSA, 1984, p. 40.

⁶⁶ MACHADO, 2003, p. 102.

convertessem antes do fim do mundo: “Aceitem meu conselho, venham em minha companhia... Deus baixou as ordens, temos só de obedecer. É o rico, é o pobre, o fidalgo, o vaqueiro e o soldado... Seja Caifás, seja Malaquias! E o fim é à traição. Olhem os prazos!..”.⁶⁷ Do meio do sertão, no recôndito lugar onde habitava o Gorgulho, o recado chega ao universo urbano e começa a ganhar forma, a tornar-se inteligível.

O penúltimo portador da mensagem é o Coletor - um louco que se julgava “milionário de riquíssimo, e o tempo todo passava revendo a contagem de suas posses”.⁶⁸ Em seu nome e na manifestação de seu transtorno estão inscritos os gestos de quem *colhe, aglutina, guarda*, imagem rica de significados, se pensarmos que nesse momento o recado começa a tomar forma, condensando-se e fazendo-se inteligível. Transmitido pelo Coletor, o conteúdo amorfo e desconexo do recado é recebido e sistematizado pelo violeiro Laudelim, em cujo nome há uma sugestão musical onomatopáica, percebida pelo estrangeiro Alquiste: “- **Laudlim...** - dizia ele batidas vezes: - **Laud’lim... Lau’dlim... Laau-d’lim’m** assim, quiça nos sentimentos dele fazia coisa que estivesse tremeluzindo campainha.⁶⁹ Note-se que o estrangeiro é atento à dimensão significativa do signo, o que o remete ao mesmo plano de análise subjetiva e intuitiva dos loucos e da criança na novela. Após breve conversa com o Coletor, da qual também participou Pedro Orósio - que, mais uma vez, esteve à parte do significado que a ele se destinava, Laudelim Pulgapé, “dava de com os olhos de não ver, ouvido de não escutar, e se

⁶⁷ ROSA, 1984, p. 55.

⁶⁸ ROSA, 1984, p. 58

⁶⁹ ROSA, 1984, p. 66 (grifo do autor)

despreparava todo, nuvejava”⁷⁰, como que tomado por uma inspiração transcendente que o obrigava a dar forma inteligível àquele conteúdo. É o que ele faz ao compor a canção em que conta a estória do rei atraído:

*Quando Rei era menino
já tinha espada na mão
e a bandeira do Divino
com o signo-de-salomão.
Mas Deus marcou seu destino:
de passar por traição.*

*Doze guerreiros somaram
pra servirem suas leis
– ganharam prendas de ouro
usaram nomes de reis.
Sete deles mais valiam:
dos doze eram um mais seis...*

*Mas, um dia, veio a Morte
vestida de Embaixador:
chegou da banda do norte
e com toque de tambor.
Disse ao Rei: - A tua sorte
pode mais que o teu valor?*

*– Essa caveira que eu vi
não possui nenhum poder!
– Grande Rei, nenhum de nós
escutou tambor bater. . .
Mas é só baixar as ordens
que havemos de obedecer.*

*– Meus soldados, minha gente,
esperem por mim aqui.
Vou à Lapa de Belém
pra saber que foi que ouvi.
E qual a sorte que é minha
desde a hora em que eu nasci. . .*

*– Não convém, oh Grande Rei,
juntar a noite com o dia. . .
– Não pedi vosso conselho,
peço a vossa companhia!
Meus sete bons cavaleiros
flor da minha fidalguia...*

*Um falou pra os outros seis
e os sete com um pensamento
– A sina do Rei é a morte,*

⁷⁰ ROSA, 1984, p. 60

*temos de tomar assento. . .
Beijaram suas sete espadas,
produziram juramento.*

*A viagem foi de noite
por ser tempo de luar.
Os sete nada diziam
porque o Rei iam matar.
Mas o Rei estava alegre
e começou a cantar. . .*

*Escuta, Rei favoroso,
nosso humilde parecer:
.....”⁷¹*

O enredo dessa espécie de cordel é cantado no hotel em que se hospedava o seo Alquiste em presença dos cinco personagens da comitiva guiada por Pedro Orósio. Porém, antes do desfecho da cantiga, quando o rei lutava com seus inimigos, Pê Boi retira-se, tomado de uma incontrolável vontade de urinar, o que o impede de saber o final da estória do rei. No entanto a força das imagens, associadas ao encanto da melodia se fixam na memória do enxadeiro, permitindo, finalmente que o recado comece a ser entendido pelo destinatário: “Entrementes, ia cantando. Mal e mal, tinha aprendido uns pés-de-verso, aquela cantiga do Rei não saía do raso de sua idéia”.⁷² Prestes a ser assassinado, enquanto caminha junto aos sete supostos amigos em direção a uma festa, Pedro Orósio percebe aquilo que durante toda a viagem foi sendo dito e repetido através da linguagem incompreensível da loucura: “Parecia coisa que tinha estado escutando aquilo a vida toda!. Palpitava o errado. Traição? Ah, estava entendendo. Num pingão dum instante.

⁷¹ ROSA, 1984, p. 67-8

⁷² ROSA, 1984, p. 81.

Olhou aqueles em redor. Sete”.⁷³ Por isso, antes de ser atacado, avança sobre seus inimigos, desvencilhando-se da morte:

– “Morrer à traição? Cornos!” Foi foi uma suscitada, o Pedro se estabanando. Espera! Zape, pegou o Ivo, deu com ele no chão, e já arrependia o Martinho no parapeito, o arcou, rachou-o. E vinha o Nemes, de barba a barba com, e num desgarrão o Nemes era achatado. – “Toma, cão! Viva o Nomendomem!”

O louco, a criança, o estrangeiro e o artista são tipos de personagens que têm presença marcante nas novelas do *Corpo de Baile*, assim como no restante da obra de Guimarães Rosa. O discurso em torno de um imaginário que escapa à lógica previsível, e que parte do enfoque dado a esses três tipos de personagens, configura um importante objeto para a análise dessa obra. São pessoas que vivem no limiar da compreensão racional do mundo e operam no plano da intuição da descontinuidade, do irracionalismo, ambientes plenos de um sentido secundário que, na obra de Rosa, ganham o palco principal do enredo das narrativas. Nas palavras do próprio autor,

“O recado do morro” é a estória de uma canção a formar-se. Uma revelação, captada, não pelo interessado e destinatário, mas por um marginal da razão, e veiculada e aumentada por outros seres não-reflexivos, não escravos ainda do intelecto: um menino, dois fracos de mente, dois alucinados - e, enfim, por um artista; que, na síntese artística, plasma-a em canção, do mesmo modo perfazendo, plena, a revelação inicial⁷⁴.

Após essa cadeia de sentidos desconexos, é necessário o advento do artista para dar um significado coeso ao conjunto de signos percebidos pelos loucos em sua relação com o mundo. Laudelim é capaz de condensar, poeticamente, todo o conteúdo que provém de um universo pré-lógico, anterior à compreensão racional. José Miguel Wisnik afirma que Laudelim é “capaz de dar forma ao símbolo, integrando os elementos dispersos, intensos

⁷³ ROSA, 1984, p. 74.

⁷⁴ BIZZARRI, 1981, p. 59.

e conflituados da experiência do limite e da fantasia, da negatividade e da positividade”.⁷⁵ Com isso, a cadeia de mensagens, após percorrer os tortuosos caminhos da insciência e da loucura, ganha uma forma inteligível:

Pela fé, pela loucura, pela inocência, pela infância, pela poesia, em uma sucessão de videntes privilegiados porque carentes, o recado atinge enfim sua forma estruturada e definitiva, a forma com que irá chegar a seu destinatário, cumprindo sua ascensão desde as profundas grutas dos urubus (...) até as largas passadas para as estrelas com que termina a narrativa.⁷⁶

Em “Uma estória de amor”, há também a expectativa de um acontecimento que irá modificar os estado dos personagens. Manuelzão é um vaqueiro que reúne o povo dos arredores da fazenda da Samarra para a festa de inauguração de uma capela. A construção foi um desejo de sua mãe que, antes de falecer, “mencionara a mesa-de-campo como o ponto ideado para se erigir uma capelinha, a sobre”.⁷⁷ Para a missa inaugural, é convidado o frei Petroaldo, um estrangeiro “alimpado e louro, com polainas e culotes debaixo do guarda-pó, com o cálice e os paramentos nos alforjes”.⁷⁸

Manuelzão é um homem sério, valoriza o trabalho e o progresso. É agregado do fazendeiro Federico Freyre, que deixou ao seu governo as terras da Samarra: “Te entrego, Manuelzão, isto te deixo em mão, por desbravar!”.⁷⁹ A festa de inauguração da capela é o primeiro momento devotado ao prazer, após quatro anos de trabalho árduo e constante, “pois ele sempre até ali usara um viver sem pique nem pouso – fazendo os outros sertões, comboiando

⁷⁵ WISNIK, José Miguel. *Recado da viagem*. Revista Scripta. Vol. 1, n. 1, PUC – MG 1997, p. 168.

⁷⁶ MACHADO, 2003, p. 104

⁷⁷ ROSA, 1984, p. 151.

⁷⁸ ROSA, 1984, p. 151.

⁷⁹ ROSA, 1984, p. 151.

boiadas, produzindo retiros provisórios, onde por pouquinho prazo se demorava – sabendo as poeiras do mundo, como se navega”.⁸⁰

Em busca de fé e diversão, reúnem-se na Samarra

os vaqueiros, as famílias, barranqueiros, vazenteiros, veredeiros, geralistas, chapadeiros, total de 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.⁸¹

São figuras relevantes no conto: o filho de Manuelzão, Adelço, que ele fora buscar no sertão dos Gerais para auxiliá-lo, embora só o tivesse visto três vezes, até então; Leonísia, a mulher de Adelço, por quem Manuelzão tem estima e apreço; o garoto Promitivo, irmão de Leonísia, que tem fama de não gostar de trabalho; a contadora de estórias Joana Xaviel, sedutora nas narrativas, mas pouco confiável ao olhar de Manuelzão; o velho Camilo, sertanejo miserável que vive da ajuda dos outros e que nutre um amor anacrônico por Joana Xaviel; além desses, e cumprindo um papel recorrente no *Corpo de baile*, há o louco João Urúgem, “que não morava em vereda, nem no baixio, nem em chapada, mas vivia solitário, no pé-de-serra (...) onde urubu faz casa nas grotas e as corujas escolhem sombra, onde há monte de mato (...)”.⁸² É notória a similitude de João Urúgem com o louco Gorgulho de “O recado do morro”, ambos moradores de grutas e afinados com a linguagem da natureza: “João Urúgem conversava com os entes do mato do pé-de-serra – se dizia. Não possível. Esses bichos e pássaros, do desmentido. Mas se sabe

⁸⁰ ROSA, 1984, p. 151.

⁸¹ ROSA, 1984, p. 200.

⁸² ROSA, 1984, p. 161.

que cada pássaro fala, diz uma coisa, no canto que é seu, e ninguém não entende”.⁸³

Manuelzão se compõe como um personagem contrário à condição primitiva do sertão. Seu orgulho reside em dominar a força bruta e imprimir a ordem necessária ao advento do progresso e da modernidade:

Aquilo eram proezas para com respeito se dizer: o vale dele, Manuelzão; a Samarra, lugar de bases; Federico Freyre – o poder do dinheiro moderno! Todos, exaltados, falassem: – *Este é o Manuel Manuelzão J. Jesus Roiz Rodrigues!*... Mais falassem.⁸⁴

Sua opção pelo progresso, que se traduz nesse desejo, um tanto afoito, por ordenar a lida no campo, o incita a alargar os domínios da fazenda sobre o mundo “não civilizado” que a margeia: “Ir, por caminhos de caatinga e de Gerais, semideiros, cortar matos, queimar campos, levar gado de cristão, dizer seu nome. Pra quê? Só estamos repisando o que foi de bugre. Quem picou as primeiras terras?”.⁸⁵ Manuelzão é a força de um mundo capitalista cristianizado que avança sobre o sertão, combatendo o primado da intuição sobre a lógica, da Alegria primordial sobre a culpa reguladora: “O lugar carecia de progressos. Os meninos do Adelço, os netinhos dele Manuelzão, iam crescer, criar ali. Mas como filhos de fazendeiro, recolhendo as comodidades, tendo livro de estudo”.⁸⁶ Daí sua intolerância com João Urúgem, símbolo da aproximação do Homem com a natureza, tanto por seu modo animalizado de viver, quanto por essa capacidade de inteirar-se da linguagem do mundo de

⁸³ ROSA, 1984, p. 197.

⁸⁴ ROSA, 1984, p. 217.

⁸⁵ ROSA, 1984, p. 196.

⁸⁶ ROSA, 1984, p. 193.

plantas e bichos: “Criaturas feito o João Urúgem, não podia mais haver, era até demoniamento”.⁸⁷

No entanto, o traço imprevisível da festa dará vazão à força imponderável de um sertão que Manuelzão até ali tentou conter e negar. O poder dionisíaco que se instaura durante dia e noite de comemorações arrebatada e transcende, gradativamente, o caráter regulador que imperava na Samarra, criando uma suspensão temporal à revelia do desejo de Manuelzão: “Solta, a festa não era entendida dele Manuelzão, não correspondia às alças”.⁸⁸ O vaqueiro sabe que algo lhe escapa, algo que habita as estórias de Joana Xaviel, que se inscreve no amor sem lei do velho Camilo, no encanto da rabeça do Chico Bràabóz, no devaneio da dança de Maçarico, na presença do louco João Urúgem. No intervalo instaurado pela festa, o sertão manda de volta os mistérios que o progresso suprimiu, expondo Manuelzão a um dilema de que até então não se dera conta: o de ser um sertanejo que luta contra o sertão.

Um fato alegórico que revela esse dilema, ao longo do conto, é o caso do riachinho que secou após um ano da fundação da Samarra:

Foi no meio duma noite, indo para a madrugada, todos estavam dormindo. Mas cada um sentiu, de repente, no coração, o estalo do silenciosinho 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 no fundo, mais longe dos silêncios, ele tinha ido s’embora, o riachinho de todos.⁸⁹

⁸⁷ ROSA, 1984, p. 193.

⁸⁸ ROSA, 1984, p. 210.

⁸⁹ ROSA, 1984, p. 155.

A morte do riacho é um signo da metamorfose do mundo mítico que cede lugar à História, ao processo de devastação exercido pelo progresso. Diante da força ordenadora da modernidade, resta à Poesia primordial, simbolizada pelo riacho, ir habitar lugares simbólicos como as estórias, a memória coletiva, as festas. É nesse sentido que a jornada festiva na Samarra potencializa as tensões latentes no universo existencial do vaqueiro, pois permite o retorno do Mito reprimido pela Modernidade. Se no plano externo é inviável a coexistência plena desses dois signos – o riacho e a Samarra – na alma de Manuelzão eles convivem e se debatem. A morte do riacho é a morte de uma memória que ele guarda de sua origem: “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”.⁹⁰

Manuelzão segue o fluxo dos demais personagens do *Corpo de baile* que lidam com a consciência da perda e com o necessário resgate do Sertão enquanto instância mítica, plena de significado e de saber poético. Pelo viés do platonismo, pode-se pensar que os protagonistas dos contos em questão vislumbram, em algum momento de sua viagem ou de seus conflitos, um fragmento da Idéia original, inscrita no Sertão.⁹¹ Para isso, esses protagonistas têm sempre o auxílio dos mediadores que, em sua maioria, são personagens à margem da racionalidade e da lógica e que, por isso, permitem o ingresso numa outra ordem de acontecimentos. Os loucos, as crianças, os velhos, os cantadores e os contadores de estórias encarnam esse papel mediador, permitindo a revelação de um conteúdo latente, inacessível à compreensão racional do Homem.

⁹⁰ ROSA, 1984, p. 156.

⁹¹ Sobre a teoria da “Idéia” platônica conf. PLATÃO, 2002.

Em “Uma estória de amor” caberá ao velho Camilo, ao fim da festa, consolidar a metáfora da transição vivida por Manuelzão. Incitado pelo vaqueiro a contar uma estória, Camilo é tomado pelo poder da palavra poética: “Ao velho Camilo de gandavo, mas saído em outro velho Camilo, sobremente, com avoadada cabeça, com senso forte”.⁹² A estória que conta é a de um fazendeiro que morreu, deixando no mundo seu cavalo “que só ele mesmo sabia amontar”.⁹³ Senhor de muitas posses, esse fazendeiro tinha um filho que herdou a “Fazenda Lei do Mundo, no campo do Seu Pensar...”.⁹⁴ Nos domínios da fazenda havia um boi que não se deixava governar por nenhum vaqueiro. Chamava-se Boi Bonito e, após dois anos de resistência à tentativa dos vaqueiros em dominá-lo, “o Boi partiu no mundo...”.⁹⁵ Chega um dia à fazenda um vaqueiro de fora, que propõe trazer o Boi de volta. Para isso, reúne mais de mil homens para buscar o animal que já tinha ganho fama em todo o mundo. O vaqueiro que a ninguém dizia seu nome, pede para ser chamado apenas de Menino, e parte atrás do Boi. Após dias de luta e perseguição o vaqueiro chega ao lugar onde o Boi vivia:

Num campo de muitas águas. Os buritis faziam alteza, com suas vassouras de flores. Só um capim de vereda, que doirava de ser verde – verde, verde, verdeal. Sob oculo, nesses verdes, um riachinho se explicava: com a água ciririca – ‘Sou um riachinho que nunca seca...’ – de verdade, não secava. Aquele riachinho residia tudo. Lugar aquele não tinha pedacinhos. A lá era a casa do Boi.⁹⁶

⁹² ROSA, 1984, p. 241.

⁹³ ROSA, 1984, p. 241.

⁹⁴ ROSA, 1984, p. 242.

⁹⁵ ROSA, 1984, p. 242.

⁹⁶ ROSA, 1984, p. 254.

Dá-se então a luta final em que o Boi se entrega ao comando do vaqueiro. Mas ao contrário do que se espera, não há embate, apenas o Boi se deixa dominar, deitando-se diante do Menino:

Mas o Boi deitou no chão – tinha deitado na cama. Sarajava. O campo resplandecia. Para melhor não se ter medo, só essas belezas a gente olhava. Não se ouvia o Bem-te-vi: se via o que ele não via. Se escutava o riachinho. Nem boi tem tanta lindeza, com cheiro de mulher solta, carneiro de lã branquinha.⁹⁷

E assim o Boi se transforma, tornando-se humanizado, inteligível e guardando em si apenas a lembrança do poder de beleza de seu estado original: “Mas o Boi se transformoseava: aos brancos de aço de lua. Foi nas fomalhas de um instante – o meio tempo daquilo durado”.⁹⁸ As palavras finais do Boi, antes de ser levado à Fazenda Lei do Mundo são reveladoras das metamorfoses do sertão em “Uma estória de amor”: “Digo adeus aos belos campos, / ô meu mão, / onde criei o meu passado. / Riachim, Buriti do Mel, / ô meu mão / amor do pasto secado?..”.⁹⁹

A pergunta final do Boi é emblemática, na medida em que resgata o caso do riachinho seco na Fazenda da Samarra. Sua fala é o anúncio de que algo deverá morrer para que uma nova ordem se instaure, pois só mesmo na lenda e na estória¹⁰⁰ é possível a existência de um riacho que nunca seca. O modo pacífico com que o Boi se deixa dominar não oculta a tristeza de sua nova condição. Sob a tutela do Homem essa força genuína só poderá se

⁹⁷ ROSA, 1984, p. 254.

⁹⁸ ROSA, 1984, p. 254.

⁹⁹ ROSA, 1984, p. 255.

¹⁰⁰ Uso aqui a palavra na acepção rosiana de “enredo fictício”, poético, fantasioso, em contraposição ao caráter factual da História.

revelar em momentos de alumbramento e epifania¹⁰¹, para além do controle e da lógica a que ela se submeteu. Há que se notar, ainda, que só mesmo um vaqueiro de nome *Menino* seria capaz de chegar a esse estado de pureza primitiva do Mito e trazê-lo à vista do mundo, como ocorre em “Uma estória de amor”. O vaqueiro vence o medo, mas não precisa usar a força da vara-de-ferrão para submetê-lo: “O de ver que tinha o Boi: nem ferido no rabicho, nem pego na maçaroca, nem risco de aguilhada”.¹⁰² Com isso, dá-se a transição de um estado de perfeição ideal e indomada para uma realidade cognoscível e racional.

A estória do velho Camilo traduz e sintetiza a transição desse conteúdo de significação do Mito para o fluxo contínuo do tempo histórico. A ordem e o progresso dominam a força bruta do Boi, plena de Beleza e horror, encanto e medo, tornando-a inteligível, manipulável. Em contrapartida, essa Modernidade é atravessada pela condição imponderável do influxo poético e da surpresa criadora, instâncias de uma transcendência necessária ao Homem. O Boi se deixa amoldar à Lei do Mundo, mas guarda consigo a essência — a Idéia — plena de poesia e saber, a qual devolve ao mundo civilizado. Não é sem propósito que, ao partirem rumo à Fazenda, o Boi e o vaqueiro bebem juntos da água do riacho que nunca seca: “O vaqueiro baixou o laço no Boi Bonito. Pôs surrupêia. Passou no pau, amarrou. O Boi tinha de dormir ali amarrado. Mas, da água do riachinho, eles dois tinham juntos bebido. Por horas que anoitecia, o Vaqueiro desconhecia o caminho da Fazenda”.¹⁰³

¹⁰¹ A epifania, enquanto “apreensão intuitiva da realidade” (conf. Houaiss, 2001, p. 1178) é a manifestação mais intensa das revelações a que estão sujeitos os personagens de Guimarães Rosa, sobretudo as crianças. ver “Campo geral” in ROSA, 1984; e “As margens da alegria” in ROSA, 1988.

¹⁰² ROSA, 1984, p. 254.

¹⁰³ ROSA, 1984, p. 256.

“Campo geral” e “Uma estória de amor” são estórias sucessivas no *Corpo de baile* que focalizam a metamorfose desse espaço mítico que é o sertão de Guimarães Rosa. Miguilim e Manuelzão vivem de modo inverso o aprendizado dos limites entre os mundos arcaico e moderno. Enquanto o vaqueiro realiza um resgate, o menino do Mutum vive a perda da pureza do mundo do sertão. Sua infância será marcada pela experiência da morte e da desagregação familiar, fatos que irão determinar sua partida rumo à cidade, ao fim da novela. Miguilim apega-se àquilo que Manuelzão, a princípio, resiste: o encanto das estórias, a linguagem da natureza, os sinais da intuição. A privação desse universo é uma marca profunda na existência do menino. Daí seu retorno, em “Buriti”, novela que encena a última das metamorfoses do *Corpo de baile*.

Miguilim é o personagem símbolo da circularidade do livro. A análise de sua trajetória é fundamental para a compreensão do caráter cosmogônico de que se reveste o *Corpo de baile*, pois ele realiza, no grande ciclo da obra, a transição que os demais protagonistas vivem no enredo de cada novela. Há que se ressaltar, ainda, na sua trajetória, a necessidade de se pensar o *Corpo de baile* como uma obra que, embora se movimente em direções várias, não pode ser compreendida satisfatoriamente em análises que não considerem sua totalidade, como pensou o próprio autor quando desmembrou a obra em três livros distintos. A experiência de Miguilim encerra a proposta estético-filosófica de Guimarães Rosa, pois demonstra a dialética necessária entre a tradição e a modernidade, reiterando a permanência da poesia no ambiente sertanejo, ao mesmo tempo em que promove o movimento de afetos estagnados desse mesmo sertão.

Capítulo 2

O menino das palavras sozinhas

Guardar uma coisa é olhá-la, fitá-la, mirá-la por admirá-la, isto é, iluminá-la ou ser por ela iluminado.

Antônio Cícero, “Guardar”

Não-entender, não-entender, até se virar menino.

Guimarães Rosa, “Cara-de-Bronze”

O Mutum era bonito. Agora ele sabia.

Guimarães Rosa, “Campo geral”

“Campo geral” é uma novela fundadora, na qual se encenam temas e motivos que perpassam o conjunto de sete narrativas da obra *Corpo de baile*. Em correspondência com Edoardo Bizzarri, Rosa diz que o enredo de “Campo geral”

(...) 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 ambigüidade fecunda. Como lugar, ou cenário, jamais se diz um *campo geral* ou *o campo geral*, *este campo geral*; no singular, a expressão não existe. Só no plural: “os gerais”, “os campos gerais”. Usando, então, o singular, eu desviei o sentido para o simbólico: o de plano geral (do livro).¹

Nesse “plano geral” do *Corpo de baile*, configura-se o projeto inicial de Rosa, pois é nele que irão se fundar os aspectos míticos, metafísicos e estéticos que irão nortear toda a obra.² “Campo geral”, a narrativa do aprendizado, focaliza a origem primitiva dos afetos humanos através da aventura do personagem Miguilim. O cotidiano da infância, a perda da ingenuidade através da descoberta angustiante da dor e da beleza, os rituais de iniciação são temas que perpassam esse texto fundador do *Corpo de Baile*.

As idéias de *organização* e *movimento*, inerentes ao título *Corpo de baile* são os pressupostos que orientam a sucessão e o encadeamento das novelas. O esforço pela manutenção da estrutura desse “corpo” - fato verificável nos diálogos de Guimarães Rosa com seus tradutores - não impede a “dança” das narrativas ao longo das publicações. Como foi dito no capítulo anterior, da primeira edição, em 1956, até o formato atual, houve mudanças na ordem das novelas, mantendo-se inalterada, no entanto, a posição de

¹ BIZZARRI, 198, p. 58.

² Segundo Heloisa Vilhena de Araújo, “os motivos e temas introduzidos no *Campo geral* e que dão a orientação e os parâmetros para os demais contos de *Corpo de Baile* são: a vida (e a sexualidade), a morte – *Eros e Thanatos*; o visível (o corpo) e o invisível (o espírito)”. ver ARAÚJO, 1992.

“Campo Geral” e “Buriti”. Esse fato é relevante, já que ambas as narrativas espelham elementos temáticos e estruturais em sua composição, na qual se relacionam a infância e a maturação, o sertão e a cidade, a inocência e o erotismo.

O percurso do protagonista de “Campo geral” consiste na busca pela educação do olhar e no conseqüente aprendizado da Alegria, pressuposto filosófico que marca as personagens desde Riobaldo em *Grande sertão: veredas*, até o protagonista do conto “As margens da alegria” de *Primeiras estórias*.

Miguilim é inconsciente da miopia real que o impede de enxergar a beleza do Mutum, lugar onde vivia com sua família em pleno sertão dos Gerais. A “cegueira” inicial e o retorno da visão na cena final quando o Doutor José Lourenço lhe empresta os óculos são, na verdade, metáforas da carência que assola a alma humana e da necessária revelação que possibilitaria a libertação do ser. Na estória de Miguilim se inscreve a dialética entre a aparência e a essência, entre o corpo e o espírito.

Miguilim vivia no Mutum, mas nascera, na verdade, no Pau-Roxo, lugar do qual não guardava senão fragmentos de memória. A primeira viagem, em companhia do tio Terêz, ocorre quando o menino completa sete anos. Ele será crismado pelo bispo, em um lugar chamado Sucuriju. O sacramento da crisma assume um caráter de iniciação, já que é o índice manifesto de um sacramento latente que irá ocorrer nesse percurso: o contato com a Beleza, a partir da visão exterior ao mundo do Mutum. Miguel retorna trazendo as palavras de um homem desconhecido que dissera que o Mutum “É um lugar bonito, entre morro e morro, com muita pedreira e muito mato, distante de

qualquer parte”.³ A constatação desse fato é reveladora para a criança: “Não porque ele mesmo Miguilim visse beleza no Mutum – nem ele sabia distinguir o que era um lugar bonito e um lugar feio. Mas só pela maneira como o homem tinha falado: de longe, de leve, sem interesse nenhum”.⁴

O menino ainda não distingue a beleza, mas percebe sua existência sutil, na maneira como o homem a enuncia. A escuta atenta da dicção característica do universo sertanejo faz de Miguilim um menino sensível às sutilezas ocultas na brutalidade de sua vida familiar. A tristeza da mãe, a violência do pai e os castigos a que é exposto não impedem seu profundo amor pelo irmão Dito, sua afeição pelos animais, seu interesse pelo mundo dos vaqueiros, sua curiosidade pelos mistérios que envolvem a fé de vó Izidra ou as feitiçarias de Mãitina. Miguilim é o observador atento que busca compreender a essência do Belo, que se encanta e sofre diante das descobertas.⁵

A afeição pelos animais, sobretudo aqueles que lhe inspiram cuidado, se confirmará em “Buriti”, quando Miguel retorna ao sertão como veterinário. Uma alegoria importante dessa sua relação com os bichos é a lembrança da vez que seu pai lhe dera um banho com sangue de tatu, mais tarde esclarecido pela mãe que “dizia que ele tinha estado muito fraco, saído de doença e que o banho no sangue vivo do tatu fora para ele poder vingar”.⁶ Fica claro o paralelismo do ritual da crisma e da unção com o sangue do tatu, símbolo de purificação/iniciação da criança. A partir daí, ele alimenta uma

³ ROSA, 1984, p 13.

⁴ ROSA, 1984. p. 15

⁵ Kathrin Rosenfield, em seu artigo “Guimarães Rosa no espelho de Machado, Flaubert e cia”, busca demonstrar que, na obra desse autor, “os meninos não são meros personagens dentro de histórias do sertão, mas a ingenuidade infantil torna-se um tema que permite refletir sobre os princípios da criação literária e da revitalização da cultura”. ROSENFELD, 2000.

⁶ ROSA, 1984. p. 17.

relação de amor, medo e compaixão pelos animais do sertão. Primeiro há os animais da fazenda: bois, vacas, cavalos, cachorros e o papagaio; mais à distância estão pássaros, sapos, tatus, coelhos, tamanduás, veados; afora os insetos como as abelhas de seo Aristeu e os vaga-lumes: —“Olha quanto mijafogo se desajuntando no ar, bruxolim deles parece festa!” Inçame. Miguilim se deslumbrava —‘Chica, vai chamar Mãe, ela ver quanta beleza’ ”.⁷

A compaixão de Miguilim pelos animais que são caçados ou aprisionados⁸ é um índice da associação entre o universo dos bichos e das crianças em “Campo geral”. Ambos se marcam pela percepção do mundo não mediada pela lógica do universo adulto, ligam-se pela castidade dos que não sabem. Pode-se pensar que a obra encena um processo de metamorfoses entre homens e animais, a partir de relações como a de Miguilim e a cachorrinha Pingo-de-ouro, do pai nhô Berno e o touro Rio-Negro, de seo Aristeu e as Abelhas, do menino Patori que traz no próprio nome uma alusão aos bichos, “uma espécie de pequeno pato-bravo ou marreco do mato”.⁹ A incorporação de atributos humanos pelos animais, bem como o processo inverso da zoomorfização dos homens, denota a intenção de se explorar tal paralelismo. Nesse processo, nota-se tanto a intenção de se “valorizar” quanto a de se “rebaixar” o homem, quando comparado ao animal. Na arte clássica, conforme constatou Hegel, tal associação “só serve para exteriorizar o que é feio, mau, insignificante, natural, não espiritual, enquanto anteriormente a forma animal servia para exprimir valores positivos e

⁷ ROSA, 1984. p. 78

⁸ O reflexo desse sentimento no Miguel adulto será percebido em Buriti em um dos diálogos iniciais com Maria da Glória: “Você não gosta de caçada? Fugi de responder. O que devia ter dito: que odeio, de ódio. Assoante, pobre do tatu, correndo da cachorrada”

⁹ Em BIZZARRI, 1980, p.22), Guimarães Rosa confirma a origem do nome ao seu tradutor italiano.

absolutos”.¹⁰ Há, sem dúvida, em “Campo geral” esse modo positivo de se tratar essas aproximações e metamorfoses. Um exemplo claro é a função do cachorro Gigão como protetor da casa e das crianças – pelas cenas em que denuncia a presença da cobra urutu que invadira a casa e quando avança sobre o touro Rio-Negro impedindo-o de ferir os meninos. O ato do animal é recompensado com a permissão de que ele durma dentro de casa, como um membro da família. Por trás desse gesto, está a simbologia da manutenção da ordem familiar, tão ameaçada pelos conflitos que vivem os adultos em “Campo geral.” O mal representado pela cobra e pelo touro é o símbolo de um outro mal que se constrói gradativamente, em razão do comportamento adúltero de Nhanina, mãe de Miguilim, e dos ciúmes e da brutalidade do seu pai, razões da desagregação da família.

A perda da cachorrinha Pingo-de-ouro é um segundo exemplo que denota a associação entre o menino e o animal. A cachorra era quase cega e tinha um filhote “alegrinho, e sem vexames, não tinha vergonha de nada, quase nunca fechava a boca, até ria”.¹¹ Miguilim nutria um afeto calado pelos dois. No entanto, ambos são dados pelo pai a uns tropeiros que passavam pelo Mutum, a contragosto da criança. Essa é a primeira das muitas perdas que o menino irá sofrer em seu processo de amadurecimento. A Pingo-de-ouro, que se perpetua como um elemento do imaginário de Miguilim, é seu elo com a infância, desprotegida, assustada, sem rumo. Na ficção, no fingimento, a cachorrinha se mistura à estória da cuca que um menino achou e que depois os outros tomaram dele e mataram. Miguilim, que nem sabia o que era uma cuca, percebe que o modo de manter a cachorrinha viva é transformando-a,

¹⁰ HEGEL, 1996, p. 20.

¹¹ HEGEL, 1996, p. 20.

também, em estória: – “Dito, um dia eu vou tirar a estória mais linda, mais minha de todas: que é a com a Cuca Pingo-de-ouro!...”.¹²

A partir daí, a Cuca Pingo-de-ouro passa a ser um elemento constante no imaginário do menino e, mais tarde, do adulto Miguel que, em seu primeiro diálogo com Maria da Glória, em “Buriti”, lembra-se, acanhado, de uma cachorrinha que “dava saltos, dobrada, e rolava na folhagem das violetas, e latia e ria, com brancos dentes, para o cachorrinho seu filhote..”.¹³

A estória da cachorrinha resume, na verdade, a estória do próprio Miguilim. Ele também irá deixar o Mutum, quase cego, entregue para ser criado por um estranho. Esse espelhamento reitera a correspondência entre animais e homens e demarca o Mutum como o lugar do mito, à semelhança das narrativas de caráter fundador, em que um espaço edênico abriga seres humanos e não humanos que se metamorfoseiam. A compaixão de Miguilim pelo abandono da cachorra advém de seu próprio medo em ter de deixar o espaço de abrigo e afeto que o Mutum representa. O menino antevê nesse pequeno episódio o trauma maior pelo qual passará com a desagregação da família, após a morte do Dito, o suicídio do pai e a partida de vó Izidra.

Por outro lado, é possível perceber, a partir da estória de Miguilim e da cachorrinha Pingo-de-ouro, o caráter sacrificial que reveste o mundo dos animais e das crianças em “Campo geral”. Nesse processo, há que se purgar a inocência em troca do conhecimento, como ocorre nos ritos de passagem. Uma cena que oferece elementos para essa reflexão ocorre quando Miguilim intercede pela mãe, abraçando-se a ela, no momento em que o pai ameaça agredi-la. Nhô Berno subjuga sua mulher por ciúmes de seu irmão, Terêz. O

¹² ROSA, 1984, p. 104.

¹³ ROSA, 1988. p. 96.

menino acaba sendo vítima da fúria do pai, “que se irava feito um fero”¹⁴ e, além de apanhar, é colocado de castigo sobre um banco. Nesse momento, em que Miguilim purga as dores de quem se ofereceu ao sacrifício, Terêz entra em casa trazendo na mão um coelho que havia caçado: “Tio terêz trazia um coelho morto ensangüentado, de cabeça pra baixo. A cachorrada pulava, embolatidos (...) Seu-nome ficava em pé quase, para lamber o sangue da cara do coelho”.¹⁵

A justaposição entre a punição de Miguilim e o coelho morto nas mãos do tio evidencia o espelhamento entre o sacrifício da criança e o do animal, símbolos da purificação de que necessita o desordenado mundo dos adultos em “Campo geral”. Para a manutenção da ordem, esse fato é necessário, pois, segundo a vó Izidra, a “inocência deles (dos meninos) é que pode livrar a gente de brabos castigos (...)”.¹⁶

O procedimento da justaposição – recurso reiterado na estética rosiana – assume relevância em “Campo geral” quando se trata dessa associação entre animais e crianças, sobretudo como participantes do sacrifício. Um primeiro exemplo ocorre quando da morte do menino Patori. O filho de seo Deográcias é um menino endiabrado, que incomoda Miguilim pela malícia de suas brincadeiras. Após matar acidentalmente um homem, Patori foge para o mato, onde morre de fome. No momento em que recebe a notícia da morte do menino, Miguilim está pescando junto às outras crianças:

Aí a Rosa levou os meninos todos, variando, se pescou. Só só piabas, e um timburé, feio de formas, com raja, com aquela boquinha esquisita, e um bagre – mole, saposo, arroxeadado, parecendo uma posta de carne doente (...) E vai, veio uma notícia meia triste: tinham achado o Patori

¹⁴ ROSA, 1984, p. 22.

¹⁵ ROSA, 1984, p. 26.

¹⁶ ROSA, 1984, p. 34. (grifo meu)

morto, parece que morreu mesmo de fome, tornadoço vagando por aquelas chapadas.¹⁷

Há aqui um campo semântico que remete à idéia de “feiúra”, “doença” e “morbidez”, a partir da adjetivação dos peixes pescados pelas crianças. O narrador cria uma ambiência propícia à idéia de morte, ao utilizar os termos “feio de formas”, “mole” e “arroxeadado”, os quais deslizam, metonimicamente, do timburé e do bagre para o menino Patori, antecipando, pela justaposição, sua morte. Esse fato reforça o caráter simbólico da narrativa rosiana, revestida de conotações místicas na relação do homem com o universo do sertão. A leitura dos símbolos que a natureza oferece permite a compreensão da realidade com que lidam os personagens. No entanto, para se chegar a esse ensinamento, há que se educar o olhar sobre a natureza, aprendizado principal do menino Miguel ao longo do conto.

Um outro momento que denota o apelo sacrificial da relação entre crianças e animais é o da morte do menino Dito, irmão de Miguilim. Dito fere o pé quando corria atrás de um mico, junto às outras crianças. O fato, que poderia parecer corriqueiro, assume conotação trágica se levarmos em conta a simbologia atribuída aos macacos em “Campo geral”. Associados ao mau agouro, ao medo e à morte, os macacos são citados por seo Aristeu, personagem ligado à premonição dos acontecimentos no mundo do Mutum: “Ei, Miguilim, essa é pra você, você carece de saber das coisas: primeiro, foi num mato, onde eu achei uns macacos dormindo, aí acordaram e conversaram comigo...”.¹⁸

¹⁷ ROSA, 1984, p. 93.

¹⁸ ROSA, 1984, p. 66.

Os meninos não se atêm ao presságio das palavras de Aristeu, pois são ainda incapazes de ler os símbolos da natureza, por isso insistem em capturar o mico fugido:

“A gente tinha de fazer diligência, se não já estava em tempo d’os cachorros espatifarem o pobre do mico. (...) Mas foi aí que o Dito pisou sem ver num caco de pote, cortou o pé: na cova-do-pé, um talho enorme, descia de um lado, cortava por baixo, subia da outra banda”.¹⁹

A morte na infância é uma temática que vai sendo forjada desde o início da narrativa. A primeira referência a esse assunto é a cena, já citada, em que Miguilim é benzido com o sangue de tatu para se fortalecer contra a doença. A partir daí, implícita ou explicitamente, o tema é reiterado, de modo a se adensar quanto mais próxima se torna a morte do Dito. No imaginário das crianças de “Campo geral”, morrer é padecer a solidão de quem não tem pai e mãe. O medo da solidão e da morte motiva em Miguilim a lembrança da estória de João e Maria quando “o pai e a mãe levaram eles dois, para desnortear no meio da mata, em distantes, porque não tinham de comer para dar a eles. Miguilim sofreu tanta pena, por Joãozinho mais Maria, que voltava a vontade de chorar”.²⁰ O narrador antecipa a temática, embora não deixe explícito qual dos meninos cumprirá o destino da morte na infância. Além da citação de narrativas que exponham o tema, há modos mais sugestivos de sua presença no texto, como no paralelismo abaixo:

Contavam que no Terentém, em antigos anos, uma jibóia velha entrou numa casa, já estava engolindo por metade um meninozinho pequeno, na rede, no meio daquela baba... Miguilim e Dito dormiam no mesmo catre, perto da caminha de Tomezinho (...).²¹

¹⁹ ROSA, 1984, p. 101.

²⁰ ROSA, 1984, p. 24.

²¹ ROSA, 1984, p. 36.

A morte é um tema recorrente nos diálogos de Miguilim e Dito. Os temores de Miguilim por ficar doente conduzem o leitor a pensar que ele é que morrerá, sobretudo após palavras de seo Deográcias que, ao “examiná-lo”, pede cautela para com sua saúde. A tensão narrativa se polariza na possibilidade de sua morte, em seu medo de “ficar héctico”,²² conforme o que ouviu na conversa dos adultos – o que o faz, inclusive, imaginar um prazo de três dias para morrer.

Esse deslocamento da tensão, no entanto, é um modo de se ocultar o propósito da morte do menino Dito, fator determinante da transição de Miguilim para o amadurecimento.

- Miguilim, você tem medo de morrer?
- Demais... Dito, eu tenho um medo, mas só se fosse sozinho. Queria a gente todos morresse juntos...
- Eu tenho. Não queria ir para o Céu menino pequeno.²³

Morrer criança significa não adentrar o universo adulto, não realizar o trânsito para a maturidade. A fala de Dito soa como um doloroso refrão nessa temática que se desenvolve em “Campo geral”: por ser aquele que já compreende o mundo, Dito não necessita viver esse trânsito, pode sair da vida ainda na infância, mesmo que seu desejo seja viver, “tomar conta do Mutum, criar um gadão enorme”.²⁴ Dito é a criança sacrificada para que uma nova ordem de acontecimentos se instale no mundo do Mutum.

O saber da infância, tema reiterado ao longo do *Corpo de Baile*,²⁵ traduz a preponderância da intuição sobre a lógica como um dos pressupostos

²² ROSA, 1984, p. 50.

²³ ROSA, 1984, p. 30.

²⁴ ROSA, 1984, p. 99.

²⁵ Sobretudo em “O recado do morro”, em que o menino Joãozezim é um dos detentores do recado “oculto” que deve chegar a Pedro Orósio.

da estética rosiana. Dito é o detentor do juízo isento, guarda as palavras certas e nunca diz o que vai além da sua intuição infantil, daí sua função como o detentor do saber puro, não maculado pela razão adulta:

O Dito era menor mas sabia o sério, pensava ligeiro as coisas, Deus tinha dado a ele todo juízo.²⁶

(...) o Dito fazia tudo sabido, e falava com as pessoas grandes sempre justo, com uma firmeza (...)²⁷

O Dito, menor, muito mais menino, e sabia em adiantado as coisas, com uma certeza, descarecia de perguntar.²⁸

Representação da infância não corrompida pelo amadurecimento, Dito conserva intacto o juízo, o saber e a certeza; é aquele que sabe, sem, contudo, saber que sabe: “– ‘De mesmo, de tudo, essa idéia consegue chegar em sua cabeça, Dito?’ Ele respondia que não. Que ele já sabia, mas não sabia antes que sabia”.²⁹ A admiração de Miguilim pelo irmão advém do modo espontâneo com que este lida com a realidade. Dito é a ponte para a compreensão do universo adulto – “falava que carecia de ouvir as conversas todas das pessoas grandes”³⁰ – e Miguilim inveja a argúcia com que ele lê esse outro mundo. O conflito amoroso vivido pelos pais, desencadeador das transformações que irão se operar no Mutum, é percebido por Dito logo no início da narrativa, quando, em meio a uma tempestade, ele diz a Miguilim: “Por causa de Mamãe, Papai e Tio Terêz, Papai-do-Céu está com raiva de nós de surpresa..”³¹. Este saber soa como uma premonição, já que, mais tarde, o

²⁶ ROSA, 1984, p. 21.

²⁷ ROSA, 1984, p. 55.

²⁸ ROSA, 1984, p. 86.

²⁹ ROSA, 1984, p. 122.

³⁰ ROSA, 1984, p. 38.

³¹ ROSA, 1984, p. 30.

Dito será a criança sacrificada para que se restaure a ordem do conturbado mundo do Mutum.

O desequilíbrio do universo familiar, oriundo dos romances entre Nhanina e Terêz e, mais tarde, entre ela e Luisaltino, necessita ser corrigido. Percebe-se que os adultos se consomem em um embate que resultará na desagregação da família. As crianças sofrem as conseqüências dessa crise e observam à distância os acontecimentos. Sem compreender, sabem que há um mal se fazendo e que dele serão vítimas: “No começo de tudo tinha um erro. Miguilim conhecia, pouco entendendo. Entretanto, a mata, ali perto, quase preta, verde-escura, punha-lhe medo”.³²

Na história de Miguilim, à semelhança do *gênesis*, se inscreve o erro original, cometido pelos adultos, mas pelo qual as crianças terão que pagar: Dito, com sua vida; Miguilim, com a perda da inocência. A morte e a perda são aspectos fundamentais da metamorfose que irá se operar sobre o sertão, tanto em “Campo geral” quanto em “Buriti”. Ao focalizar a transição da infância para a maturidade, a novela inicial do *Corpo de baile* encena, metonimicamente, a passagem do mundo mítico para o lógico, do sertanejo para o urbano, do arcaico para o moderno, transição que terá seu ápice em “Buriti”.

Em *A raiz da alma*, Heloísa Vilhena de Araújo analisa a função do personagem Aristeu, criador de abelhas, no processo de manutenção da ordem familiar em “Campo geral”. Partindo de uma citação do próprio Guimarães Rosa que associa Aristeu a Apolo, o deus “músico, protetor das

³² ROSA, 1984, p. 15.

colméias de abelhas e benfazejo curador de doenças”³³, a autora observa que o personagem aparece no Mutum sempre que o desequilíbrio dos adultos ameaça desagregar a família. Isto porque a abelha, de acordo com a mitologia grega, distingue-se por um modo de vida puro e casto, sendo conhecida por sua abstinência sexual e por se sobrepôr à morte.³⁴

Assim, seo Aristeu aparece no sertão do Mutum, trazendo suas abelhas para pôr em ordem a desordem sexual e mortífera reinante na família de Miguilim; e também, por outro lado, para dificultar de o menino morrer ainda na flor da idade, não tendo atingido o estado adulto.³⁵

Aristeu, como representação de Apolo, assume os atributos desse deus, como a premonição, a cura, o equilíbrio, a beleza, a musicalidade e o talento para a caça. Sua presença no Mutum é necessária quando a desordem dos adultos ameaça o universo das crianças, vítimas do sacrifício. Nos dois momentos em que visita Miguilim, Aristeu cura-o de doenças que refletem, na verdade, a desagregação familiar. A primeira, quando o menino pensa estar tísico e cai de cama, esperando a morte. Como o deus poeta, Aristeu tem nas palavras o remédio para trazer Miguilim à alegria e à saúde: “(...) Miguilim – bom de tudo é que tu’ tá: levanta, ligeiro e são, Miguilim!...” (...) Miguilim, dividido de tudo, se levantava mesmo, de repente são, não ia morrer mais, enquanto seo Aristeu não quisesse. Todo ria. Tremia de alegrias.³⁶

A segunda, quando Miguilim, após a morte do Dito, começa a ajudar o pai no trabalho da roça. A rudeza com que é tratado por este, associada ao trauma da perda do irmão fazem com que ele adoça seriamente. Nesse

³³ BIZARRI, 1980, p. 21-22.

³⁴ ARAÚJO, 1992, p. 37: a autora cita Plínio (História natural) que afirma que as abelhas mortas podem voltar à vida se aquecidas durante o inverno e expostas ao sol na primavera, se colocadas sob couros e lama ou a partir de carcaças de bezerras.

³⁵ ARAÚJO, 1992, p. 38.

³⁶ ROSA, 1984, p. 64.

momento, Aristeu surge para trazer Miguilim à vida e permitir que ele adentre o universo adulto:

“Miguilim, você sara! Sara, que já estão longe as chuvas janeiras e febreiras... Miguilim, você carece de ficar alegre. Tristeza é agouria..”. (...) De rir, a gente podia toda a vida. Seo Aristeu sabia ser. Aos dias, Miguilim melhorava. Sobressarado, já podia se levantar um pouquinho, sem escora.³⁷

Além da possibilidade da cura, o contato com Aristeu permite a Miguilim a compreensão da beleza e o aprendizado da alegria. Aristeu desperta – ou aguça – no menino o gosto pelas estórias, pelas cantigas que traz consigo nas visitas ao Mutum. Importante ressaltar o talento de Miguilim para a invenção de enredos, “tirados” de um universo criativo que sua infância lhe propicia. De sua *póiesis* surgem as estórias da Nhá Nhambuzinha que tinha uma roça, do Boi que queria ensinar um segredo ao vaqueiro, do cachorrinho que em casa nenhuma deixavam que ele morasse, do leão, do tatu e da foca, todas contadas “sem carecer de esforço, estórias compridas, que ninguém nunca tinha sabido”.³⁸ Esse poder de criação é uma das influências da força apolínea que Aristeu exerce sobre a criança. Miguilim conta estórias motivado pelo sopro criativo da beleza, e da poesia que não compreende, mas comunica.

Em “Campo geral”, a metamorfose do verbo *sentir* para o *saber* se processa a partir da dialética entre os mundos infantil e adulto. Pode-se pensar que a obra encena a perda da pureza, ao focalizar a inserção do menino no universo dos homens. Miguilim deseja permanecer criança, reluta em realizar a metamorfose para a maturidade, mas vai, aos poucos, sendo

³⁷ ROSA, 1984, p. 137.

³⁸ ROSA, 1984, p. 104.

levado a aceitá-la: “Miguilim não tinha vontade de crescer, de ser pessoa grande, a conversa das pessoas grandes era sempre as mesmas coisas secas, com aquela necessidade de ser brutas, coisas assustadas”.³⁹ O sertão funciona como o espaço mantenedor de uma beleza primitiva com a qual têm contato as crianças – Miguilim, Dito, Drelina, Chica, Tomezinho, Bustica, o Grivo – e alguns outros personagens como Mãitina, Rosa, seo Aristeu e os peões – o vaqueiro Jé e o vaqueiro Salúz. Os demais adultos – nhô Berno (o pai), Nhanina (a mãe), tio Terêz, vó Izidra, Luisaltino – são insensíveis à beleza desse universo pré-lógico onde se esconde o mito no sertão.

Miguilim nutre um amor incondicional por tudo que inspire a beleza que ele, sem entender, percebe em sua lida com o sertão. Importante ressaltar que essa percepção se faz mais pela escuta que pela visão do menino. Isso porque Miguilim é míope, não enxerga à distância, fato que só será revelado na última cena do livro quando o médico – que o levará para a cidade – emprestar a ele seus óculos. Ao longo do conto, o narrador deixa transparecer de modo sutil essa carência do menino:

Miguilim queria ver mais coisas, todas, que o olhar dele não dava.⁴⁰

Desde estavam brincando de jogar malha, no pátio (...) a gente tinha de derrubar (...), mas Miguilim não dava pra jogar direito, nunca que acertava de derribar.⁴¹

– “Ei, Miguilim, vai tornar a chover: o sabiazinho-pardo está cantando muito, invocando. Vigia ele ali!” “– Adonde? Não estou enxergando...”⁴²

³⁹ ROSA, 1984, p. 39.

⁴⁰ ROSA, 1984, p. 74.

⁴¹ ROSA, 1984, p. 75.

⁴² ROSA, 1984, p. 126

Os verbos “olhar” e “enxergar” assumem uma conotação relevante se levarmos em conta o caráter revelador que, gradualmente, se constrói na relação de Miguilim com o mundo em “Campo geral”. Sua miopia real remete a uma outra “deformação” no modo de enxergar/entender a vida. Sob o viés infantil, o mundo parece ser torto, confuso, embaçado, portanto, faz-se necessário corrigir essa visão oblíqua. Todo o processo de amadurecimento do menino se dá no sentido da apuração do olhar, do aprendizado de uma outra beleza revelada alegoricamente na cena final do livro:

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 algodão. O verde dos “Buriti”s, na primeira vereda. O Mutum era bonito. Agora ele sabia..⁴³

A cena, que comove pela pureza do gesto da criança, é carregada de conotações. Nesse momento, após ter atravessado a “mata escura” da infância, Miguilim já pode ver o Mutum com um olhar maduro. Ironicamente, será a primeira e última vez, pois, em seguida, ele partirá em companhia do Doutor José Lourenço. O Mutum é apenas entrevisto pela criança num momento epifânico, em que a Beleza - anunciada no passado pelo sertanejo com quem Miguilim encontrara na viagem ao Sucuriju - fulgura e se apaga, deixando apenas a perplexidade no sentimento do menino.

No entanto, até perceber, pelo olhar, a beleza dos Gerais, o que sensibiliza Miguilim, ao longo da narrativa, são as frases, as estórias, a melodia das palavras, apreendidas por sua escuta sensível. Seu ouvido infantil é atento à carga poética presente na fala da mãe, nas rezas de Mãitina, nos

⁴³ ROSA, 1984, p. 142.

ensinamentos do vaqueiro Salúz, nas surpresas do saber do Dito e, por fim, na beleza cheia de vida das palavras de seo Aristeu.

A origem da percepção estética na infância de Miguilim reitera o caráter de obra fundadora de “Campo geral”. O conceito da Beleza surge do contato, mediado, dos sentidos – ouvir, olhar – com o mundo. As crianças são afeitas ao universo das estórias, ao caráter inventivo e revelador que estas assumem – tanto no nível da linguagem quanto em seu apelo imaginário. Miguilim e Dito têm nas estórias um elo permanente com o universo infantil, de que também compartilham outras crianças: “o Grivo contava uma estória comprida, diferente de todas, a gente ficava logo gostando daquele menino das palavras sozinhas”.⁴⁴

Esse gosto pela invenção é, para Miguilim, o aprendizado do mistério e da beleza. Para o menino, contar estórias é um modo de ligar-se a um conteúdo transcendente de significação:

Miguilim contava, sem carecer de esforço, estórias compridas, que ninguém nunca tinha sabido, não esbarrava de contar, estava tão alegre nervoso, aquilo para ele era o entendimento maior (...) Mesmo ele sabia, sabia: Deus mesmo era quem estava mandando!⁴⁵

Miguilim é uma criança atenta à “música” da enunciação, à surpresa das frases inventadas. Seu talento em contar estórias é alimentado por essa percepção refinada do universo das palavras. Ele aprende a beleza como quem se assusta ao acordar em hora estranha, após ter dormido de dia e diz: – “Uai, Mãe, hoje já é amanhã?!”.⁴⁶ Essa frase despropositada soa metaforicamente, se pensarmos no espanto da criança diante da percepção

⁴⁴ ROSA, 1984, p. 89.

⁴⁵ ROSA, 1984, p. 104.

⁴⁶ ROSA, 1984, p. 112.

do novo, daquilo que escapa ao seu entendimento primário da realidade. É essa a surpresa que tem Miguilim ao ouvir as palavras da mãe, quando, referindo ao filho Tomezinho “disse que ele era um fiozinho caído do cabelo de Deus. Miguilim, quem bem ouviu, raciocinou apreciando aquilo, por demais”.⁴⁷

Esse modo de “bem ouvir” não se prende somente à beleza de imagens das frases, mas também – e principalmente – aos tons e inflexões que assume linguagem no contexto enunciativo. Miguilim se esforça por manter vivo o valor expressivo das palavras, como a querer perpetuar uma surpresa: –“Vovó Izidra, a senhora falou aquilo, aquela vez: eu tenho muita fé em Deus?” “– Tu tem é severgonhice, falta de couro, menino atentado!...”.⁴⁸

A frustração do menino advém da impotência em reviver a sensação epifânica da beleza, já que as palavras se perdem no tempo, só podem ser resgatadas pela memória. Seu ouvido infantil, afeito à pureza poética dos signos necessita reviver o instante, resgatar o sentido pleno do momento enunciativo. No entanto, os adultos não são capazes de ajudá-lo a refazer o percurso que o leva de volta a essa sensação. É o que ocorre no momento da morte de seu irmão Dito, quando sua mãe, ao lavar o corpo do filho morto, lamenta sua perda: – “Olha o inflamado ainda no pezinho dele... Os cabelos bonitos... O narizinho... Como era bonito o pobrezinho do meu filhinho..”.⁴⁹

A beleza e a dor se mesclam na carga emotiva das palavras de Nhanina, as quais Miguilim traz consigo, ainda que sem querer: “Essas exclamações não

⁴⁷ ROSA, 1984, p. 92.

⁴⁸ ROSA, 1984, p. 47.

⁴⁹ ROSA, 1984, P. 112.

lhe saíam dos ouvidos, da cabeça, eram no meio de tudo o ponto mais fundo da dor, ah, Mãe não devia de ter falado aquilo...”.⁵⁰

As palavras assumem, no imaginário infantil de Miguilim, um poder instaurador, já que, em sua percepção “primitiva” da realidade, *dizer* tem o peso de *fazer existir*. No entanto, sua inserção no universo adulto depende do descolamento entre as palavras e as coisas, e é esse o seu aprendizado, manifesto, por exemplo, na tentativa de resgatar a presença do irmão.

“Mãe, que foi que a senhora disse, dos cabelos, do nariz, do machucadinho no pé, quando estava lavando o Ditinho?!” A mãe não se lembrava, não podia repetir as palavras certas, falara na ocasião qualquer coisa, mas, o que, já não sabia.⁵¹

Miguilim sente que, na beleza irrecuperável das frases ouvidas, algo de muito importante se perde: sua inocência infantil, representada pelo irmão Dito, companheiro e intérprete no aprendizado da poesia das palavras. Faz-se necessário, por isso, tentar reter esse processo, guardando as palavras: “Era ele quem precisava de guardá-las, decoradas, ressofridas; se não, alguma coisa de muito grave e necessária para sempre se perdia”.⁵²

O apego à palavra é um modo de conservar a percepção poética da realidade que sua escuta infantil proporciona. É por isso que ele se encanta com as palavras do desconhecido que dizia que o Mutum era bonito. A palavra só vem reafirmar o que ele já percebia com os sentidos. No entanto, o conhecimento da beleza não comove os adultos, insensíveis à surpresa do *belo*:

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

⁵⁰ ROSA, 1984, P. 112.

⁵¹ ROSA, 1984, P. 112.

⁵² ROSA, 1984, P. 113.

Mutum era lugar bonito (...) e assim que pôde estar com ela só, abraçou-se a seu pescoço e contou-lhe, estremecido, aquela revelação. A mãe não lhe deu valor nenhum, mas mirou triste e apontou o morro; dizia: – “Estou sempre pensando que lá por trás dele acontecem outras coisas que o morro está tapando de mim, e que eu nunca hei de poder ver...”.⁵³

O menino “não tinha vontade de crescer, de ser pessoa grande, a conversa das pessoas grandes era sempre as mesmas coisas secas com aquela necessidade de ser brutas, coisas assustadas”.⁵⁴ O apego de Miguilim à infância obriga-o a resguardar-se de tudo o que ameaça esse estado. Por isso, intercede pela mãe quando o pai a agride, sofre pela morte dos bichos pelos quais nutre afeto, combate a malícia das palavras dos garotos Patori e Liovaldo.

De fato, estes dois últimos são crianças que perderam a inocência, já vivem a transição para o mundo adulto. O primeiro é filho de seo Deográcias, conhecido de nhô Berno, que visita o Mutum para lhe cobrar uma dívida. O segundo é irmão de Miguilim, criado pelo tio materno, Osmundo Cessim na Vila-Risonha-de-São-Romão, que visita o Mutum depois de anos de ausência. Ambos ameaçam a infância de Miguilim ao tentar ensinar a ele “coisas porcas, desgovernadas”.⁵⁵ O Patori dizia que, “em antes de se chupar a bala doce, a gente devia de passar ela no tamborete onde moça bonita tivesse sentado, meio de arte”.⁵⁶ O código sexual é um índice da transição para a maturidade de que Miguilim tenta se resguardar: “O Liovaldo era malino. Vinha com aquelas mesmas conversas do Patori, mas mesmo piores. – “Miguilim, você

⁵³ ROSA, 1984, P. 14.

⁵⁴ ROSA, 1984, P. 39.

⁵⁵ ROSA, 1984, p.40.

⁵⁶ ROSA, 1984, p. 40.

precisa de mostrar sua pombinha à Rosa, à Maria Pretinha, quando não tiver ninguém perto...”.⁵⁷

Miguilim e Dito são crianças que ainda não viveram o amadurecimento sexual, portanto as conversas de Patori e Liovaldo são ofensivas ao seu mundo. Porém, esses quatro meninos vivem momentos diferentes de uma mesma transição. Dito é o menino puro, que “morre pequeno, sem ter exalado o perfume da sedução”;⁵⁸ Miguilim tenta se apegar a uma infância que lhe escapa aos poucos; Patori e Liovaldo, embora meninos/homens, são ainda frágeis diante da realidade – Patori mata acidentalmente um rapaz e, ao refugiar-se no mato, morre de fome; Liovaldo, após bater no Grivo, apanha de Miguilim e chora à procura de ajuda, embora fosse maior e mais velho que este.

“Campo geral” e “Buriti” são as narrativas da metamorfose, da passagem de um estágio primitivo a um novo, maduro. São diferentes etapas de um mesmo processo, em que meninos transmutam-se em homens e ninfas em mulheres. Em ambas as narrativas configuram-se os ritos de passagem, associados à dor, à perda e à morte, necessários ao aprendizado de um novo saber. Na história de Miguilim há perdas como a da cachorrinha Cuca-Pingo-de-Ouro, a morte dos animais caçados – coelhos, tatus, etc – bem como a do cachorro Julim, estraçalhado por um tamanduá; a morte do seu irmãozinho Dito, por causa de uma ferida inflamada no pé; o suicídio de seu pai, após matar Luisaltino, por ciúmes da mãe. Por fim, a perda da origem, na despedida do Mutum, espaço da sua infância, quando Miguilim é levado para

⁵⁷ ROSA, 1984, p. 123.

⁵⁸ ARAÚJO, 1992: p. 38.

ser criado na cidade do Curvelo. Essas perdas são o preço do amadurecimento do menino:

No Dito pensava sempre. Mas, mesmo quando não estava pensando conseguido, dentro dele parava uma tristeza: tristeza calada, completa, comum das coisas quando as pessoas foram embora. — “Você está ficando homem, Miguilim..”. — falava o vaqueiro Salúz.⁵⁹

A tristeza da perda é compensada pela sensação de “ficar homem”, anunciada pelo vaqueiro Salúz. Vale dizer que nesse momento o vaqueiro cumpre uma função paterna, já que nhô Berno é um pai ausente para o menino. Após a morte do Dito, Miguilim sente que o mundo tornou-se outro, que ele “tinha sido arrancado de uma porção de coisas, e estava no mesmo lugar”.⁶⁰ É necessário, pois, deixar o Mutum para que a vida prossiga. Da morte do Dito até a partida do Mutum, no entanto, há fatos importantes da transição vivida pelo personagem. O trabalho na roça constitui uma primeira atitude de fuga da solidão após a perda do Dito. Nesse enfrentamento da realidade, Miguilim sofre o choque da precariedade de sua relação afetiva com o pai, que o reprime e despreza. Devido ao problema de vista, só diagnosticado *a posteriori*, Miguilim tem dificuldade de auxiliar o pai e Luisaltino no trabalho. Por isso, “de noite, em casa, mesmo na frente de Miguilim, Pai disse a mãe que ele não prestava, que menino bom era o Dito, que Deus tinha levado para si, era muito melhor tivesse levado Miguilim em vez d’o Dito”.⁶¹ No entanto, o menino quer a todo custo mostrar-se apto para a vida adulta:

Estava com um pouquinho de dor de cabeça, o corpo não sustentava bem; mas não fazia mal: era só do sol. Tinha de assoar o nariz. — “É

⁵⁹ ROSA, 1984, p. 119.

⁶⁰ ROSA, 1984, p. 111.

⁶¹ ROSA, 1984, p. 119.

sangue, Miguilim, que você está botando..”. Luisaltino trazia água, levava Miguilim para a sombra, ajudava-o a levantar um braço. – “É melhor você esbarrar e voltar para casa”. – “Não, eu capino”.⁶²

Um índice importante de seu processo de amadurecimento é a briga com o irmão Liovaldo que chega ao Mutum, após a morte do Dito. Nesse momento, Miguilim já se sente capaz de insurgir contra o que ameaça o universo infantil, ao contrário do que ocorrera quando da visita do Patori. Liovaldo age com covardia ao bater no menino Grivo, após judiar dos patos que ele trazia. Miguilim sente-se duplamente atingido, tanto pela criança quanto pelos animais:

O ódio de Miguilim foi tanto, que ele mesmo não sabia o que era, quando pulou no Liovaldo. Mesmo menor, ele derrubou o Liovaldo, esfregou na terra, podia derrubar sessenta vezes! E esmurrou, esmurrou, batia no Liovaldo de todo jeito, dum tempo só até batia e mordia. Matava um cão?! O Liovaldo, quando pôde, chorava e gritava, disse depois que o Miguilim parecia o demo.⁶³

Nesse momento uma espécie de pacto se estabelece. Miguilim já não é apenas uma criança passiva; ao contrário, é capaz de agir contra o mundo e esse fato se afigura como uma segunda revelação, após sua viagem com o tio Terêz . É o que se confirma na cena seguinte, quando seu pai lhe aplica uma surra para punir a agressão ao irmão e pela qual Miguilim não chora, “porque estava com um pensamento: quando crescesse, matava Pai”.⁶⁴ À semelhança do Édipo, ao desejar matar o pai, o menino assume o lugar do poder, pois já não teme a vida adulta.

A idéia do pacto, citada acima, traz à tona um tema recorrente na obra rosiana: a admissão do *mal* e a posterior relativização de seus limites com o

⁶² ROSA, 1984, p. 132.

⁶³ ROSA, 1984, p. 124.

⁶⁴ ROSA, 1984, p. 124.

bem, indícios de iniciação e amadurecimento do personagem. A conclusão a que chega Riobaldo ao fim de *Grande sertão: veredas* – “O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia”.⁶⁵ – vale também para se compreender a mudança de foco que se opera sobre Miguilim em “Campo geral”. Ao tomar contato com o universo adulto, o menino passa a enxergar uma nova realidade – alegoria que será desenvolvida na cena final. Após a surra, Miguilim admite o ódio que nutre pelo pai, bem como denuncia pra si mesmo as fraquezas da mãe, primeiro passo para a superação do maniqueísmo típico de seu universo infantil:

“Pai é homem jagunço de mau. Pai não presta”. Foi o que ele disse com todo desprezo.⁶⁶

Mãe sofria junto com ele, mas era mole – não punia em defesa, não brigava até ao fim por conta dele, que era fraco e menino, Pai podia judiar quanto queria. Mãe gostava era do Luisaltino...⁶⁷

Nesse momento, em que Miguilim “perde” pai e mãe, há uma última viagem – anterior à derradeira partida do Mutum – pelos Gerais, quando o menino é levado para ficar três dias em casa do vaqueiro Salúz, “enquanto Pai estivesse raivável”.⁶⁸ Como em todas as outras viagens do personagem, o conteúdo simbólico de seu percurso assume grande relevância. As narrativas de “Campo geral” e “Buriti” iniciam e concluem focalizando Miguilim em trânsito pelo sertão. A percepção da beleza decorrente da viagem em companhia do tio Terêz confirma-se agora, quando Miguilim vive um outro trânsito, simbólico, para o amadurecimento. As viagens afiguram-se,

⁶⁵ ROSA, 1986. p. 538.

⁶⁶ ROSA, 1984, p. 125.

⁶⁷ ROSA, 1984, p. 125.

⁶⁸ ROSA, 1984, p. 125.

portanto, como metáforas da metamorfose que se opera no “Campo geral”, palco primeiro da *travessia* que Miguilim irá viver.

Salúz morava em uma cabana feita de palmeira de buriti junto com a mulher Siarlinda e o filho Bustica. No trajeto para a casa, o vaqueiro vai ensinando os “saberes” do sertão para Miguilim: mostra os pássaros – o ariri, o sabiá, o João-de-barro –, toca o berrante pra chamar o gado, canta cantigas sertanejas, enfim, apresenta o *belo* dos Gerais para o iniciante Miguilim: “– ‘Miguilim, isto é o Gerais! Não é bom?’ ‘– Mas o mais bonito que tem mesmo no mundo é boi; é não, Salúz?’ ‘– É sim, Miguilim’ ”.⁶⁹

A beleza é novamente apreendida pelo menino e confirmada pelo “mestre” vaqueiro. Cumpre ressaltar o papel revelador que Salúz assume nesse momento. O menino já é capaz de distinguir a beleza no meio de um cenário comum. Salúz faz Miguilim enxergar com a alma, já que seus olhos eram míopes; ensina a poesia dos Gerais para o menino sedento da beleza. Daí a importância do significante que ressoa no seu nome, nesse processo de “iluminação” do mundo de Miguilim: Salúz, essa luz, sua luz. Miguilim, que, após a surra do pai, temia ser maltratado pelo vaqueiro, encontra em sua companhia a função paterna necessária ao amadurecimento. Os três dias seguintes proporcionam um desprendimento dos afetos familiares que ainda ligavam Miguilim à vida infantil do Mutum. Essa distância espaço-temporal é necessária para que o menino se prepare para a transição maior que irá se operar ao fim do livro:

Naqueles três dias, Miguilim desprezou qualquer saudade. Ele não queria gostar mais de pessoa nenhuma de casa, afora Mãitina e Rosa.

⁶⁹ ROSA, 1984, p. 128.

Só podia apreciar os outros, os estranhos; dos parentes, precisava de ter um enfaro de todos, todos pertencidos. (...).⁷⁰

Mesmo a memória do irmão Dito, a infância cristalizada na morte, Miguilim procura evitar: “Também não estava desejando se lembrar daqueles assuntos, dos conselhos do Dito. Um dia ele ia crescer, então todos com ele haviam de comer ferro”.⁷¹

Sua atitude é um modo de defesa diante do novo estado de coisas que se apresenta na sua relação com a família e com o mundo. Na volta para casa, como forma de mostrar-se forte, desrespeita o pai, ao não lhe tomar a benção, o que motiva este a libertar o passarinhos e quebrar as gaiolas do menino, como punição. Miguilim, inesperadamente, reduplica a atitude do pai e passa, ele mesmo, a destruir o restante dos brinquedos, seu último elo com a infância, gesto que confirma sua atitude de enfrentamento do poder paterno:

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, ajuntou 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 (...) — e jogou tudo fora no terreiro.⁷²

O sacrifício dos brinquedos, metonímia dos ritos necessários à transição do personagem, confirma o pacto de Miguilim com a maturidade, a aceitação da nova ordem do mundo. “Miguilim tinha as tempestades”⁷³ e já não temia o

⁷⁰ ROSA, 1984, p. 129.

⁷¹ ROSA, 1984, p. 129.

⁷² ROSA, 1984, p. 129-30.

⁷³ ROSA, 1984, p. 130.

pai. A experiência da morte e da perda já não o ameaça. *Eros* se sobrepõe a *Thanatos*.⁷⁴

No entanto, em Guimarães Rosa, o verdadeiro amadurecimento não se completa com a admissão e o enfrentamento do mal. No fim da travessia, há que se entender que Deus e o Diabo existem, juntos, dentro do homem, ou, em outras palavras, são o próprio homem. “Campo geral” prenuncia o aprendizado de Riobaldo e de tantos outros personagens da obra rosiana, ao submetê-los a opções, escolhas, pactos, os quais contêm a potencialidade do bem e do mal.

O aprendizado do limite entre essas forças é um tema presente ao longo do conto, e que se adensa a partir da reflexão de Miguilim sobre a idéia de “malfeito”. O fato que, primeiramente, motiva essa reflexão é o pedido de tio Terêz para que Miguilim entregue um bilhete a sua mãe, Nhanina. O tio aguarda o menino no meio da mata, quando este levava comida para o pai, na roça. Nesse momento da narrativa – anterior ao amadurecimento de Miguilim – Terêz estava proibido de visitar o Mutum, devido aos ciúmes de nhô Berno. A incumbência do tio obriga a criança a uma escolha e, para tanto, Miguilim pesa as noções de bem e mal. A definição dos sentidos da palavra “malfeito” é um modo de se orientar diante da tarefa. Motivado pela consciência, começa a se formar o juízo de valor da criança frente ao mundo: “– ‘Rosa, quando é que a gente sabe que uma coisa que vai não fazer é malfeito?’ – É quando o diabo está por perto. Quando o diabo está por perto, a gente sente cheiro de outras flores...’ ”.⁷⁵

⁷⁴ Sobre a associação entre o mito de Eros e Thanatos e as pulsões de vida e de morte, ver FREUD, Sigmund, 1988.

⁷⁵ ROSA, 1984, p. 74-5.

Na pergunta se inscreve o temor da realização do ato, — Miguilim questiona sobre o que “vai não fazer” —, indício do sentimento de culpa diante da ameaça que o bilhete representa para a ordem familiar. O menino, nesse momento, ainda teme entrar no jogo dos adultos, precisa orientar-se diante da manipulação de que está sendo vítima, por isso passa a questionar a pessoas sobre o sentido de “malfeito”. Na definição da mãe, prazer e culpa se mesclam, devido, naturalmente, ao seu comportamento adúltero: “— Ah, meu filhinho, tudo o que a gente achava muito bom mesmo fazer, se gosta demais, então já pode saber que é malfeito...”.⁷⁶

Nhanina cumpre desde sempre uma função dúplice na narrativa. Como mulher, ama e trai o marido; como mãe, acolhe e abandona os filhos. Traz em si um misto de beleza e tristeza, o que marca Miguilim e sua visão do Mutum: “(...) sua mãe, que era linda, e com cabelos pretos e compridos, se doía de ter de viver ali”.⁷⁷ Essa insatisfação, somada ao seu desejo de ver o que está “por trás do morro” são índices desencadeadores de tensão na narrativa de “Campo geral” e irão assegurar um papel transformador a essa personagem. Nhanina é o centro catalisador dos afetos, pulsão de vida e de morte a impelir — direta ou indiretamente — o movimento no plano narrativo: a morte de Luisaltino, o suicídio de nhô Berno, a fuga e o retorno de Terêz, a morte do Dito, a partida de vó Izidra e, mais tarde, de Miguilim são fatos originados na ação da personagem. Seu desejo — o gosto do *malfeito* — traz para o estado permanente do “jardim” do “Campo geral” o cheiro de “outras flores”, indício das metamorfoses que irão se operar em todo o *Corpo de baile*⁷⁸. Em

⁷⁶ ROSA, 1984, p. 75.

⁷⁷ ROSA, 1984, p. 13.

⁷⁸ A transgressão das interdições como modo de adentrar um novo estágio da existência

sua atitude se inscreve o “erro” – que Miguilim não entende, mas que, no entanto, o faz ter medo da mata escura que esconde o tio Terêz. Nhanina é o feminino em sua conotação simbólica, força que acolhe e expelle, útero que protege e expulsa o feto já maduro, daí seu valor ambíguo.⁷⁹

Após questionar a mãe, Miguilim segue buscando definições para a palavra *malfeito*. O vaqueiro Jé, tentando esquivar-se, atribui o malfeito a tudo o que os meninos fazem. Já o vaqueiro Salúz afirma: “Sei se sei, Miguilim? Nisso nunca imaginei. Acho quando os olhos da gente não tem dispor para encarar os outros, quando se tem medo das sabedorias... Então é malfeito”.⁸⁰ A fala de Salúz assume o relevo de um ensinamento; é um convite a olhar o mundo, a sair de si, a buscar a sabedoria nos outros homens e na natureza. Esse ensinamento despropositado, que se faz alheio à intenção do vaqueiro e à percepção do menino, diz muito mais que o esperado. É um saber que soa paralelamente à grande temática do livro e encontra eco em toda a obra de Guimarães Rosa: a busca do que transcende o próprio homem, do que o faz ir além de si mesmo e aceitar a *travessia*. Salúz ensina mais do que sabe e Miguilim aprende mais do que busca. Não é sem propósito a viagem de Miguilim em companhia do vaqueiro, o mestre que lhe mostrará os Gerais, o mundo além do Mutum.

A definição final é dada pelo irmão Dito: “– Olha: pois agora que eu sei, Miguilim. Tudo quanto há, antes de se fazer, às vezes é malfeito; mas

também será verificado no comportamento das personagens Lalinha e Maria da Glória na narrativa de “Buriti”.

⁷⁹ Se em “Campo geral” o centro é a figura da mãe, em *Buriti* teremos a figura paterna de iô Liodoro como núcleo desencadeador dos fatos do enredo, o que denota o já comentado espelhamento presente entre as novelas.

⁸⁰ ROSA, 1984, p. 75.

depois que está feito e a gente fez, aí tudo é bem-feito..”.⁸¹ As palavras do irmão – que antes confundem do que esclarecem a dúvida de Miguilim – relativizam os limites entre bem e mal. É o saber mais maduro, vindo da criança mais pura. Isto porque o que se coloca é que o *mal* só existe no desejo, no pensamento, na intenção. Toda realização é um bem-feito, pois dá vazão ao desejo, liberta o homem do *pensar* e o faz inserir-se no mundo. As falas de Salúz e Dito se completam: é preciso viver, realizar, ir adiante; são palavras motivadoras do salto que Miguilim terá de empreender.

A moral rosiana escapa a todo e qualquer reducionismo maniqueísta que tende a qualificar comportamentos e conduzir conclusões. No fundo, o bem e o mal estão latentes em cada gesto humano, orientando as escolhas e motivando as ações durante a travessia que cada um empreende. No impasse entre entregar ou não o bilhete à mãe, Miguilim busca, a princípio, orientar-se pelo juízo dos outros, pois ainda não é capaz de olhar para dentro de si e pesar as atitudes. No entanto, após o ensinamento das palavras de Salúz e do Dito, Miguilim decide não aceitar participar do jogo amoroso entre sua mãe e o Tio Terêz, pois já sabe - ou sente - que o resultado dessa transgressão irá se abater sobre a família de modo impiedoso. Por isso, após cogitar contar a Terêz diversas versões para a perda do bilhete, o menino sente-se apto a falar a verdade, mesmo em meio ao medo e às lágrimas:

E nem não pôde mais, estremeceu num pranto. Sacudia o tabuleirinho na cabeça, as lágrimas esparramaram na cara, sufocavam o fôlego da boca, ele não encarava Tio Terêz e rezava. – “Mas, Miguilim, credo que isso, quieta!? Quê que você tem, que foi?!” - “Tio Terêz, eu não entreguei o bilhete, não falei nada com a Mãe, não falei nada com ninguém!”⁸²

⁸¹ ROSA, 1984, p. 75.

⁸² ROSA, 1984, p. 83.

A atitude assumida pela criança demonstra que nem mesmo a simpatia que nutre pelo tio, nem o medo e a raiva que sente pelo pai bastam para que ele aceite ser conivente com o adultério. Sua escolha é orientada pelo saber apreendido nas palavras do vaqueiro e do irmão, que propõem o olhar para o mundo, a saída do recolhimento infantil em busca do amadurecimento.

A metamorfose por que passa o protagonista de Guimarães Rosa vetoriza o processo de mudança que marca as narrativas do *Corpo de baile*. “Campo geral” é a narrativa em que a criança aceita o pacto da travessia para um novo estado, a partir da vivência da perda e do aprendizado da alegria. O Mutum é o início desse ciclo no *Corpo de baile* que, à semelhança de um espiral, voltará sempre aos mesmos temas, sem nunca se fechar em si mesmo. Vale ressaltar que o significante ‘Mutum’ é uma forma circular, já que pode ser lido nos dois sentidos (da esquerda para a direita e vice-versa). No entanto, ao verificar no dicionário a etimologia do radical ‘mut-’ encontramos: “*el. comp.*. antepositivo, do lat. *mūto, as, āvi, ātum, āre* ‘mudar, trocar, alterar, modificar, transformar; divergir; tingir; desfigurar; permutar; mudar de lugar, deslocar’”.⁸³ No plano do significado o ‘Mutum’ associa-se à transgressão da estabilidade e da constância. O signo traz em si, portanto, a mesma dialética entre permanência e transgressão que verificamos ao longo da narrativa de “Campo geral” que verificaremos mais tarde em “Buriti”. Em ambas as novelas, as experiências da sexualidade e da morte serão o pressuposto para a metamorfose e a conseqüente quebra do “eterno retorno” que caracteriza o sertão enquanto instância mítica.

⁸³ HOUAISS, p. 1986.

Na obra de Guimarães Rosa, um círculo nunca será um modelo fixo da representação do humano, como já se verifica na epígrafe de Plotino que abre o *Corpo de Baile*: “Num círculo, o centro é naturalmente imóvel; mas, se a circunferência também o fosse, não seria ela senão um centro imenso”.⁸⁴ Nos extremos do *Corpo de Baile*, “Campo geral” e “Buriti” elucidam a idéia contida na epígrafe, já que trazem em sua temática aspectos que são ao mesmo tempo o centro e a circunferência de um grande círculo que nunca se fecha.

⁸⁴ PLOTINO, apud ROSA, 1984, p. 6.

Capítulo 3

No tempo das águas

*... Eu vou e vou e vou e vou e volto!
Por que se eu for
Por que se eu for
Por que se eu for
hei de voltar...*

Guimarães Rosa, "Campo geral"

*Não demore, ela é donzela
Mas conhece outra mulher*

Tavinho Moura e Milton Nascimento,
"Noites do sertão"

*"— Mas o Gerais principia ali donde, logo
depois do rio". "— Começa, ou acaba?" "— O
senhor caçoa? É ver o cerrado aqui no tempo
das águas".*

Guimarães Rosa, "Buriti"

“Buriti” é a narrativa que encena o retorno de Miguel ao sertão. Não ao sertão dos Gerais, onde viveu a infância, mas à Fazenda do Buriti Bom onde estivera, um ano antes, vacinando o gado.¹ Essa primeira viagem deixou em suspenso a promessa do amor por Maria da Glória, filha do fazendeiro iô Liodoro, e é este o motivo patente de seu retorno. Como foi demonstrado no capítulo anterior, o sertão se lhe afigura como o lugar da falta, símbolo da desagregação familiar. A volta ao Buriti Bom é a possibilidade do resgate e da transformação dos afetos perdidos na infância. Ali se encontra a alegria e a sensualidade de Maria da Glória e Lalinha, o mistério de Maria Behu, os amores interditos de iô Liodoro, e a beleza mística do Buriti Grande. As mesmas forças que moviam o cosmos do Mutum - a alegria, a sensualidade, o mistério, a interdição e a beleza - são retomadas no Buriti Bom, na dança circular do *Corpo de Baile*. Porém, se na infância de Miguel o embate entre essas forças resultou em algo desagregador, na idade adulta ele encontra a possibilidade de refazer o percurso. À semelhança do que ocorreu em “Campo geral”, quando o sertão transformou-se para que uma nova ordem de acontecimentos se instaurasse, será necessário que se operem mudanças simbólicas que permitam a re-inserção de Miguel no universo sertanejo em “Buriti”. A ruptura das interdições sexuais, a presença da morte e a perda da pureza serão elementos instauradores do tempo, etapas necessárias para o amadurecimento e a metamorfose das personagens². Miguel é o elo metonímico entre as narrativas, já que seu movimento de saída e retorno está vinculado à relação entre as forças de permanência e transgressão que

¹ A profissão de veterinário do Miguel adulto traduz a afeição que o menino Miguilim nutria pelos animais.

² Sobre as metamorfoses no *Corpo de baile*, ver ARAÚJO, 1992. Especificamente sobre “Buriti” ver “O buriti entre os homens ou o exílio da utopia” - in: LIMA, 1974.

caracteriza as narrativas do *Corpo de baile*, como já foi analisado no capítulo 1 deste trabalho³. Enquanto ele retorna à fazenda, um ano após sua primeira viagem, o Buriti Bom se transforma.

Em sua primeira viagem, Miguel é introduzido no ambiente do Buriti Bom por nhô Gualberto Gaspar, fazendeiro vizinho de iô Liodoro. Gualberto é o mediador que promove seu retorno ao mundo do sertão e tem como função prepará-lo para a realidade com a qual tomará contato, antecipando informações, juízos e segredos da vida na fazenda do Buriti Bom. Gualberto orgulha-se de cumprir esse papel, sente-se importante por ter livre acesso às terras de iô Liodoro, “sendo de ser o quase único confiante que freqüentava a fazenda, hospedado normal”.⁴ No trajeto entre as Fazendas da Grumixã e do Buriti Bom, Gualberto instiga o desejo de Miguel pela beleza de Lalinha e Maria da Glória, provocando-lhe o receio da visão terrífica de Maria Behu, a curiosidade pelo conhecimento do Chefe Zequiel, o respeito pelo poder de iô Liodoro.

Por esse caráter mediador, nhô Gual, como era chamado na fazenda, conhece os trâmites que revelam os detalhes sutis do cotidiano no Buriti Bom. Seu discurso permeado de pausas, reticências e ironias abriga um saber aguçado acerca da estrutura social, familiar e afetiva das pessoas da fazenda. Em suas palavras carregadas de sentido está inscrito o horror e a beleza que convivem paradoxalmente em “Buriti”: “Molestava, o exercício de nhô Gualberto babujar o que não devesse, misturando o sórdido e o adorável”.⁵ Gualberto demonstra ter ciência de que a chegada de Miguel será o elemento

³ Basta rememorar as tensões resultantes desse conflito no enredo das novelas “Uma estória de amor” ou “Dão-Lalalão”.

⁴ ROSA, 1988, p. 101.

⁵ ROSA, 1988, p. 131.

desencadeador da instabilidade do Buriti Bom e revela isso, num misto de inveja e gravidade:

“O senhor vai ver, vai gostar de Maria da Glória. Eu sei.”.. Quase triste, com aquela sisudez, de profecia. - “E ela também vai gostar do senhor. Eu sei.”.. - reafirmou. Nem Miguel pôde contestar ou comentar, já nhô Gualberto sacudia muitas vezes a cabeça (...) e era como se dissesse, para uma eternidade: - “**Eu sei... Eu sei**”.⁶

O tom profético das palavras de Gualberto demonstra o grau de sua percepção sobre o destino do Buriti Bom. Segundo sua ótica, Miguel é o escolhido para realizar as mediações transformadoras do estado de imutabilidade em que vivem as demais personagens, agenciando o ingresso da modernidade no universo arcaico do sertão.⁷ O saber adquirido na cidade, onde Miguel se tornou médico veterinário, é um aspecto exemplar dessa sua nova condição. Antes de sua chegada à fazenda de Liodoro, Miguel vacina o gado de Gualberto e sua ciência e destreza causam a admiração do campônio e alimentam-lhe as suspeitas: “ ‘- O que é a instrução... - O que é a cidade-grande.’.. nhô Gualberto se pasmava”.⁸ E, em seguida, ao antecipar a presença de Maria da Glória, diz: “ ‘- Lá no Buriti Bom (...) tem uma moça muito linda... Ela é estudada também’. (...) - ‘Essa é que é moça pra se casar com um doutor’ ”.⁹

A profissão de Miguel se afigura, portanto, como um índice de sua experiência urbana, ao mesmo tempo em que legitima seu retorno ao sertão. A opção em ser médico veterinário determina um movimento necessário de volta ao passado, ao contato com bois, cavalos, tatus, cachorros e toda a

⁶ ROSA, 1988, P. 132. (grifo do autor)

⁷ Sobre a importância dos mediadores na obra de Guimarães Rosa, ver “Poéticas do desdobramento” in FANTINI, 2003, p. 133.

⁸ ROSA, 1988, p. 108.

⁹ ROSA, 1988, p. 108-9.

infinidade de afetos do universo do Mutum dos quais ele fôra apartado ainda na infância. O saber poético, duramente apreendido pelo menino Miguilim, convive agora com o saber técnico adquirido pelo médico Miguel, e essa sobreposição explica o estado de agitação afetiva do protagonista ao início da novela: “Como a infância ou a velhice - tão pegadas a um país de medo. Miguel, sem o saber, sentia afastadas coisas, que se ocultavam de seu próprio pensamento”.¹⁰ É por isso que, para adentrar esse universo, Miguel necessita da mediação de Gualberto, espécie de elo entre seu passado e seu presente.

Nesse processo, a primeira tarefa do protagonista será a decifração dos sons que povoam o ambiente sertanejo e que o obrigam a resgatar as “afastadas coisas” que ele sente, mas não compreende. “Buriti” é uma novela musical, centrada na necessidade da educação do “ouvir”,¹¹ desde as sutilezas do discurso de Gualberto, passando pelos sussurros e balbucios que mais tarde irão marcar os jogos de linguagem entre Maria da Glória, Lalinha e Liodoro, até a escuta do medo que se revela no ouvido absoluto do Chefe Zequiel em seu pavor da noite. A compreensão dos sons é uma senha para o ingresso de Miguel nesse mundo conhecido, porém não totalmente reconhecível: “Miguel assestara o ouvido. Orgulhava-se de ainda entender o mundo de lá: o **quáah!** **quáah!**, como risada lonjã, tinha de ser de um socó, outrossim, que ia voar do posto”.¹² (grifo do autor). O ouvir torna-se um sentido primordial para o resgate e a compreensão desse “outro” mundo de ruídos indiferenciados, característicos da condição primitiva do sertão.

¹⁰ ROSA, 1988. p. 91.

¹¹ Do mesmo modo que “Campo geral” obrigou Miguilim a uma educação do olhar.

¹² ROSA, 1988, p. 92.

Durante sua primeira viagem ao Buriti Bom, acompanhado de Gualberto Gaspar e de dois caçadores, Miguel se vê diante da necessidade de interpretação dessa escuta: “O primeiro caçador (...) discorria da dificuldade de separarem-se os sons, de seu amontôo contínuo”.¹³ Esse amontôo dos sons denota a qualidade amorfa e caótica do espaço mítico com o qual Miguel toma contato. Caberá ao personagem “educar” a sua escuta para tentar compreender o mundo do Buriti Bom e, por extensão, a sua própria história perdida em um passado que ele busca, inconscientemente, desvendar: “O certo, que todos ficavam escutando o corpo de noturno rumor, descobrindo os seres que o formam. Era uma necessidade. O sertão é de noite”.¹⁴

Durante essa primeira viagem, como foi dito acima, nhô Gualberto tece comentários e julgamentos a respeito das personagens da fazenda. A chegada ao Buriti Bom, no entanto, não confirma, necessariamente, as impressões previstas por Miguel. Exemplo disso é a imagem de Maria Behu que inspira em Gualberto aversão e repugnância, por este enxergar nela um símbolo da beleza corrompida pela tristeza. Ao vê-la, Miguel considera que “nem era tão ríspida e desgraciosa, como se dizia. Do ouvido a nhô Gualberto Gaspar, Miguel esperara ver uma megera”.¹⁵ Ao mesmo tempo familiar e estranho, o Buriti Bom identifica-se com o Mutum, sobretudo por sua estrutura simbólica, centrada em relações ambivalentes, suscetíveis à mudança.

É o que se percebe em meio à narração inicial que focaliza um diálogo entre Miguel e Maria da Glória quando de sua primeira despedida. Ao longo desse diálogo, ao falar de sua origem, Miguel deixa entrever fragmentos de

¹³ ROSA, 1988, p. 92.

¹⁴ ROSA, 1988, p. 92.

¹⁵ ROSA, 1988, p. 135.

um tempo que, confusamente, tenta resgatar. A ambigüidade das palavras ao longo da conversa denota a existência de dois planos paralelos de significação. A dubiedade de alguns signos é reveladora desse fato: “ ‘- 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’ ”.¹⁶ O pássaro mutum propicia um deslocamento metonímico que traz à tona do diálogo cenas da memória de Miguel, relativas ao Mutum, espaço de sua infância: “ ‘- É um lugar que nem sei se ainda existe, lá. Minha gente se mudou’ ”.¹⁷ Aos poucos, Miguel deixa entrever traços significativos de seu passado, que se traduzem sutilmente no substrato de suas palavras: “ ‘- Nasci no mato também. Sei a roça’ ”. ‘- Aonde? Aqui no sertão?’ ‘- No meio dos Gerais, longe, longe. Transforma-se noutra tristeza, de tanto tempo. Mas de tudo me lembro bem’ ”.¹⁸ A abrangência dessa lembrança atinge ainda personagens simbólicos de seu universo infantil, tais como o irmão morto: “ ‘- Tive um irmão mais moço do que eu, morreu ainda menino... Um irmãozinho’ (...) ‘... Até hoje não posso demorar o pensamento nele. Tenho medo de sofrer. Você acha que sou fraco?’ ”¹⁹

A infância permanece como um tema latente que Maria da Glória, sem o saber, traz ao centro do diálogo a cada momento que se refere ao pássaro mutum: “ ‘- Por que você não vem caçar? Sabe, eu não disse a verdade, de propósito: por aqui também tem mutum. (...) Se caça. A carne é muito

¹⁶ ROSA, 1988, P. 95.

¹⁷ ROSA, 1988, P. 95.

¹⁸ ROSA, 1988, p. 94.

¹⁹ ROSA, 1988, p. 97.

gostosa... Você não gosta de caçada?’ ”²⁰ A menção ao signo mutum associado à idéia de caçada faz Miguel resgatar cenas de morte e de perda, tais como as caçadas dos tatus ou a lembrança da cachorrinha Pingo-de-ouro: “ ‘- Uma cachorra. Uma cachorrinha. Ela dava saltos, dobrada e rolava na folhagem das violetas, e latia, e ria, com brancos dentes, para o cachorrinho seu filhote... Ela estava quase cega...’ ”²¹

O contato com o universo do Buriti Bom desperta em Miguel, portanto, um misto de saudade e dor que marcam sua experiência no sertão. Porém, ele sabe que seu retorno é a possibilidade de empreender um novo gesto que irá transformar os afetos latentes em uma força nova, plena do saber da Beleza e da Alegria que ele conhecera também na infância:

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. 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”.²²

Maria da Glória á a personagem que possibilita a redescoberta dos afetos perdidos no “país de medo” da infância de Miguel. Várias são as referências à força imperativa de seus atributos, que aguçam no rapaz a admiração e o desejo. Por ser a metonímia do poder de força e Beleza do Buriti Bom, Maria da Glória se afigura como a possibilidade da correção do erro que Miguel tanto teme desde a infância:

Miguel operava ativo, vacinando (...) Sempre surdamente, Miguel guardava temor de estar ocioso e de errar. Um horror de que se

²⁰ ROSA, 1988, p. 96.

²¹ ROSA, 1988, p. 96.

²² ROSA, 1988, p. 105.

errasse, de que ainda existisse o erro. A mais, como se, de repente, de algum modo, na viração do dia, na fresca da tarde, estivesse para se atirar contra ele a violência de uma reprovação, de uma censura injusta.²³

O medo do erro e da censura constitui um trauma originado na violência e na reprovação de seu pai, principalmente após a morte do Dito. Esse medo retorna nos gestos triviais do Miguel adulto, na vacinação do gado de nhô Gualberto, no diálogo com Maria da Glória. Por isso Miguel pesa tanto as palavras, nutre-se do silêncio: “ ‘- Você pensa muito, demais. Que é então?’ (...) Espera que, no fim, eu lhe explique alguma coisa. Agora, sei, estou-me defendendo dela, o que procuro nesta conversa é um campo branco, alguma surdina”.²⁴ O estranhamento de Miguel diante do caráter alegre, festivo e, ao mesmo tempo, analítico de Maria da Glória é o índice de um sentimento dúbio, mescla de convite e ameaça que o rapaz sente diante da realidade do Buriti Bom.

Este é o foco das tensões que movem o tecido narrativo de “Buriti”, e dá vida à relação entre a aparência e a essência, característica tão relevante no texto rosiano: “A alegria de Maria da Glória me atraía e me assustava. E eu não pertencia ao Buriti Bom, ao ar próprio, ao espessor daquele estilo”.²⁵

O sertão ao qual Miguel retorna é o espaço da potencialidade da Alegria, convite à retomada do que perdera há tempos. Na beleza do Buriti Bom está, latente, o Mutum, enquanto espaço simbólico, sensível: o sertão que nunca deixou de habitá-lo. A trajetória de Miguel reforça a idéia de que,

²³ ROSA, 1988, p. 107.

²⁴ ROSA, 1988, p. 96.

²⁵ ROSA, 1988, p. 137. Sobre a relação entre aparência e essência, ver carta de 4 de dezembro de 1963 que Rosa escreve a Edoardo Bizzarri: “Eu, quando escrevo um livro, vou fazendo como se o estivesse ‘traduzindo’, de algum alto *original*, existente alhures, do mundo astral ou no ‘plano das idéias’, dos arquétipos, por exemplo”. ver BIZZARRI, 1980, p. 63-4.

para Guimarães Rosa, o conceito de Sertão aponta para o caráter ilimitado e ambíguo da existência humana, oscilando entre fronteiras inteligíveis e transcendentais. Porém, essa condição aberta do sertão gera, paradoxalmente, a dúvida e a incerteza naquele que ainda não se preparou para o ritual de passagem. Por isso, é necessário que Miguel realize os ciclos de saída e retorno, etapas fundamentais para a plena assimilação do saber do espaço sertanejo.

É relevante lembrar aqui a importância que tem o tema da *viagem* ao longo do *Corpo de baile*, já que “Campo geral” se inicia com o retorno de Miguilim ao Mutum, após ter sido crismado pelo Bispo no Sucuriju - e finda com a partida do menino para a cidade do Curvelo. Do mesmo modo, como num ciclo em que as imagens se repetem em espiral, na cena inicial de “Buriti”, Miguel encontra-se no trajeto de retorno ao Buriti Bom, destino ao qual ele só chega no fim do livro. O sertão não é apreendido sem o distanciamento real e simbólico do personagem, pressuposto do ritual a que ele se submete. Só quando percebe que essa existência foi sempre constante, que o sertão, enquanto lugar da falta, nunca esteve, paradoxalmente, fora dele, é que Miguel demonstra estar pronto para superar os temores de sua infância, retornar ao Buriti Bom e assumir seu amor por Maria da Glória.

Glorinha é uma personagem ambígua, traz em si, simultaneamente, a inocência e o erotismo, a castidade e a malícia, a feminilidade e a virilidade: “Maria da Glória era a bela, firme para governar um cavalo grande, montada à homem, com calças amarelas e botas (...) Galopava por toda a parte, parecendo um rapaz. Alegria, era a dela”.²⁶ Esse traço masculino aproxima-a

²⁶ ROSA, 1988, p. 118.

do poder fálico exercido pelo Buriti Grande nos domínios de iô Liodoro. Nesse espaço há um equilíbrio de forças regido pelo poder do Pai, o centro mantenedor da ordem e da estabilidade.²⁷

A semelhança entre pai e filha é ressaltada em vários momentos do texto, como em: “assim tirando às feições do pai, acentuados aqueles sulcos que vêm do nariz para os cantos da boca”.²⁸; ou: “- ‘Saí ao Papai...’ - ela mesma diz”.²⁹ Miguel admira, com um certo estranhamento, o poder da beleza associado a essa força masculina que impera no Buriti Bom. Ao mesmo tempo, deseja o feminino que se revela na argúcia das palavras de Maria da Glória, as quais abrigam sentidos ocultos que se expandem metaforicamente, por exemplo, em descrições da natureza:

A árvore capitão-do-campo, essa avampava em Maria da Glória o fogo de entusiasmos: - “Oh, como ele cresce! Como se esgalha!” Mas, parecia que ela dissesse aquelas coisas somente por estar em companhia de Dona Lalinha; ela queria se mostrar mais inocente, mais menina. - “... Este aqui, secou, morreu... Mas, o outro, moço, com os grelos, como isso é peludo, que veludo lindo!’ A alegria de Maria da Glória era risos de moça enflorescida, carecendo de amor.³⁰

Esse modo cifrado de expressão, em que inocência e erotismo se interpenetram, aproxima Maria da Glória da condição de ninfa que, “em grego parece significar ‘a que está coberta por um véu’, ‘noiva’ ”.³¹ Sob o véu de suas palavras, pulsa a sensualidade exuberante do feminino, instância geradora, fecunda. Ao tentar fazer-se menina, Maria da Glória revela,

²⁷ Pode-se perceber, nesse fato, um espelhamento com a estrutura de “Campo geral”, narrativa centrada nas metamorfoses resultantes da energia feminina de Nhanina, mãe de Miguilim.

²⁸ ROSA, 1988, p. 94.

²⁹ ROSA, 1988, p. 95.

³⁰ ROSA, 1988, p. 118.

³¹ BRANDÃO, 2002, p. 212-13.

paradoxalmente, o erotismo que se esconde nos detalhes da natureza, no veludo das flores que, femininas, crescem e se esgalham, peludas.

Os signos da natureza traduzem, na verdade, o desejo latente do amadurecimento sexual de que estão privadas as mulheres de “Buriti”. Até a chegada de Lalinha e, mais tarde, de Miguel, as filhas de iô Liodoro são alheias a essa privação, condicionadas que estão ao amor e à proteção castradora do pai que “praticava, constante, um hábito ou preceito de moderar-se, no trato com as criaturas femininas, que eram de sua família; delas, sem despreço, sem desafeição, ele parecia contudo gravemente muito apartado”.³² As aventuras amorosas de Liodoro - com a mulata Alcina e com Dona Dionéia - eram vividas longe da casa e da família, único modo de se proteger o ambiente doméstico da força transformadora do erotismo.

À medida, porém, que se dá o contato entre Maria da Glória e Lalinha, a própria natureza põe à mostra signos reveladores do desejo reprimido. A observação da sensualidade no mundo natural e seu conseqüente deslizamento para a linguagem das personagens são elementos motivadores da vivência real do sexo. As sugestões eróticas presentes no perfume, no desenho e na forma de flores, arbustos e árvores, bem como as propriedades afrodisíacas de alguns tipos de capim e outras vegetações rasteiras são exemplos desse traço erotizado da natureza em “Buriti”:

Agora, maio, era mês do mais de florezinhas no chão, e nos arbustos. E o pau-doce, que dá ouro, repintado. Mas tinham passado por lá, com as lobeiras se oferecendo roxos. E a faveira cacheada festiva. E o pau-terra. - “Elas quiseram parada, um demorão.”.. Maria da Glória e Dona Lalinha. O pau-santo começando a florir: flores alvas, carnudas, cheirosas, mel-do-leite, com coroa amarela de estames.³³

³² ROSA, 1988, p. 141.

³³ ROSA, 1988, p. 129.

Na condição de ninfas³⁴, Glória e Lalinha assemelham-se a flores em estágio de transformação. A natureza, na verdade, espelha esse florescimento, reduplicando a experiência e o desejo das personagens. São diversas as passagens em que o apelo erótico do mundo natural motiva as palavras e direciona os assuntos: “Depois, sob o pleno sol, bom e belo o Brejão - suas grandes dadas flores: a Olímpia, a dama-do-lago, a gogóia, o golfo-da-flor-branca (...) Uma hora, Glorinha disse: - “Você sabe, Lala, uma mocinha aí do Caá-Ao (...) apareceu grávida”.³⁵

O deslocamento da sensualidade das imagens naturais para o plano da linguagem ganha relevo quando a própria teia significante passa a reproduzi-la, numa espécie de mimetismo entre a palavra e a coisa:

Do brejão, miasmal, escorregoso, seu tijuco, seus lameiros, lagoas. Entre tudo, flores. A flor sai mais colorida e em mimo, de entre escuros paus, lôbregos; lesmas passeiam na pétala da orquídea. Pia a galinhola gutural. Estala o vlim e crisso: entre a água e o sol, pairam as libélulas. E os caracóis encadeando espíntrias, junto de outras flores (...).³⁶

Anteriormente à vivência do sexo, Glorinha e Lalinha experimentam a sedução na camada significante das palavras, nos balbucios, sussurros e risos permeados de conotações eróticas. Atentas às sugestões do mundo natural, as ninfas vão gradualmente assumindo novos gestos, deixando-se tocar pela sensualidade da linguagem:

³⁴ Segundo BRANDÃO, “com o nome genérico de Ninfas, são chamadas as divindades (já que são cultuadas) femininas secundárias da mitologia, ou seja, divindades que não habitavam o Olimpo. Essencialmente ligadas à *terra* e à *água*, simbolizam a própria força geradora daquela. Estão ligadas à idéia de fecundidade, pois, da união desses dois elementos, *terra* e *água*, surge a força geradora que preside à reprodução e à fecundidade da natureza tanto animal quanto vegetal”. BRANDÃO, 2002, p. 213.

³⁵ ROSA, 1988, p. 225.

³⁶ ROSA, 1988, p. 135.

Linha acendeu um cigarro. Agora, no instante, nela se desenrolava o apetite de entrecortados sussurros, o gozo daqueles proibidos pensamentos, que representavam num paraíso, restituídas à leveza, as pessoas; que inchavam a vida. Dizê-los. Quase se faziam concretos.³⁷

A palavra é a instância mediadora entre a observação e a experiência, no processo de transformação das ninfas em mulheres na narrativa de “Buriti”. Dizer o proibido assume dupla função, já que, ao mesmo tempo, permite a descoberta dos afetos reprimidos - e a experiência primitiva dos mesmos - e possibilita a libertação catártica do estado indefinido, encantado, em que elas se encontram. No artigo “As Flores”, presente em *A raiz da alma*, Heloisa Vilhena de Araújo aborda esse caráter de encantamento em que vivem as mulheres da fazenda, presas em um mundo “dominado pela figura paterna de iô Liodoro, (...) um espaço de tranqüilidade e segurança, (...) onde nada acontece, a não ser a lenda, o mito, o sonho”.³⁸ A autora demonstra que a vivência da sexualidade, juntamente com o advento da morte, são os pressupostos para a libertação desse estado de latência que não permite que as mulheres se libertem do jugo masculino representado por Liodoro. Vale ressaltar que essa transformação é necessária para que Miguel retorne ao Sertão e resgate os afetos deixados no passado, completando o círculo do *Corpo de baile*: “O sexo e a morte, de que Miguilim tentava escapar com suas abelhas em ‘Campo geral’, são aceitos por Leandra e Maria da Glória, ninfas, flores, em ‘Buriti’ ”.³⁹

A observação, a nomeação e a experiência são, portanto, estágios que propiciam a metamorfose das personagens nesta novela. No entanto,

³⁷ ROSA, 1988, p. 213.

³⁸ ARAÚJO, 1992, p. 149.

³⁹ ARAÚJO, 1992, p. 148.

anteriormente à entrega ao masculino, Glória e Lalinha vivem um estágio intermediário de busca da satisfação sexual no próprio feminino. Como foi dito acima, elas são as mulheres que necessitam vivenciar o erotismo como modo de superação dos limites simbólicos que separam a menina da mulher. De acordo com Cleusa Rios P. Passos, “à semelhança de um pêndulo, as duas oscilam entre a atração por homens e os vínculos delicados e ambivalentes que a convivência estabeleceu”.⁴⁰ O desejo sexual indistinto que marca o comportamento das personagens tende a se definir na medida em que as ninfas se fazem mulheres e se oferecem ao amor heterossexual.

Na relação entre as duas, o carinho afetuoso e a carícia sexual se confundem. Unidas pelos “vínculos delicados e ambivalentes que a convivência estabeleceu”,⁴¹ estão ambas, até certo momento, inebriadas diante do poder fálico exercido pelo Pai / Sogro, o que as faz repetir, simbolicamente, o ritual de busca de satisfação no corpo feminino:

“- Lala, quem dera eu fosse bonita como você: eu não havia de ter dúvida nenhuma.”.. Atirou-se a Lalinha, com seu jeito de abraçar - que avançava impensado e brusco, mas, no empolgar, se rendia em maciez e delicadeza. Glória beijava com gula, beijara Lalinha no rosto; mas a outra olhava para sua ávida boca, como se esperasse tê-la remolhada de leite e recendendo a seio.⁴²

O misto entre o desejo erótico e o afeto maternal é a tônica dessa relação. O traço masculinizado do comportamento de Maria da Glória também será verificado em Lalinha, que se chama, na verdade, Leandra - nome que traz em si o elemento grego *andrós*, “homem como macho em oposição a

⁴⁰ PASSOS, 2000, p. 56.

⁴¹ PASSOS, 2000, p. 56.

⁴² ROSA, 1988, p. 153.

mulher”.⁴³ “O deslizamento onomástico Leandra/Lala/Lalinha insinua a rede significativa que envolve a personagem, reveladora analógica de sua constituição como sujeito. Suas posturas vão do masculino ao feminino, da segurança à fragilidade, da ingenuidade à malícia (...)”.⁴⁴

No jogo que se estabelece nas camadas sutis da linguagem traduz-se a marca ambígua da constituição das personagens. Sob a égide do poder masculino do Buriti Bom, os olhares, os toques e as palavras são mais reveladoras do desejo homossexual do que propriamente os beijos e as outras manifestações explícitas de afeto entre elas: “o que ela descuidosa dissesse se tornava implacavelmente dito: formava para sempre uma teoria terrível; aquilo dava um doce arrepio, meava-lhe animador pelos ouvidos - coragem e apalpos gélidos de medo”.⁴⁵ As personagens testam os limites da própria sexualidade em um jogo que instiga o desejo indissociado, cujo objeto está fora da lei que rege o costume do sertão: “Os risos de ambas se passavam estilhas de escândalo, uma cumplicidade oblíqua, que festejasse alegrias impossíveis. E, vez vezinha, deitavam olhos, vigiando alguém não viesse”.⁴⁶ Porém, quando a culpa se sobrepõe ao prazer, a razão de Lalinha acaba por dissipar a urgência com que se buscam. Por ser dois anos mais velha e já ter sido casada - portanto, já ter se iniciado sexualmente - Leandra estabelece um limite para o jogo criado entre as duas: “Mas de repique, Lalinha sofreu o mal-estar de um remorso, o abrigo da boa penumbra feita teimara em clarear-se. “É horrível! Sou um monstro, sou imunda.”⁴⁷

⁴³ HOUAISS, 2001, p. 211.

⁴⁴ PASSOS, 2000, p. 60.

⁴⁵ ROSA, 1988, p. 182.

⁴⁶ ROSA, 1988, p. 182.

⁴⁷ ROSA, 1988, p. 182.

Lalinha estimula o desvio do olhar de Maria da Glória, anteriormente centrado na imagem do pai. Essa experiência é necessária para que ela possa, a partir daí, desejar os homens, realizando o transcurso de seu amadurecimento sexual. Para chegar a isso, no entanto, é necessário o conhecimento do feminino, lugar da falta, que se torna a instância mediadora de sua entrega ao *andrós*. Lalinha cumpre, desse modo, um papel duplo em sua estada no sertão. Ao mesmo tempo é mãe e mulher, masculino e feminino. Essa ambigüidade, já inscrita em seu nome, permitirá a ela operar nos limites da sexualidade, deslizando do desejo por Glória para a sedução de Iô Liodoro. Em ambos os casos, Lalinha põe em movimento um universo simbólico de afetos cristalizados, que necessitam transformar-se para que as personagens libertem-se da estagnação e da atemporalidade em que vivem.

Heloisa Vilhena de Araújo relaciona essa atemporalidade do universo de “Buriti” à ausência do amadurecimento sexual de Maria da Glória e Lalinha e à “imortalidade” em que vivem as personagens. Segundo a autora,

para tornarem-se adultas, Lalinha e Glorinha devem encontrar o sexo e a morte, tal como Perséfone, ninfa, que por meio de sua passagem por Hades – de seu encontro com a morte e com o casamento –, transformara-se de Kore, menina, em mulher, dando origem às estações do ano, ao Tempo.⁴⁸

A virgindade de Maria da Glória e a fidelidade de Lalinha ao marido ausente constituem o fulcro de uma vida regrada pela moral e “pelos costumes”,⁴⁹ no dizer de nhô Gualberto. Embora já tenha sido casada com Irvino, Lalinha mantém-se envolta numa aura de castidade, que absorve gradualmente sua vida no sertão: “E Glória, Behu e Tia Cló às vezes

⁴⁸ ARAÚJO, 1992, p. 146-7.

⁴⁹ ROSA, 1988, p. 130.

cantavam, feitas ao remoto, saudades se entreabrindo: uma vadiação, e tudo o que o amor arranha. - ‘Estou ficando menina outra vez?’ - Lalinha se perguntava”.⁵⁰

Quando Miguel faz sua primeira viagem ao Buriti Bom, Lalinha já vivia em companhia do sogro e das cunhadas após ter se separado de seu marido Irvino, filho de Liodoro. Com a partida de Miguel, Lalinha e Maria da Glória passam a viver em compasso de espera, desejosas do retorno de seus homens, protegidas pelo núcleo familiar do Buriti Bom. Várias são as referências do narrador ao caráter de encantamento em que vivem as personagens - sobretudo as mulheres - de “Buriti”: “O Buriti Bom formava uma feição de palácio. Mesmo naquele casarão de substante limpeza e riqueza, o viver parava em modos tão certos - a gente concernia a um estado pronto, durável”.⁵¹ Contrariando a metáfora do fluir das águas como elemento instaurador do tempo, o narrador afirma: “Triste é a água e alegre ela é. Como o rio continua. Mas o Buriti Bom era um belo poço parado. Ali nada podia acontecer, a não ser a lenda”.⁵² Subjugadas por esse estado de permanência e imutabilidade, as mulheres são comparadas a princesas aprisionadas, à semelhança dos enredos de fábulas: “Dona Lalinha, de se jurar, está aqui forçada, presa, nesta fazenda. lô Liodoro sabe que Irvino não vai voltar nunca mais, mas ele guarda a nora em sujeição, para garantir, mesmo assim, a honra do filho?”⁵³

Quando o sogro vai à cidade para buscá-la, Lalinha reluta, a princípio, a aceitar o convite de permanecer por um tempo morando com as cunhadas no

⁵⁰ ROSA, 1988, p. 194.

⁵¹ ROSA, 1988, p. 102.

⁵² ROSA, 1988, p. 140.

⁵³ ROSA, 1988, p. 98.

meio do sertão. No entanto, após ponderar que a viagem poderia significar um alento para o período monótono que vivia após a separação, ela aceita. Por trás da atitude de Liodoro revela-se o gesto moralizante do pai que quer manter a ordem familiar intacta, protegida da mácula de uma separação conjugal: “Para iô Liodoro, Dona Lalinha tinha de continuar fazendo parte da família, perante Deus e perante todos”.⁵⁴ No entanto, esse poder centralizador exercido por Liodoro será ameaçado justamente a partir da chegada de Lalinha em seus domínios no Buriti Bom. Isso porque a função dessa personagem é questionar a imutabilidade do sertão, cujo caráter mítico remete à atemporalidade e à indefinição. Se, abandonada na cidade, Lalinha representa uma ameaça ao equilíbrio da ordem familiar, sua chegada ao sertão acarretará uma mudança mais profunda na vida das personagens. Através dela e por causa de sua presença, amadurece a sexualidade de Glória, que se torna apta para o amor de Miguel; iô Liodoro rompe os limites da ordem familiar, desejando a nora, após o jogo de sedução que se estabelece entre ambos; Maria Behu adoece e morre em razão da vigília religiosa com que quer proteger o sertão da modernidade representada pela cunhada; por fim, o Chefe Zequiel se cura dos pavores da noite, que o mantinham insone, como uma sentinela.

Lalinha inspira o desejo e a curiosidade dos sertanejos, que vêem nela um ser santificado: “Se, em desprevenido, ela surgisse, a pé, numa volta de estrada ou à borda de um mato, os capiaus que a avistassem faziam enorme espanto, se ajoelhavam, sem voz, porque ao milagre não se grita, diante”.⁵⁵ Ao mesmo tempo, sua presença põe em movimento um mundo que vivia sob o

⁵⁴ ROSA, 1988, p. 103.

⁵⁵ ROSA, 1988, p. 93.

signo do encantamento, em que o tempo estava suspenso: “A roda travada, um hábito viscoso: cada um precisava de conter os outros, para que não se fossem e vivessem”.⁵⁶ Lalinha insurge-se contra esse estado de perfeição quando se vê cerceada, tolhida no seu desejo e distante de sua origem: “O luar se pegava à mão, calava os rumores campeiros. Dando-se àquele serão cismoso, de repente ela desconfiava, temia pudesse da cidade se esquecer, de sua vida de antes, de tudo o que pensava fosse seu”.⁵⁷

O medo da perda da identidade advém da consciência do poder que o enlevo sedutor do universo masculino exerce sobre as mulheres do Buriti Bom. Por ser estranha àquele mundo, Lalinha é capaz de negá-lo, denunciando e subvertendo a lógica que rege o viver das demais personagens. Vale ressaltar que os filhos homens de Liodoro - Ísio e Irvino - vivem longe da Fazenda, expelidos do núcleo em que o pai reina absoluto. O narrador chega a citar que “Irvino detestava a roça, a fazenda”.⁵⁸ Incapazes de negar o pai, Maria da Glória e Maria Behu legitimam seu domínio: a primeira, repetindo seus gestos e orgulhando-se de sua herança; a segunda, zelando por seu poder, dedicando-se a uma vida de devoção e abstinência. É justamente desse êxtase que tende à repetição e à morte que Lalinha tenta se livrar durante sua estada no sertão. No entanto, sua real libertação só se dará após cumprir os ritos necessários à superação das interdições sexuais, condição fundamental para a transformação do universo mítico de “Buriti”.

A ameaça de Lalinha à estabilidade do Buriti Bom é percebida desde o início por Gualberto Gaspar que questiona: “iô Liodoro não fazia mal em

⁵⁶ ROSA, 1988, p. 198.

⁵⁷ ROSA, 1988, p. 194.

⁵⁸ ROSA, 1988, p. 156.

deixar assim, dentro de casa, a nora, com seus delúrios e atavios de cidade? O exemplo dela não ia cassar a virtude das filhas, de Maria da Glória?”⁵⁹ Nos momentos em que se intensifica sua relação homoerótica com Glória, é a própria Lalinha que se sente “traidora de todos, ali, vilã vil na casa”⁶⁰ Consciente de sua função desestabilizadora, Lalinha oscila entre o desejo de partir e o apego a esse núcleo afetivo, pleno de possibilidades de transformação. Lalinha constitui o elo, anterior a Miguel, entre os anseios de mudança e o apego à tradição. No significante *La-linha* já se inscreve essa idéia de conexão, união, ponte entre realidades distantes. Lalinha é a linha que vincula o mundo sertanejo ao urbano, antecipando as metamorfoses necessárias ao retorno de Miguel.

No plano estético-filosófico da obra, a inserção de personagens que tiveram contato com o mundo urbano e que retornam para subverter a lógica do sertão é uma alegoria da dialética entre os universos arcaico e moderno, tema tão amplamente discutido pela crítica literária de Guimarães Rosa. Sob o domínio de um poder absoluto, o Buriti Bom jaz na atemporalidade do mito. As personagens da fazenda não se dão conta dessa suspensão do tempo, pois, como foi dito acima, vivem encantadas, num estado de permanente - e angustiante - felicidade: “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”.⁶¹ Esse estado de repouso, em que o desejo e a morte não geram ameaça, é incompatível com a

⁵⁹ ROSA, 1988, p. 118.

⁶⁰ ROSA, 1988, p. 182.

⁶¹ ROSA, 1988, p. 195.

origem de Lalinha - e com a experiência urbana de Miguel. Assim como em “Campo geral”, a sexualidade e a perda inserem-se no sertão transgredindo seu estado de permanência, subvertendo sua moral, destravando e, ao mesmo tempo, domesticando sua roda do tempo. Na novela de abertura do *Corpo de baile*, coube a Nhanina, mãe de Miguilim, transgredir os limites simbólicos do sertão, pois sempre esteve ligada ao desejo pelo que havia além do 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...’ ”.⁶² Em “Buriti” é Lalinha que, insatisfeita com a estagnação do tempo, desloca o olhar das demais personagens, corrompendo valores simbólicos e cristalizados no sertão.

Como foi dito acima, Lalinha antecede Miguel, pois a função dela é preparar o Buriti Bom para o retorno dele, possibilitando seu encontro com Maria da Glória. O sertão, que Miguel encontra em sua primeira viagem, conserva marcas de sua infância com as quais ele não conseguiria lidar se ali permanecesse. Fez-se necessário, portanto, que ele se afastasse para que uma nova ordem de acontecimentos se instaurasse, permitindo seu retorno. Ao demonstrar às demais personagens a possibilidade de superação do estado de suspensão temporal em que se encontram, Lalinha os livra da morte, à semelhança do que faz o narrador do conto “Pirlimpsiquice” em “Primeiras estórias”, livrando os amigos “do fio, do rio, da roda, do representar sem fim”.⁶³ É relevante notar que, na obra de Guimarães Rosa, os estados de imutabilidade, sejam eles ligados à beleza ou ao horror, são sempre considerados nocivos à condição humana. Em *Corpo de baile*, as personagens

⁶² ROSA, 1984, p. 14.

⁶³ ROSA, 1994, p. 421.

vivem experiências e provações nas quais se insurgem contra o aprisionamento e a estagnação existencial, contra medos e traumas, contra a morte, em suma. As noções de Beleza e a Alegria só são plenamente assimiladas se associadas ao amadurecimento e ao aprendizado. Daí a necessidade do resgate da temporalidade no universo sertanejo de “Buriti”, pois, sem a passagem do tempo, não há amadurecimento possível:

Em certas noites, só, Lalinha retornava à tenção de partir, tomando-a um tédio de tudo ali, e daquela casa, que parecia impedir os movimentos do futuro. Do Buriti Bom, que se ancorava, recusando-se ao que deve vir. Como a beleza podia ficar inútil? A beleza das mulheres - que é para criar gozos e imagens? Sua própria beleza. Ali, nada se realizava, e era como se não pudesse manar - as pessoas envelheceriam, malogradas, incompletas, como cravadas borboletas; todo desejo modorrava em semente, a gente se estragava, sem um principiar; num brejo. Não acontecia nada. Um dia, aconteceu. Chegara aquele moço, chamado Miguel, vindo da cidade. Veio, trazido por nhô Gualberto Gaspar.⁶⁴

Vale ressaltar que a função desempenhada por Lalinha nesse processo de transformações do sertão é tão somente a de desencadear potencialidades latentes nos demais personagens. A transgressão, que é um componente característico das relações sociais nesse universo sertanejo, já existia no Buriti Bom, anteriormente à chegada dela: iô Liodoro já vivia suas aventuras amorosas com Dionéia e Alcina, iô Ísio casara-se com uma prostituta - iã-Dijina -, Glória costumava cavalgar “sozinha pelos campos, (...) não se pejando de querer companhia de homem, para conversação”;⁶⁵ enfim, o sertão já se marcava pela quebra das interdições, não pelas determinações da lei. Lalinha apenas reforça e dinamiza esse traço transgressor inerente às demais personagens.

⁶⁴ ROSA, 1988, P. 198-9.

⁶⁵ ROSA, 1988, p. 130.

Porém, se na constituição de Lalinha está essa marca de subversão e questionamento, a personagem Maria Behu, contrariamente, vincula-se às idéias de permanência e imutabilidade. Behu é a ninfa que “murchara apenas antes de florir, não conseguira formar a beleza que lhe era destinada”;⁶⁶ vive sob a égide da reclusão e da abstinência, evidências do sacrifício a que se submete em nome da manutenção da ordem paterna que rege o sertão de “Buriti”. Deseja proteger o sertão do contato com a vida da cidade, já que, enquanto mantenedora da tradição, vincula-se ao tempo circular, não sucessivo, tempo da permanência.

Behu é a personagem da noite, do recolhimento. Sua função é reguladora, tende a equilibrar o caráter transgressor que marca o mundo do Buriti Bom. Sua atitude devota visa a exorcizar os erros do sertão, já que “recolhia para suas rezas os pecados de todos”.⁶⁷ Ou ainda, segundo Gualberto Gaspar, com suas orações, Behu queria “emendar os outros, exemplar até os animais”⁶⁸. Ela é a guardiã do Mistério e da Família, realiza os ritos religiosos e cultua a memória de parentes mortos - a mãe - e distantes - a vó Maurícia.

Por ligar-se à tristeza e à velhice, a personagem trava um embate silencioso com os atributos de alegria, beleza e juventude de Maria da Glória. A imagem desta última inspira o desejo e a sedução, pois se vincula às forças do dia, do sol e ao poder transformador da Natureza. Já a imagem de Maria Behu gera o temor e o asco, pois se associa ao passado, ao tempo estagnado, à morte. Essa comparação é constante nas observações de Gualberto Gaspar:

⁶⁶ ROSA, 1988, p. 135.

⁶⁷ ROSA, 1988, p. 220.

⁶⁸ ROSA, 1988, p. 147.

Maria Behu era tísica, encorujada, com a feiúce de uma antiguidade. Às vezes dava para se excogitar, esses encobertos da vida: seria que Maria Behu era triste e maligna por motivo de ser feia, e Maria da Glória, ganhava essa alegria aprazível por causa de tanta beleza? Ou era o contrário, então: que uma tinha crescido com todos os encantos, por já possuir a alma da alegria dentro de si; e a outra, guardando semente do triste e ruim, de em desde pequena, veio murchando e sendo por fora escura e seca, feito uma fruta ressolada?⁶⁹

A reflexão de Gualberto sobre a relação entre alegria, beleza, tristeza e feiúra evidencia, na verdade, o jogo que se trava entre passado/estagnação e presente/metamorfose na constituição das duas irmãs. O estado de perfeição e atemporalidade do universo do Buriti Bom depende do equilíbrio dessas forças, como *Thanatos* e *Eros* que se complementam e se anulam. Com o advento de personagens alheios a esse mundo, Maria Behu assume o papel da resistência, da manutenção da ordem. Esse fato fica patente na cena da chegada de Miguel à fazenda, momento em que Glória e Lalinha estavam ausentes, e somente Behu o recebe em casa:

Ela parecia uma prisioneira que, tivesse conseguido, do lado de fora, alguém que lhe desse uma atenção diferente e fosse levar bem longe um recado seu, precioso e absurdo. (...) Falava. Dizia da roça, da vida no sertão, que seria pura, imaginada simples e ditada de Deus, contra a vida da cidade. Repetia. Talvez ela não acreditasse nisso - a gente pensava. Com um fervor, queria que tudo fosse assim.⁷⁰

O apego a esse arquétipo que constitui o mundo do Buriti Bom faz de Maria Behu uma personagem avessa à mudança e, por isso, ela deve morrer para que um novo modelo se instaure no sertão.

A configuração do espaço em “Buriti” permite também uma abordagem associativa entre as duas irmãs. Pode-se dizer que Maria Behu liga-se ao Brejão-do-Umbigo, enquanto Maria da Glória relaciona-se ao Buriti-Grande.

⁶⁹ ROSA, 1988, p. 102.

⁷⁰ ROSA, 1988, p. 135.

Esses dois símbolos representam, metaforicamente, o equilíbrio das forças mantenedoras da ordem no Buriti Bom. Qualquer ameaça a sua natureza representa a instabilidade no mundo dos personagens. Tanto a palmeira quanto o brejo habitam um espaço contíguo, assim como as mulheres. Ampliando essa analogia, podemos verificar a tendência à imutabilidade e à permanência na associação entre Behu e o brejo, do mesmo modo que o Buriti-Grande liga-se à transcendência e à mudança que caracterizam Maria da Glória. Isso porque, vistos de uma ótica simbólica, os espaços de “Buriti” constituem arquétipos de um universo mítico que se equilibra na dialética entre o caos - o mundo misterioso e impenetrável do brejo/Behu - e o cosmos - a natureza clara e sensual do Buriti/Glória. A menção à palmeira traz sempre a memória do Brejo, nas palavras do narrador ou nas falas de Gualberto Gaspar. A força imperiosa e viva do Buriti convive com o poder letárgico e mortal do pântano que o circunda:

Ali estava o brejão - o Brejão-do-Umbigo - vinte e tantos alqueires de terreno perdido. (...) Toda a volta do Brejão, o côncavo de uma enseada, se assinalava, como um desenho, pela linha dos buritis. Pareciam ter sido semeados, um à mesma distância do outro, um entrespaço de seis ou dez metros. Subiam do limpo do capim, rasteira grama; (...) Mas o buriti-grande parava mais recuado, fora da fila, se desarruava.⁷¹

A perfeição e o equilíbrio desse mundo nos remetem a conceitos que vão do neoplatonismo de Plotino, citado nas epígrafes do *Corpo de baile*, à teoria dos arquétipos celestes, estudados por Mircea Eliade no já citado *O mito do eterno retorno*. Segundo esse autor, para alguns povos antigos - mesopotâmicos, altaicos, egípcios - “os nomes dos lugares (...) eram atribuídos de acordo com os ‘campos’ celestes: primeiro conheciam-se os

⁷¹ ROSA, 1988, p. 225.

campos celestes que depois eram identificados na geografia terrestre”.⁷² Paralelamente a essa crença, teríamos ainda uma outra série de crenças que privilegiariam a idéia de um “Centro”, elo entre o mundo terreno e as esferas divinas. Eliade afirma que o simbolismo arquitetônico do Centro pode ser formulado desta forma:

- a) a Montanha Sagrada - onde se encontram o Céu e a Terra - está no centro do mundo;
- b) qualquer templo ou palácio - e, por extensão, qualquer cidade sagrada ou residência real - é uma “montanha sagrada” tornando-se assim um Centro;
- c) sendo um *Axis Mundi*, a cidade ou templo sagrado são considerados como ponto de encontro entre o Céu, a Terra e o Inferno”.⁷³

A configuração desse Centro em “Buriti” consiste na existência de um brejo circundado de buritis, um dos quais sobressai por seu porte e altura descomunais. Com seus mais de setenta metros, o Buriti-Grande é o elo entre céu, terra e inferno: “Paravam diante do Brejão-do-Umbigo, do buritizal, na enorme baixada. (...) Mas o Buriti-Grande! Descomum. Desmesura. Verdadeiro fosse? Ele tinha umidades. O líquen vem do chão, para o cimo da palmeira. A gente olhava, olhava”.⁷⁴ Mircea Eliade fala de um mito dos *Semang*, da península de Malaca, onde, por sobre um rochedo, o *Batu-Ribn*, havia “um tronco de árvore que crescia para o céu. O inferno, o centro da terra e a porta do céu encontram-se portanto no mesmo eixo, e é esse eixo que serve de passagem de uma região cósmica para outra”.⁷⁵

Na perspectiva dessa abordagem, o Buriti-Grande é um símbolo que estabelece a conexão entre planos distintos de realidade, tais como o

⁷² ELIADE, 1978, p. 20-1.

⁷³ ELIADE, 1969. P. 26.

⁷⁴ ROSA, 1988, p. 119.

⁷⁵ ELIADE, 1969, p.27.

histórico e o mítico, o real e o metafísico, o terreno e o divino. Está ligado ao poder de transformação, à virilidade e à fertilidade da natureza e, por isso, conserva, metonimicamente, a energia sexual e o poder despótico de Iô Liodoro que “era supremo e senhor como o crescer das árvores”.⁷⁶ Seu caráter fálico inspira cenas carregadas de conotações sensuais - tais como o romance de Liodoro e dona Dionéia e os passeios de Glória e Lalinha pela natureza do Buriti Bom - e alimenta a crença em seus atributos afrodisíacos - o Inspetor, marido de dona Dionéia, colhia o capim em torno da palmeira para fazer um chá que lhe permitisse “recobrar a potência de homem, as forças machas desabrocháveis, já perdidas”.⁷⁷

No campo das celebrações simbólicas, o Buriti-Grande está associado a imagens que evocam tanto rituais pagãos como cerimônias cristãs. Há uma cena em que, à semelhança das *Dionísas Rurais* - as mais antigas festas áticas em louvor ao deus Dioniso - quando se evocava a fertilidade dos campos e dos lares dançando-se em volta de um grande *falo*,⁷⁸ o narrador sugere a possibilidade de que “Dona Lalinha, Maria da Glória, quem sabe dona Dionéia, a mulata Alcina, ia-Dijina, sonhassem em torno dele uma ronda debailada, desejariam coroá-lo de flores”.⁷⁹ Esse traço dionisíaco de “Buriti” explica-se por ser essa novela o coroamento das transformações que se iniciaram em “Campo geral” e se perpetuaram em todo o *Corpo de baile*. “Dioniso é o deus da *metamórphosis*, quer dizer, o deus da transformação”,⁸⁰ e, sendo assim, orienta e rege os acontecimentos no plano mitológico da narrativa, do mesmo modo que Aristeu (Apolo) iniciou Miguilim no saber da beleza e da poesia em

⁷⁶ ROSA, 1988, p. 122.

⁷⁷ ROSA, 1988, p. 120.

⁷⁸ BRANDÃO, 2002, p. 126.

⁷⁹ ROSA, 1988, p. 134.

⁸⁰ BRANDÃO. 2002, p. 115.

sua infância no “Campo geral”. Esse trecho que se inicia com a associação do Buriti-Grande ao falo dionisíaco,⁸¹ conclui-se, porém, com uma nítida alusão a Cristo, símbolo da comunhão entre os homens e Deus. O Chefe Zequiel refere-se ao Buriti-Grande como um homem “morto, deitado, em quem cavavam “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.”⁸²

Ponto de contato entre mundos, símbolo de fertilidade, poder e comunhão, o Buriti-Grande é o elo da família de Liodoro com aquela terra. No nome científico está inscrito o parentesco que vincula a palmeira aos homens: *Mauritia Vinifera Martius*⁸³, origem ancestral da avó Maurícia, de Liodoro Maurício. Porém, do mesmo modo que inscreve uma tradição, o Buriti-Grande transcende as fronteiras daquele mundo, aponta para o ilimitado, para o inatingível: “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 Behu disse”.⁸⁴ Essa marca transcendente também pode ser verificada na constituição da personagem Maria da Glória. Ao mesmo tempo em que está presa a sua raiz familiar, entrega-se à sedução de Lalinha - elemento urbano a corromper a condição estanque do sertão -, cede sua virgindade a Gualberto e deseja a volta de Miguel.

Já Maria Behu vincula-se à força enraizada e permanente do brejo, que em seu nome já traz a idéia de origem, de início: Brejão-do-Umbigo. Essa

⁸¹ Repare-se a sugestão da passagem seguinte quando o narrador descreve o Buriti-Grande: “O rato, o preá podem correr na grama em sua volta, mas a pura luz de maio fá-lo maior” (grifo meu)

⁸² ROSA, 1988, p. 134.

⁸³ Nome científico da palmeira de Buriti; ver Scientia Forestalis. Instituto de Pesquisas e Estudos Florestais.n.50 (1996). Piracicaba: IPEF, 1996.

⁸⁴ ROSA, 1988, P. 134.

associação torna-se explícita nas diversas passagens em que o narrador faz menção a ambos, paralelamente, o que tende a criar uma relação indireta, sugestiva, entre a personagem e o espaço. Na cena já citada do diálogo de Glória e Miguel, ao início da obra, pode-se verificar claramente esse fato: “Desditosa, magra, Maria Behu, parecendo uma velha. (...) Maria Behu reza, quase todo o tempo. Agora mesmo está rezando, recolhida no quarto. Bicho do brejo... “- Bicho do brejo? Não, dona Glória. Eu acho que é pássaro”.⁸⁵ O caráter ambíguo desse diálogo permite-nos perceber que na fala de Glória já há a denúncia implícita do caráter noturno, sombrio da irmã. Inconscientes dessa identidade entre os sons do brejo e as orações de Behu, Miguel e Glória tentam decifrar os ruídos, atribuindo aos bichos a estranheza daquele universo sonoro: “Mas Maria Behu reza, sente as crueldades da vida. E esse bicho-do-brejo, que dá outro som, que ranhe? É o socó”.⁸⁶

Esse exercício de escuta dos sons do sertão advém da necessidade de interpretação e organização da lógica que rege o ambiente noturno de “Buriti”, como foi afirmado no início deste capítulo. No diálogo de Miguel e Glória, a escuta e a nomeação dos sons da noite denota a busca de uma identidade, de um reconhecimento, o que faz brotar, no plano da enunciação, uma gama de sentidos latentes, interditos. É nessa acepção que o som do mutum evoca o passado de Miguel; o grito do bicho do brejo traduz o mistério de Maria Behu; as batidas do monjolo trazem à tona tanto a idéia do tempo - “Não se escuta sua pancada, que é fofa, no arroz. Ele está batendo, todo o tempo; eu é que ainda não tinha podido notar”⁸⁷ - quanto a do desejo -

⁸⁵ ROSA, 1988, p. 94.

⁸⁶ ROSA, 1988, p. 98.

⁸⁷ ROSA, 1988, p. 95.

“Pudesse sonhar com Maria da Glória, sonsa, risonha, sob o Buriti grande, encostada no Buriti grande. O monjolo trabalha a noite inteira”.⁸⁸

O signo sonoro do monjolo perpassa a narrativa de “Buriti”, ainda que os personagens não se atenham ao significado dessa recorrência. O baque surdo de suas batidas engendra uma regularidade rítmica que entra em choque com a estagnação do tempo circular que rege o universo mítico do Buriti Bom. Seu som prenuncia o advento do tempo histórico, revela que sob a suspensão em que vivem os personagens, há um demarcador que regula o correr dos dias, ainda que não o percebam: “Na mesa, o lampiãozinho junto do lampião grande, as luzes agrandadas. Nem ouviam o bater do monjolo, isolados na noite”.⁸⁹ À revelia dos que vivem à margem do tempo, o monjolo é um índice que alerta para a necessidade do exercício da escuta como modo de se perceber as transformações que se operam na fazenda. Esse ruído é um pulso ordenador em meio ao amontoado de sons que povoam a noite e confundem a escuta dos personagens: “ ‘- Você reparou, Maria da Glória? Socó ou socó-boi? Ele vigia é de noite, revoa pra ir pegar piabas nas lagoas...’ ‘- Mas, agora, foi o monjolo’ ‘- Não: agora. Ele canta longe. Estou reconhecendo...’ O monjolo é humano, reproduz a vontade de quem o fez”.⁹⁰ “Ouvir” o sertão é um imperativo para quem se propõe a compreender o mistério que permeia o ambiente noturno de “Buriti”.

Nesse sentido, o personagem que melhor prefigura a necessidade de interpretação dos sons da noite é o Chefe Zequiel. As primeiras referências a ele ocorrem quando um dos caçadores que viajavam com Miguel diz ter ouvido

⁸⁸ ROSA, 1988, p. 99.

⁸⁹ ROSA, 1988, p. 226.

⁹⁰ ROSA, 1988, P. 98-9.

falar de “um camarada, nas Pindas, que chegava a conhecer muitas vantagens, assim surpreendidas, e até relato sobre os peixes que divagam – tudo por padecer de má insônia”. Ao que nhô Gualberto exclama: “Ué, mas isso não é nas Pindas nãossenhora! Será aqui perto, mesma fazenda do Buriti Bom. É um Zequiel, Zequielzim – o chefe...”.⁹¹ Zequiel vive sob os favores de lô Liodoro no moinho da Fazenda do Buriti Bom onde fora um empregado prestativo e habilidoso até desenvolver uma espécie de síndrome de perseguição, o que o fez trocar a noite pelo dia: “O pobre! Até é trabalhador, se bem, se bem. Derradeiramente, é que faz pouco, por que carece de recompor seu sono, de dia...”.⁹² O medo de ser assassinado durante o sono tornou-o um decifrador dos sons da noite do sertão, espécie de vigia da fazenda, “com que o Buriti Bom pudesse contar - nos portais da noite, sentinela posta”.⁹³ Os personagens sempre fazem menção a ele num misto de sarcasmo e respeito. Nhô Gualberto considera-o um louco, “tolo na retoleima, inteiro”⁹⁴; Maria da Glória guarda um respeito carinhoso por suas habilidades, por saber que ele “pode dizer, sem errar, qual é qualquer ruído da noite, mesmo o mais tênue”.⁹⁵ Miguel vive entre a dúvida e a curiosidade pela fé e pela astúcia que ele exhibe, indício de que a escuta do Chefe é o exercício que ele próprio deveria tomar para si como forma de orientação na fazenda do Buriti Bom:

Àquela hora, noutra margem da noite, o Chefe Zequiel se incumbia de escutar deitado numa esteira, no assoalho do moinho, como uma sentinela? Como o Chefe ouvia, ouvia tudo, condenado. Quem o inimigo era? Quem vinha? (...) Tem lugar onde é mais noite do que em

⁹¹ ROSA, 1988, p. 100. (grifo do autor)

⁹² ROSA, 1988, p. 114.

⁹³ ROSA, 1988, p. 188.

⁹⁴ ROSA, 1988, p. 132.

⁹⁵ ROSA, 1988, p. 99.

outros. – **Ih!** Um inimigo vinha, tateando, tenteando. Custoso de se conhecer, no som em sons: **tu-tu... tut...** Na noite escutada. (...) – **Zequiel, você foi ouvir, agora teme!** Visonha vã, é quem vem, se acerca do moinho, para não existir. Tagoaíba. O mau espírito da parte de Deus, que vem contra. Tudo o Chefe não sabe, amarrado ao horror.⁹⁶

A noite do sertão afigura-se como o grande mistério a que Zequiel está ligado. O pavor, que o mantém atento aos ruídos noturnos, é o que ativa seu instinto de sobrevivência e faz dele uma sentinela da fazenda. O caráter descontínuo, imprevisível e caótico dos ruídos da natureza associa-se aos adjetivos *louco, atoleimado, bobo* – dentre outros – que são atribuídos ao personagem. Zequiel é aquele que crê no mistério, que valoriza a função mediadora do som – como elo comunicante entre o mundo material e o mundo espiritual e invisível. Em suas noites de vigília, à espera do inimigo, do assassino – que ele nomeia como a *morma* –, Zequiel vai construindo o modelo do mundo mítico, primário, no qual vive e a partir do qual se orienta:

A jararaca-verde sobe em árvores. – **Ih...** O úù, o ùú, 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, ucru, de ío a úo, virge minha, tiritim: eh, bicho não tem gibeira... Avougo. O oãoão, e psiuzinho. Assim: tisque, tisque... Ponta de luar, pecador. O urutau, em veludo. **I-éé... I-éé... Leu...** Treita no crespito de outro bicho, de unhar e roer, no escalavro. No tris e tris, a minguável... É uma pessoa aleijada, que estão fazendo. Dou medida de três tantos! Só o sururo... Chuagem, o cru, a renho... Forma bichos que não existem.⁹⁷

Os momentos em que o narrador descreve o fluxo de consciência do Chefe são plenos de expressão e inventividade. Em seu mapeamento do universo sonoro da noite, Zequiel tenta ordenar o caos que seus ouvidos a contragosto apreendem, enumerando toda uma gama de sons que traduzem o

⁹⁶ ROSA, 1988, p. 122-3. (grifos do autor)

⁹⁷ ROSA, p. 1988, p. 150. (grifos do autor)

perigo e a morte. Sua linguagem tenta mimetizar essa massa sonora disforme, e o resultado é um texto que mistura sugestão, sonoridade e subjetividade, beirando os limites da inteligibilidade. Em carta ao tradutor Edoardo Bizzarri, Guimarães Rosa comenta essa passagem: “Aquele trecho, para mim, é uma espécie de sinfonia da noite do mato, (com todas as espontâneas implicações de simbolismo emotivo que noite e selva acarretam, e a dimensão lírica fornecida pela peculiar perspectiva narrativa - a pessoa do Chefe Zequiél)”.⁹⁸

No surto verbal desse personagem, as palavras incorporam, através da teia significativa, o ambiente carregado de desejo, medo e morte que habita o inconsciente do Buriti Bom. A escuta do Chefe ultrapassa os ruídos do mato e adentra o plano simbólico dos desejos reprimidos, das interdições rompidas, dos segredos sussurrados. Na enumeração sucessiva dos ruídos, revela-se a simultaneidade dos afetos que regem as relações entre os personagens da fazenda. Zequiél traduz de modo cifrado essa noite simbólica em que vivem as pessoas do Buriti Bom, inconscientes da estagnação do tempo, presas em um ciclo de repetições. À semelhança do que ocorre em “O recado do morro”, a fala desse sujeito marginal, considerado louco, possui uma significação que transcende a compreensão primeira dos demais personagens, incorporando e, ao mesmo tempo, revelando um saber arquetípico, quase intocado:

Outro barulhinho dourado. Cai fruta podre. Daí, depois muito silêncio, tem um pássaro, que acorda. Mutum. O mutum se acusa. O mutum crasso. As pessoas mais velhas conversavam, do que havia entre o mato e o campo. - “Lobos?” (...) As pessoas mais velhas são inimigas dos meninos. Soltam e estumam cachorros, para irem matar os bichinhos assustados.⁹⁹

⁹⁸ BIZZARRI, 1980, p. 67.

⁹⁹ ROSA, 1988, p. 124.

A escuta do Chefe é atravessada por ruídos que habitam o inconsciente de outros personagens. O trecho acima é emblemático desse fato, pois revela como seu ouvido absorve vivências alheias, sem que haja qualquer conexão explícita entre sua narração e os acontecimentos narrados. Em meio a uma descrição dos sons da natureza, o pássaro mutum acorda e acusa o outro Mutum, espaço do medo e da angústia de Miguilim em “Campo geral”. O uso do discurso indireto livre permite essa associação entre o saber imediato - o canto do mutum - e a experiência rememorada indireta e inconscientemente - crianças com medo de adultos. Esse deslizamento semântico e psíquico denota como através do fluxo de consciência de Zequiel, o ambiente de “Buriti” incorpora saberes remotos, distanciados, inconscientes. Não é sem razão que Glória afirma no início da novela, enquanto conversa com Miguel sobre esse Mutum pássaro-espaco: “ ‘É bem. Ele (*o Chefe*) há de estar ouvindo, está lá no moinho, deitado mas acordado, a noite inteira, coitado, sofre de um pavor, não tem repouso”.¹⁰⁰

Espécie de ouvido absoluto a vigiar as noites da fazenda, o Chefe é capaz de perceber o que vai pelo universo psicológico do Buriti Bom, sem, no entanto, ser capaz de traduzir esse “recado” embutido nos sons da natureza: Age como se “tivesse descoberto alguma matéria enorme de conteúdo e significação, e que não coubesse toda em sua fraca cabeça, e todas as inteiras noites não lhe bastavam para perseguir o entendimento daquilo”.¹⁰¹ Sua fala é bruta, primitiva, prescinde da razão pura como instrumento mediador. Daí sua feição marginal, passível de desprezo, de deboche: “E o Chefe, tido tonto, se saía com tontices - perguntavam-lhe o que era a noite e respondia: - ‘A noite é

¹⁰⁰ ROSA, 1988, p. 99.

¹⁰¹ ROSA, 1988, p. 188.

o que não coube no dia, até'. Não se importava com risos".¹⁰² No entanto, à revelia desses juízos, seu discurso é um convite à razão dos homens a tentar compreender o que se inscreve nas sutilezas de uma fala ruidosa, plena de significação e poesia: "Fere um grilo, serrazim. Silêncio. E os insetos são milhões. O mato - vizinha mansa - aeiouava. Do outro mato, e dos buritis, os respondidos".¹⁰³ Sua loucura guarda um saber vedado aos demais personagens, inconscientes da inércia e da letargia na qual vivem em meio ao sertão.

O medo que assola as noites de Zequiel advém da percepção de uma força que zela pela permanência dessa estagnação. No imaginário do personagem, o inimigo é "o duende de uma mulher, desconhecida, dela não se 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".¹⁰⁴ A personificação dessa ameaça - nomeada por ele como a Môrma¹⁰⁵ - nos remete àquela que simboliza o desejo pela manutenção da lógica noturna do Buriti Bom: Maria Behu. No decorrer da novela, o Chefe demonstra ter um respeito temeroso pela filha de Liodoro. Sempre que pode, a evita: "Maria Behu agora não estava ali. Mas só para nhô Gualberto Gaspar ela era má. Deus pusera a mão sobre seu coração, não sobre seu rosto. Nhô Gualberto Gaspar fugia de vê-la. Assim como o Chefe".¹⁰⁶ Quando é obrigado a estar diante de Behu, Zequiel demonstra incômodo, aflição: "Chamava o Chefe, queria aconselhá-lo, que pegasse com Deus, rezasse mais, melhor remédio para se livrar daqueles pavores. (...) E o Chefe esquivava o olhar, escutava-a submisso e

¹⁰² ROSA, 1988, p. 205.

¹⁰³ ROSA, 1988, p. 142.

¹⁰⁴ ROSA, 1988, p. 100.

¹⁰⁵ Como esclarece Guimarães Rosa ao tradutor Edoardo Bizzarri, "a Môrma é um ser formado por exalações anímicas ou projeções das pessoas que dormem. E forma-se larvar, como embrião demoníaco, defeituosa". Ver BIZZARRI, 1980, p. 70.

¹⁰⁶ ROSA, 1988, p. 142.

muito inquieto.¹⁰⁷ No processo narrativo da novela, a associação entre os personagens é indireta, sugerida, nas muitas vezes em que eles são descritos em seqüência, numa analogia parecida com aquela que liga Behu ao Brejão-do-umbigo - ou os meninos aos animais em “Campo geral”. Esse tom sugestivo tenta ocultar ou, ao menos, atenuar a profunda relação que se estabelece entre Behu e o Chefe, em razão de seus atributos noturnos. É o próprio Guimarães Rosa quem esclarece esse fato numa de suas cartas a Edoardo Bizzarri:

Lembra-se de Maria Behu, principalmente. Da aversão que o Chefe não pode deixar de sentir por ela, apesar de ser a mais bondosa para com ele. Mas a Behu tem seus recalques. Quando Maria Behu morre, mais tarde, terá sido só por acaso que na mesma ocasião o Chefe se viu curado?¹⁰⁸

Maria Behu e o Chefe Zequiel estão ligados pelo mistério. Ambos percebem os sinais da metamorfose que se opera no Buriti Bom, pois habitam, absorvem e traduzem os ruídos das noites do sertão. Behu, enquanto “embrião demoníaco”, zela desesperadamente pela continuidade do estado atemporal em que vive. Zequiel, amedrontado, apreende os signos desse desespero, embora seus ouvidos já se atenham às transformações que se configuram no interior da casa: “O Chefe, o Chefe alucinado, espavorido, de atalaia no moinho, o Chefe Zequiel, que os ruídos da noite dimidiava, poderia ele dissociar cada rumor, do que se passasse lá dentro da casa?”¹⁰⁹ O Chefe reduplica de modo latente a função exercida por Lalinha, pois percebe a existência dos dois planos de realidade que estruturam o viver do Buriti Bom. Em ambos os personagens se trava a luta entre o desejo de perpetuação de

¹⁰⁷ ROSA, 1988, p. 204.

¹⁰⁸ BIZZARRI, 1980, p. 70.

¹⁰⁹ ROSA, 1988, p. 232.

um ciclo ligado ao eterno retorno, e o anseio por uma ruptura que prefigure um novo estado para a existência no sertão.

“Buriti” encerra assim o grande círculo do *Corpo de baile*, concentrando e, ao mesmo tempo, expandindo ao infinito a temática que rege essa obra. Na dialética entre as forças da noite e do dia prevalece o alívio das manhãs que salvavam o Chefe da escuridão apavorante. A morte de Behu é um rito que possibilita a transformação e a superação das interdições no ambiente da fazenda. Após seu advento, Maria da Glória conhece o sexo com Gualberto Gaspar, Lalinha se entrega a iô Liodoro, Miguel retorna trazendo um tempo novo: “Diante do dia”.¹¹⁰

Em seu livro *O som e o sentido*,¹¹¹ José Miguel Wisnik afirma que “assim como o sacrifício de uma vítima (...) quer canalizar a violência destruidora, ritualizada, para sua superação simbólica, o som é o bode expiatório que a música sacrifica, convertendo o ruído mortífero em som ordenado e harmônico”.¹¹² No fecho do *Corpo de baile*, os ruídos mortíferos da noite são convertidos em harmonia, assim como o ambiente estanque do Buriti Bom se abre para a metamorfose, aceitando o contato com o elemento urbano metaforizado em Lalinha e Miguel.

Com isso, pode-se dizer que a novela “Buriti” insere-se no cerne da estética rosiana, ao focalizar valores primitivos de um tempo circular e mítico, que se transformam no contato com a dinâmica do tempo histórico, cronológico. Seja no plano estrutural - no qual a dicção do mundo sertanejo mescla-se à linguagem inventiva e inovadora - seja na macro-estrutura

¹¹⁰ ROSA, 1988, p. 258.

¹¹¹ WISNIK, 1989.

¹¹² WISNIK, 1989, p. 34.

temática - em que o caráter arcaico do sertão será modulado pelos valores modernos do mundo urbano, a obra de Rosa sempre retorna a esse apelo. No fundo, não há antítese, mas uma sobreposição desses planos, como a comprovar a fala de Riobaldo ao final do *Grande sertão: veredas*: “O diabo não há! É o que digo, se for... Existe é homem humano. Travessia”.¹¹³ Ou seja, o sertão guarda os elementos de permanência e de transgressão de sua própria ordem, assim como o homem traz em si inscritos, simultaneamente, o bem e o mal. É necessário o advento da travessia, da passagem, para que essas forças entrem em movimento, configurando uma nova dinâmica para a existência. Não é sem propósito, portanto, que as sete narrativas do *Corpo de Baile* falam de viagens reais e simbólicas, em que se relacionam forças transformadoras da experiência humana.

¹¹³ ROSA, 1986, p. 538.

Conclusão

Os protagonistas da obra de Guimarães Rosa se inscrevem no imaginário dos leitores, provocando a sensibilidade e a reflexão, motivando uma parcela significativa da crítica literária a produzir um volume considerável de artigos, ensaios, dissertações e teses, nas mais diversas áreas do conhecimento. Essa pluralidade de leituras revela a abrangência de uma obra que não se esgota no decorrer dos anos e que convida constantemente à análise. No entanto, a complexidade da escrita rosiana obriga o crítico a manter-se sempre alerta, para que sua investigação não resulte em lugares comuns, em conclusões primárias.

O problema inicial, motivador desse trabalho, poderia se resolver com a simples pesquisa das primeiras edições do *Corpo de baile* – onde se comprova a existência de um projeto editorial para as novelas – e de seu posterior desmembramento, cuja idéia partiu do próprio autor: “Três livros autônomos. A idéia me viera, há tempos. Comecei por ‘vendê-la’ aos editores na França e em Portugal, que se convenceram depressa das vantagens, e concordaram”.¹ No entanto, à medida que a pesquisa avançou, impôs-se a necessidade de comprovar internamente as razões que davam à obra seu caráter coeso e abrangente. A intenção inicial de resgatar a unidade estrutural de uma obra que se fragmentou em razão de contingências editoriais e mercadológicas, somou-se à investigação

¹ BIZZARRI, 1980, p. 79.

sobre a estética de um autor demiurgo,² comprometido com a lógica composicional que orienta sua literatura.

Se, em um dado momento, o “corpo” aqui tratado se dividiu, fez-se contudo necessário um estudo que apontasse a coerência de sua estrutura, para, dessa forma, ressaltar a orientação de seu projeto inicial. Para tanto, buscou-se observar, na escrita do *Corpo de Baile*, as reiterações temáticas, as recorrências de personagens, imagens e lugares que se entrecruzam, se confundem, sem, no entanto, voltarem ao mesmo, como num círculo fechado. É exatamente contra a estagnação existencial, lingüística e composicional que se constrói o projeto literário-filosófico de Guimarães Rosa, como busquei comprovar nesse trabalho.

A abordagem da história de Miguel permitiu o enfoque nas transições que se operam sobre o universo sertanejo, quando este é posto em contato com os signos e valores do mundo urbano. As transgressões são necessárias à medida que a imutabilidade dos afetos e desejos ameaça a travessia do Sertão simbólico que constitui a vida dos personagens de Guimarães Rosa. A partir da análise de Miguel, foi possível entrever como os personagens das demais novelas reduplicam a mesma demanda por transpor os limites da compreensão primitiva do mundo e buscar novos modelos de entendimento da realidade, como se observou, por exemplo, na análise de “Cara-de-bronze” ou “Uma estória de amor”.

O desempenho de Miguilim em “Campo geral”, que eternizou a imagem desse personagem entre os leitores de Guimarães Rosa, só pôde ser entendido em sua abrangência quando complementado com a observação de seu retorno

² Segundo HOUAISS, trata-se do artesão divino ou o princípio organizador do universo que, sem criar de fato a realidade, modela e organiza a matéria caótica preexistente através da imitação de modelos eternos e perfeitos. HOUAISS, 2002.

adulto em “Buriti”. Ao ressaltar o valor da presença indireta de Miguel em “Buriti”, como elemento tensionador, a influir nas metamorfoses do sertão do Buriti Bom, busquei demonstrar que seu papel adulto é tão relevante para o projeto do *Corpo de baile* quanto a história sua infância.

Este trabalho visa somar-se ao acervo crítico sobre a obra de Guimarães Rosa, sobretudo às análises que contemplam o *Corpo de baile*. Ao investigar o projeto literário dessa obra, suas conexões e desdobramentos, espero ter possibilitado uma nova inflexão aos estudos rosianos. Aberta essa trilha, faz-se necessário, posteriormente, o aprofundamento da observação das demais novelas da obra - vistas aqui apenas panoramicamente -, bem como na análise dos textos em que Rosa comenta sobre seu processo criativo - cartas, entrevistas etc, sobre os quais ainda há pouca bibliografia crítica.

Com isso, será possível prosseguir na investigação da obra de Guimarães Rosa, autor que contribuiu decisivamente para consolidar o ingresso de nossa literatura na Modernidade e demonstrou que somente um olhar universal permite compreender e perpetuar as peculiaridades locais de um país. Sob esse olhar, os buritis, as veredas e os sertanejos serão componentes de um saber maior, instância da transcendência e da Poesia.

Referências Bibliográficas

Do autor

- ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- ROSA, João Guimarães. *Manuelzão e Miguilim*. - 9ª ed. - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- ROSA, João Guimarães. *No Urubuquaquá, no Pinhém*. - 7ª ed. - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- ROSA, João Guimarães. *Noites do sertão*. - 5ª ed. - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- ROSA, João Guimarães. *Tutaméia*. - 6ª ed. - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- ROSA, João Guimarães. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason*. - Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Academia Brasileira de Letras; Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003.

Sobre o autor

- ARAÚJO, Heloísa Vilhena de. *A Raiz da Alma*. São Paulo: Edusp, 1992.
- _____. *O Espelho: contribuição ao estudo de Guimarães Rosa*. São Paulo: Mandarim, 1998.
- _____. *O roteiro de Deus*. São Paulo: Mandarim, 1996.
- BARROS, Maria Heloísa Noronha. *Miguilim e Manuelzão: viagem para o ser*. Belo Horizonte: Gráfica Valci editora, 1996.
- BIZZARRI, Edouardo. *João Guimarães Rosa: Correspondência com seu tradutor italiano Edouardo Bizarri*. 2ª ed. São Paulo: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1980.
- BOLLE, Willi. *grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004.
- _____. *Fórmula e fábula*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- CAMPOS, Haroldo de. *A linguagem do lauretê*. Metalinguagem. São Paulo: Cultrix, 1976.
- CANDIDO, Antonio. *O homem dos avessos. Tese e antítese*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1978. 3ª ed.
- COUTINHO, Eduardo F. *Coleção Fortuna Crítica*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- _____. *Em busca da terceira margem: ensaios sobre o Grande sertão: veredas*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1993.
- DANIEL, Mary L. *João Guimarães Rosa: travessia literária*. Rio: José Olympio, 1968.
- DUARTE, Lélia Parreira. *Outras margens: Estudos da obra de Guimarães Rosa*. BH: Autêntica/PUC Minas, 2001.
- FANTINI, Marli. *Guimarães Rosa: Fronteiras, margens, passagens*. Cotia, SP: Ateliê Editorial; São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2003.
- _____. *Mudança de mapa, mudança de território na comunidade imaginada de João Rosa*. *Revista de Estudos de Literatura*. Belo Horizonte. Vol. 4 P. 1 - 296, Outubro de 1996.

- FINAZZI-AGRÒ, Ettore. *Um lugar do tamanho do mundo: tempos e espaços da ficção em João Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- HANSEN, João Adolfo. *O: a ficção da literatura em Grande sertão: veredas*. São Paulo: ed. Hedra, 2000.
- LAGES, Susana Kampff. *João Guimarães Rosa e a saudade*. São Paulo: Ateliê editorial, 2002.
- LEITE, Ascendino. *Ascendino Leite entrevista Guimarães Rosa*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 1997.
- LIMA, Luiz Costa. *O sertão e o mundo: termos da vida. Por que literatura*. Petrópolis Vozes, 1969.
- _____. *O buriti entre os homens ou o exílio da utopia - in: A metamorfose do silêncio*. RJ: Eldorado, 1974.
- _____. *O sertão e o mundo: termos da vida. Por que literatura*. Petrópolis Vozes, 1969.
- MACHADO, Ana Maria. *O recado do nome*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- MARTINS, Nilce Sant'Anna. *O léxico de João Guimarães Rosa*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.
- MENDES e OLIVEIRA. *A astúcia das palavras*. Ensaio sobre Guimarães Rosa. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- NUNES, Benedito. *Guimarães Rosa. O Dorso do Tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- OLIVEIRA, Luiz Cláudio Vieira de. *O percurso dos sentidos*. Belo Horizonte: UFMG, 1991. Tese de Doutorado xerografada.
- PAIVA, Jair Miranda de. *Os tempos impossíveis: perigo e palavra no sertão*. Nova Friburgo, RJ: Imagem Virtual, 2001.
- PASSOS, Cleusa Rios P. *Guimarães Rosa: do feminino e suas estórias*. São Paulo: Hucitec, 2000.
- RONCARI, Luiz. *O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.
- TURRER, Daisy. *O livro e a ausência do livro em Tutaméia, de Guimarães Rosa*. BH: Autêntica, 2002.
- UTÉZA, Francis. *Metafísica do Grande sertão*. São Paulo: Edusp, 1994.
- VASCONCELOS, Sandra Guardini T. *Puras Misturas*. São Paulo: Hucitec, 1997.

Geral

- ARISTÓTELES. *A Política*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- _____. *Arte retórica e Arte poética*. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fonte, 2003.
- _____. *A cultura popular na idade média e no Renascimento: o contexto de*
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.
- François Rabelais. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999.
- BENJAMIM, Walter. *Obras escolhidas. Magia e Técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- BLOCH, Marc. *A Sociedade Feudal*. 2ª ed. Lisboa: Edições 70, 1987.

- BRAUDEL, Fernand. *Os Homens e a Herança no Mediterrâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- CAMPOS, Augusto de. *Poesia antipoesia antropofagia*. Um lance de "dês" do Grande Sertão. São Paulo: Cortez & Moraes Ltda., 1978.
- CHIAMPI, Irlemar. *Barroco e modernidade: ensaios sobre literatura latino-americana*. São Paulo, Perspectiva: FAPESP, 1998.
- CÍCERO, Antônio. *Guardar*. Record: Rio de Janeiro, 1996.
- COUTINHO, Eduardo F. *Coleção Fortuna Crítica*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- DANIEL, Mary L. *João Guimarães Rosa: travessia literária*. Rio: José Olympio, 1968.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- ELIADE, Mircea. *O mito do eterno retorno*. São Paulo: Martins Fontes, 1969.
- FREYRE, Gilberto. *Casa Grande e Senzala*. 32ª ed. - Rio de Janeiro: Record, 1997.
- _____. *D. Sinhá e o filho padre*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- HEGEL, Georg W. F. *Curso de estética: o Belo na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- _____. *Curso de estética: o sistema das artes*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- KRISTEVA, Julia. *Kristeva, História da Linguagem*. Lisboa: Edições 70, 1969.
- LE GOFF, Jacques. *O Homem Medieval*. Lisboa: Ed. Presença, 1989.
- LEITE, Ascendino. *Ascendino Leite entrevista Guimarães Rosa*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 1997.
- MACEDO, José Rivair. *A Mulher na Idade Média*. São Paulo: Contexto, 1990.
- NIETZSCHE, Friedrich W. *A origem da tragédia*. São Paulo, Editora Moraes, 1984.
- _____. *Obras incompletas: Coleção Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- OVÍDIO, *Metamorfoses*. São Paulo: Madras Editora, 2003.
- PLATÃO. *A República*. Tradução de Maria Helena da R. Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987. Livro X. *Trad., ensaio e comentário crítico de Daniel Rossi Nunes Lopes*. Campinas, SP: 2002.
- RAMOS, Maria Luiza. *Fenomenologia da Obra Literária*. 3ª ed. Rio: Forense-Universitária, 1974.
- RISÉRIO, Antônio. *Oriki Orixá*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas*. Campinas: Ed. Unicamp, 1998.
- WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: A "literatura" medieval*. São Paulo: Companhia das letras, 1993.

Abstract

In this thesis, I analyze João Guimarães Rosa's *Corpo de Baile*, attempting to recover its structural unity, committed to the editorial fragmentation of it since 1964. On that account, I focus on the character Miguel, internal cohesion index within the work, due to his role on the novellas "Campo geral" e "Buriti".